

Investigación

**CAUSAS Y RAZONES
DE UNA LEY (1947)**

por Raúl Horacio Campodónico

CAUSAS Y RAZONES DE UNA LEY

A propósito de la ratificación del decreto-ley nº 21.344¹

Introducción

Durante la jornada del 12 de marzo de 1947, la Comisión Especial Revisora de Decretos y Leyes de la Cámara de Diputados² finalizó sus sesiones de estudio e intercambio de opiniones al respecto del decreto-ley nº 21.344, referido a la obligatoriedad de exhibición de películas nacionales, que había sido emitido por el gobierno militar del G.O.U. (Grupo de Oficiales Unidos) el 5 de enero de 1944.

Días más tarde tuvo lugar en el Congreso Nacional el debate sobre el mismo decreto-ley, donde fue ratificado³. Y es precisamente la transcripción de dicho debate el documento que aquí se está presentando. Una lectura atenta del mismo permite reconstruir la particular trama de tensiones y disputas que se desplegaba por aquellos años en torno a la cinematografía argentina. La ratificación del decreto-ley 21.344, que meses más tarde fue ampliado mediante la ley 12.999, inauguró la instrumentalización de prácticas proteccionistas hacia nuestra cinematografía por parte de gobiernos elegidos democráticamente. Paralelamente, también abrió un debate al respecto de los límites expresivos en que quedaba encuadrada la actividad cinematográfica a partir de las “Normas para el Cine” (puestas en vigencia a partir de noviembre de 1947), casi como contrapartida del beneficio protector.

¹ Razones de economía de espacio obligaron a privilegiar algunos aspectos en detrimento de otros. En este sentido, se deja constancia de que la omisión de varios tópicos implicados en el tema tratado, como así también los referidos tanto a las gestiones del Matías Sánchez Sorondo y de Raúl Alejandro Apold en el ámbito cinematográfico, responde exclusivamente a este motivo. Un pormenorizado desarrollo de los mismos puede consultarse en los trabajos publicados por la revista *La mirada cautiva*, nº 2 (junio de 1999), nº 3 (diciembre de 1999) y nº 7 (octubre de 2003), editada por el Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

² La Comisión Especial Revisora de Decretos y Leyes se integraba del siguiente modo: Presidente, Oscar E. Albrieu; Secretario, Antonio J. Benítez; Vocales, Hernán S. Fernández (San Luis), Alcides E. Montiel (Buenos Aires), Benito J. Ottonello (Buenos Aires), Joaquín Díaz de Vivar (Corrientes), Manuel Graña Etcheverry (Córdoba), Arturo Frondizi (Capital Federal), Emilio Ravignani (Capital Federal) y Silvano Santander (Entre Ríos).

³ La ratificación del decreto-ley nº 21.344 por el Congreso Nacional tuvo lugar en la sesión del 27 de marzo de 1947. Ofició como Presidente el Dr. Ricardo C. Guardo; Vicepresidente Iº, Silverio Pontieri, Vicepresidente IIº, Héctor Sustaita Seeber y, como Secretario, Leónidas Zavalla Carbó. Intervinieron como oradores de este debate los siguientes diputados: Oscar E. Albrieu (La Rioja), Emilio M. Boullosa (Capital Federal), Manuel Graña Etcheverry (Córdoba), César Joaquín Guillot (Capital Federal), Oscar López Serrot (Capital Federal), Benito J. Ottonello (Buenos Aires), Emilio Ravignani (Capital Federal), Eduardo I. Rumbo (Capital Federal) y José Emilio Visca (Buenos Aires).

Sin embargo, lo que principalmente estuvo en juego en aquellos ríspidos días fue la supervivencia de la industria cinematográfica argentina. Aunque esta excusa no exime de responsabilidades y culpas, bueno es recordar que el grueso de los productores cinematográficos locales se encontraban casi al borde de la quiebra en aquellos momentos, y que tal situación iba a ser profundizada y capitalizada por los intereses hollywoodenses, con la colaboración de la embajada norteamericana en la Argentina y varios de los empresarios de la exhibición local, según aseveró el diputado César Joaquín Guillot durante su intervención en el Congreso:

En un informe que tengo sobre mi banca, elevado a la cancillería de su país por el señor Lankenau, funcionario de la embajada norteamericana destacada en esta Capital, se analiza con preciosa minuciosidad el estado actual de nuestra industria cinematográfica, adelantándose en las entrelíneas, que está languideciendo después de la carencia de película virgen, y advirtiendo tácitamente a los jefes de Hollywood los pasos futuros que deben dar para liquidarla definitivamente.

Colaboran en este proceso con habilidad, dentro del país, los llamados “circuitos de exhibidores”, aquellos intermediarios y comerciantes a que me referí anteriormente, una de cuyas firmas maneja y controla 121 salas dentro del país, de las que 23 son de primera línea y se encuentran en la Capital Federal, 5 en Mar del Plata, 14 en Rosario, 9 en Córdoba, 31 en el Litoral y 39 en la zona del Norte del país. Mientras otra firma similar, controla a su vez 15 salas en la Capital Federal y 2 en Mar del Plata.

Con apenas unos pocos años de actividad cinematográfica planificada industrialmente, las productoras y estudios filmadores argentinos arribaron a tal desesperada situación en el lapso de tiempo comprendido entre 1939 y 1947. El presente trabajo pretende llevar a cabo una sintética reconstrucción de los diversos antecedentes de esta particular coyuntura, como así también de algunas de las conflictivas instancias por las que hicieron derrapar a la cinematografía argentina una densa trama político-económica de intereses creados, ya por las ambiciones geopolíticas de los EE.UU., ya como consecuencia del inesperado y sorprendente éxito de público que el cine argentino obtenía en todos los países de habla hispana hacia 1939.

Último tramo de la década infame

El 20 de febrero de 1938 la gestión Ortiz–Castillo asumió la presidencia de la Argentina mediante el empleo del fraude electoral. Durante dicha gestión, las inversiones norteamericanas en la Argentina –tan prósperas durante los años 20– se encontraban en uno de sus puntos más bajos. Esta situación se había producido como coletazo directo del crack de Wall Street de 1929, dado que a partir de ese momento Argentina había rectificado su política económica

internacional, desplazándola hacia un fuerte bilateralismo e iniciando lentamente un proceso de sustitución de importaciones. Bajo el lema de “comprar a quienes nos compran”, estableció durante la década del ‘30 distintos acuerdos económicos con países europeos (el Pacto Roca–Runciman de 1933 con Gran Bretaña y el Acuerdo de Compensación y Clearing Alemán–Argentino de 1934). Este tipo de intercambio comercial hizo añicos los intereses y ambiciones norteamericanas en Argentina, debido a que resultaban inviables estos acuerdos entre ambos países dado “el paralelismo fundamental entre Estados Unidos y Argentina en la producción de mercadería de agropastura”⁴.

Mediante el Acuerdo de Compensación y Clearing Alemán–Argentino de 1934 (renovado anual o bianualmente hasta 1939), Alemania importaba cantidades siderales de cereales, lanas y aceites industriales y, como contrapartida, abastecía a la Argentina de gran parte de las necesidades consumidoras modernas. En el momento en que Alemania se concentró en la producción militar, el inventario de manufacturas que poseía como pago en compensación durante los tiempos de paz comenzó a verse seriamente afectado. Cabe señalar, por último, un ítem indispensable para la comprensión de la problemática cinematográfica en la Argentina: la materia prima indispensable para la elaboración de celuloide era la nitrocelulosa líquida, un subderivado del petróleo producido principalmente para la fabricación de explosivos en la industria bélica. Si entre 1933 y 1939 Alemania se erigió como el principal proveedor de celuloide y armas para la Argentina, el estallido total de la Segunda Guerra Mundial abortó las bondades del Acuerdo de Compensación y Clearing Alemán–Argentino, lo que posicionó a los Estados Unidos en un lugar de fuerza y hegemonía territorial, para intentar recuperar el espacio perdido de sus inversiones en la década del ‘20, respecto de Gran Bretaña y Alemania. Así, la industria cinematográfica quedó encuadrada dentro de este tipo de relaciones y negociaciones, donde las ambiciones de hegemonía continental de los Estados Unidos no quedaban excluidas.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial durante 1939, la dinámica comercial de los convenios económicos bilaterales establecidos entre Argentina y las naciones europeas comenzó a distorsionarse drásticamente, mientras que, simultáneamente, desde los Estados Unidos se reactivó un conflictivo proyecto geopolítico ante este nuevo escenario internacional. “Para 1940 – describe Ronald C. Newton– los Estados Unidos buscaban convertir la Doctrina Monroe en realidad estratégico–militar en el hemisferio occidental, construyendo un perímetro defensivo a su alrededor. En este contexto, la disposición defensiva estadounidense sería radicada en la hegemonía

⁴ NEWTON, Roland: *El cuarto lado del triángulo. La “amenaza nazi” en la Argentina (1931-1947)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1995, p. 32.

económica, incluido el ingreso irrestricto a las materias primas de la región (asunto irrelevante en el caso de Argentina)⁵.

En simultaneidad al inicio de la guerra, el cine argentino atravesaba una época de inusitado esplendor económico. A los rotundos éxitos de boletería que en 1939 habían alcanzado films como *Así es la vida* de Francisco Mugica, *Puerta cerrada* de Luis Saslavsky y *Prisioneros de la tierra* de Mario Soffici, entre otros, se sumaba el hecho de que la cinematográfica argentina ocupaba el 32 % de la exhibición en América Latina⁶ con una producción que apenas alcanzaba a un promedio de 45 films anuales.

Hollywood observaba preocupadamente este fenómeno, generado principalmente como consecuencia de la irrupción del sonido, hecho que reconfiguró gran parte del consumo cinematográfico en todos los mercados hispanohablantes. Esta situación desconcertaba a los grandes estudios norteamericanos, dado que el inminente estallido de la guerra en Europa haría volar por los aires su principal plaza de exhibición. En agosto de 1939, el productor Adolfo Z. Wilson –quien junto a Julio Joly y Clemente Lococo comandaba la productora E.F.A. (Establecimientos Filmadores Argentinos)– señaló esclarecedoramente:

Las cifras demuestran, sin lugar a dudas, que la pantalla [norte]americana pierde día a día su situación comercial de privilegio en el mercado argentino (...) Puedo asegurarle que las productoras [norte]americanas han sufrido en estos últimos años una disminución del 30 al 40 por ciento de sus ganancias. En general, este fenómeno afecta a toda la producción extranjera, bien que la sufre en primer término y con mayor rigor la que procede de los estudios [norte]americanos (...) Ya nadie puede dudar de que el cine argentino está en condiciones de dominar el mercado latinoamericano [aunque] le falta uniformar el valor comercial de su producción (...) La producción extranjera irá siendo gradualmente desplazada de nuestro mercado y de todo el mercado latinoamericano a medida que las películas argentinas alcancen el grado de perfección que exigen los públicos. No quiere decir esto que el cine [norte]americano vaya a desaparecer del mercado argentino, ni mucho menos. Lo que ocurrirá es que entrarán sólo aquellas películas que por sus bondades constituyan verdaderos regalos para el espíritu del espectador. El que menos tiene que perder, por supuesto, es el cine francés. El [norte]americano, en cambio, perderá ingresos considerables que suman muchos millones de dólares al año. Los efectos ya los están sintiendo los productores [norte]americanos. El mercado argentino se les reduce más y más a medida que mejoramos nuestra producción. En el interior del país puede decirse que el cine criollo ocupa hoy el primer puesto⁷.

⁵ NEWTON, Ronald, C.: op. cit., pp. 16-17.

⁶ BALIO, Tino: *United Artists, The Company Built by the Stars*, The University of Wisconsin Press, 1976, pp. 168-170.

⁷ KEMP, Máximo: ««Los ingresos de la pantalla extranjera han disminuido en 8.000.000 de pesos», dice A. Z. Wilson». Revista *Cine Argentino*, n° 70, 24 de Agosto de 1939, Buenos Aires, pp. 18-19.

Estas contundentes afirmaciones de A. Z. Wilson al entrevistador de la revista *Cine Argentino*, parecieron ser confirmadas posteriormente por Samuel Goldwyn en una carta a la prensa, reseñada por el periódico *Cine-Prensa*:

Samuel Goldwyn llega fondo de la cuestión cuando expresa (...) que la guerra producirá una sensible disminución de los ingresos a causa de la consiguiente reducción de las exhibiciones en el extranjero (...) Para compensar en algo esas pérdidas, las miradas de los productores se dirigen a los países neutrales y principalmente latino-americanos. En estos últimos crece actualmente un muy serio competidor: la cinematografía argentina, que tiene bien ganado prestigio en los países de habla hispana⁸.

Temor y ansiedad fueron las primeras reacciones de Hollywood, en momentos en que sus films tenían copados los mercados mundiales. Recuérdese, por ejemplo, el diverso despliegue realizado en superproducciones en color como *Lo que el viento se llevó* (1939, Víctor Fleming), *El mago de Oz* (1939, Víctor Fleming) y *Las aventuras de Robin Hood* (1939, Michael Curtiz), entre otras. Sin embargo, las superproducciones precisaban de los mercados extranjeros para amortizarse y generar utilidades: ése, y no otro, era el punto que estaba en crisis. La inestabilidad mundial afectaba la exportación de las manufacturas hollywoodenses, razón por la cual los directivos de los estudios comenzaron a diseñar una nueva estrategia de explotación en los países no afectados por el estallido del conflicto bélico. Es en esta coyuntura donde comenzaron a esgrimirse, principalmente desde las áreas de distribución y exhibición cinematográfica, los argumentos que cuestionaban la “neutralidad” de la Argentina respecto del conflicto bélico.

Impacto de la guerra en la industria del cine

El 4 de Julio de 1940, Ramón S. Castillo reemplazó en el ejercicio del Poder Ejecutivo a Roberto M. Ortiz por cuestiones de salud. El nuevo presidente, un conservador procedente de la provincia de Catamarca, había sido nombrado Interventor Federal de la provincia de Tucumán por Uriburu en 1930, ejerció posteriormente como Senador en el Congreso, para luego pasar a desempeñarse en el Ministerio del Interior durante el gobierno de Agustín P. Justo⁹. El presidente Castillo, cuya simpatía por los países del Eje resultaba difícil de

⁸ “A un mes de la guerra”. Periódico *Cine-Prensa*, n° 11, 29 de septiembre de 1939, Buenos Aires.

⁹ MUÑOZ, Marcos Tomás: “Castillo, el presidente de la neutralidad”, en revista *Todo es Historia*, n° 119, Abril de 1977, Buenos Aires, pp. 10-11.

disimular, continuó implementando el modelo económico conservador. Este hecho resulta central a la hora de evaluar la “neutralidad” argentina, dado que ésta resultaba simultáneamente beneficiosa tanto para Alemania (en términos económicos y geopolíticos) como así también para Gran Bretaña que, Pacto Roca–Runciman mediante, necesitaba de la neutralidad argentina para así asegurar el sano arribo de los embarques de carne con que alimentaba a sus tropas en el frente de combate.

El 10 de julio Italia declaró la guerra a Francia y Gran Bretaña mientras que, sobre fines de ese mes —entre el 21 y el 30 de julio— fue llevada a cabo la Conferencia de La Habana, donde se produjo el primer desencuentro oficial entre los diplomáticos norteamericanos y argentinos. El ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina era Enrique Ruiz Guiñazú, “un decidido franquista —señaló Alejandro Bendaña— que modelaba a la Argentina como una especie de España en América”¹⁰.

Con posterioridad al ataque sobre Pearl Harbor, producido el 7 de diciembre de 1941, se celebró a partir del 15 de Enero de 1942 la Conferencia de Río de Janeiro, donde EE.UU. propone la necesidad de conformar un cinturón de “solidaridad hemisférica”, lo que implicaba que todas las repúblicas americanas rompiesen relaciones con el Eje. En el marco de esta propuesta, pesaban también los contratos de armas implementados por la Ley de “préstamo y arriendo”, desde los cuales Estados Unidos “ofrece armas a los países amigos y amenaza con represalias a los países indisciplinados —comenta Alain Rouquié—, sin tomar en consideración sus intereses nacionales”¹¹.

Siendo que la Argentina estaba tradicionalmente vinculada comercialmente al mercado británico, mantenerse neutral le resultaba, en el marco del modelo conservador de Ramón S. Castillo, una necesidad indispensable. El choque entre el embajador argentino Enrique Ruiz Guiñazú y el norteamericano Sumner Welles es más que explosivo en la Conferencia de Río de Janeiro. Norman Armour, el embajador norteamericano en la Argentina, solicita una entrevista con Castillo, durante la cual no se arribará a ningún acuerdo. A partir de allí, la Argentina comenzará a ser marginada del continente y sus gobiernos acusados de “nazifascistas” por el Departamento de Estado.

No era tanto la “neutralidad” de Argentina respecto de la guerra en Europa lo que preocupaba a los Estados Unidos, como así tampoco la propaganda nazi a través de noticieros difundida en las salas porteñas, sino la suerte de sus intereses financieros en el país. Para el caso, en el mismo territorio norteamericano no causaba demasiado escándalo la presencia de un fuerte *lobby*

¹⁰ BENDAÑA, Alejandro: “Churchill, Roosevelt y la neutralidad argentina”, en revista *Todo es Historia*, n° 113, Octubre de 1976, Buenos Aires, p. 8.

¹¹ ROUQUIÉ, Alain: op. cit., p. 63.

de presión en el Congreso norteamericano, conformado por una mayoría de representantes sureños, que observaba con simpatía la causa del Eje, en abierta oposición y enfrentamiento a la política intervencionista de la administración Roosevelt. Harry Cohn, directivo de los estudios Columbia, adhería al posicionamiento de los congresales sureños. Cohn poseía en su despacho un busto de Mussolini y había financiado, en 1933, un documental que celebraba la gestión del Duce. Así, mientras en la Argentina el periódico *Cine-Prensa* se rasgaba las vestiduras por la prohibición de la exhibición de filmes como *Confesiones de un espía nazi* (1939, Anatole Litvak) o *El gran dictador* (1940, Charles Chaplin)¹², el lobby pro-Eje del Congreso norteamericano afianzaba más su posición, llegando incluso a crear en septiembre de 1941 (tres meses antes del bombardeo de Pearl Harbor) una comisión senatorial, denominada Clark-Nye¹³, para investigar el “antifascismo prematuro” de algunos estudios cinematográficos, a causa de una veintena de películas “no neutrales” rodadas entre 1939 y 1941, como por ejemplo las mencionadas *Confesiones de un espía nazi*, *El gran dictador*, *La hora fatal / The Mortal Storm* (1940, Frank Borzage), *Corresponsal extranjero* (1940, Alfred Hitchcock), *Four Sons* (1940, Archie L. Mayo), o *Man Hunt* (1941, Fritz Lang), entre otras.

Un cuadro del complejo tablero en el que se desarrolló la situación de la cinematografía argentina durante el período 1939-43 fue abordado por Juan Carlos Garate (gerente comercial de Argentina Sono Film) en su trabajo de tesis sobre dicha industria en nuestro país¹⁴. Presentado en 1944, Garate incluyó en este escrito un enorme cúmulo de información que colaboró en iluminar el real estado de la situación. Trabajando con cifras anteriores al estallido de la 2º guerra mundial, el autor propuso la cifra total –en términos tentativos– de salas de exhibición cinematográfica existentes en el mundo: 92.913 salas. Paralelamente, desarrolló la composición de ese número, descomponiendo en distintos apartados (Europa, Estados Unidos, Canadá, Latino América, Lejano Oriente, África y Cercano Oriente) las cifras correspondientes a cada uno de ellos.

Así, mientras Europa concentraba 63.043 salas de exhibición (de las cuales 30.000 se localizaban en la U.R.S.S.), Estados Unidos aparecía con 15.115

¹² Cfrt. en periódico *Cine-Prensa*, n° 2, del 27 de julio de 1939, p. 3; n° 3, del 4 de agosto de 1939, Buenos Aires, p. 3; n° 11, del 29 de septiembre de 1939, Buenos Aires, p. 4; y n° 45, del 27 de diciembre de 1940, Buenos Aires, p. 1., entre otros.

¹³ KOPPES, Clayton R. / BLACK, Gregory D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1990, pp. 40-45.

¹⁴ GARATE, Juan Carlos: *La Industria Cinematográfica Argentina* (Tesis), Buenos Aires, 1944, pp. 155-157.

salas, en tanto que América Latina arribaba entre las de todos sus países a las 6.207 salas.

Es decir, la parte del territorio europeo donde mayormente circulaban los films hollywoodenses sumaba 33.043 salas de exhibición. Básicamente, en esta particular distribución geográfica del mercado europeo se desató la pesadilla que Hollywood experimentó al estallar la guerra: la pérdida de los ingresos procedentes de un mercado que duplicaba la cantidad de salas (y, por ende, también la cantidad de público) existentes en Estados Unidos. Resulta interesante observar la composición de ese número, ya que desde allí se clarifica aún más la cuestión: Alemania, 6.500 salas; Inglaterra, 5.300; Francia, 4.600; Italia, 4.049; España, 3.522; Suecia, 1.907; Bélgica, 1.100; entre otros. Resumiendo: del total de las 33.043 salas mencionadas más arriba, en éstos 7 países se concentraban 26.978, es decir, el 81,64 % del mercado europeo “occidental”.

Por su parte, la siguiente composición y distribución de salas se presentaba en América Latina: Brasil, 2.360 salas; Argentina, 1.021; México, 833; Cuba, 375; Colombia, 276; Chile, 243; nombrando sólo los países que más salas poseían para ese entonces. De esas 6.207 salas, la producción argentina ocupaba el 32 % de su exhibición hacia 1939, según se mencionó anteriormente.

Si Garate se estaba manejando con datos anteriores a la guerra, bueno es una actualización de alguno de ellos para 1942. En ese año, según la memoria anual de la Industria Cinematográfica Nacional de México, la cantidad de salas de exhibición era de 1.025, en tanto que dicha industria acusaba “inversiones de \$ 100.000.000 [las cifras se encuentran en pesos moneda nacional argentina], lo que la coloca en el quinto lugar en el orden de las industrias mexicanas; emplea a 15.000 personas y exporta el 90 por ciento de sus productos a los Estados Unidos y el 10 por ciento restante a Centro y Sud América”¹⁵. Hacia 1940, la revista *Cine Argentino* arrojaba el cálculo de que en la Argentina vivían de la industria cinematográfica aproximadamente 60.000 personas (cifra donde se incluía a los integrantes del grupo familiar de los empleados). Si despojamos a ese número de los integrantes familiares, se obtiene la cantidad de 15.000 aproximadamente. En cuanto a las salas de exhibición argentinas, hacia 1940 habían aumentado a 1.250, sin la ayuda norteamericana¹⁶.

Mediante la ruptura con las naciones del Eje, México y Brasil resultaron ser los países “beneficiados” económicamente por los Estados Unidos, en tanto

¹⁵ “Las películas son ahora en México la quinta gran industria”, en periódico *Cine-Prensa*, n° 106, 13 de agosto de 1943, Buenos Aires. p. 1.

¹⁶ “¿Cuántas personas viven del cine en nuestro país?”, en revista *Cine Argentino*, n° 137, 19 de diciembre de 1940, Buenos Aires. p. 34.

que la Argentina debió soportar un boicot económico a partir de 1942, como consecuencia de su posicionamiento neutral ante el conflicto bélico. En el ámbito específico de la cinematografía, la industria local fue cercada por una maniobra en pinzas: si por un lado se restringió el celuloide virgen, por el otro —y aquí con la complicidad de los distribuidores y exhibidores locales— se comenzó a presionar para que los denominados “programas monstruo” dejaran de ofrecerse a los espectadores, lo que directamente implicaba reducir a la mitad el número de títulos en la programación ofrecida en cines de barrio o populares (mayoritarios en la composición de salas del país), sustituyéndolos por un título principal y otro de complemento. Siendo que los programas de films nacionales se llegaban a componer de 4 títulos, y que en este tipo de oferta se apoyaba la hegemonía del cine argentino en todo el interior del país, la solicitud que durante el mes de noviembre de 1939 fue lanzada por Joseph M. Schenck, uno de los hombres fuertes de Hollywood (20th. Century Fox), si bien no acusó un impacto inmediato localmente, a poco de andar ofrecería sus frutos.

La mencionada solicitud de Schenck postulaba lo siguiente:

Los productores [norteamericanos] han enunciado ya su intención de continuar produciendo películas de la más alta calidad, pese a la situación europea (...) Los millones de dólares invertidos en salas de toda América no serían sino puros ladrillos y cemento si la estructura de la producción de películas sufriera un colapso. En consecuencia, los exhibidores deberán compartir la responsabilidad y procurar que los estudios obtengan el beneficio suficiente para que les permita seguir operando. En primer término, es esencial que los exhibidores hagan todo lo posible por extender las exhibiciones de los films cuando el interés del público lo justifica. Aquellas películas que han sido programadas para una semana, deben procurar ser exhibidas dos, y las que han sido programadas por dos semanas, procurar extenderlas a tres. Igualmente, en otros turnos, las programadas por tres días, deben procurar mantenerse por cinco o por seis.

A fin de poder justificar esto, los exhibidores deberán agudizar su ingenio e introducir nuevas ideas. Es posible y debe hacerse, asegurar al productor una entrada que compense la reducción en los ingresos, pues sólo por un aumento pueden los productores asegurarse una entrada que justifique el tipo extraordinario de películas. Los productores están dispuestos a llegar a cualquier extremo para hacer mejores películas, y tienen confianza de que el público les respaldará.

Se ha obtenido un alto standard de calidad en la producción de películas y ello se evidencia en que los films americanos son reconocidos como los mejores del mundo. Esta preeminencia no debe ser sacrificada ni debe permitirse que el standard sea rebajado¹⁷.

¹⁷ “Joseph M. Schenck formula interesantes declaraciones”. En periódico *Cine-Prensa*, n° 13, 20 de octubre de 1939, Buenos Aires, p. 5.

A partir de ese momento, distintos directivos de las distribuidoras hollywoodenses en Argentina comenzaron a ganar espacio en medios gráficos del gremio, bregando por –según ellos– el “necesario” cambio en el sistema de explotación¹⁸.

Dado este cuadro, la maniobra a efectivizarse se implementa en los siguientes términos. Hollywood aduce que por razones desprendidas del conflicto bélico, ve reducido el caudal de celuloide al que tiene acceso. Por ende, decide –en teoría– reducir la cantidad de títulos a rodarse, al tiempo que invierte una mayor cantidad de dinero en este número más reducido de producciones. Para que el ciclo se complete, precisa de la colaboración de los exhibidores, de manera que éstos extiendan la cantidad de semanas o días de exhibición de los títulos hollywoodenses en las salas. Llegado el punto de tratar la cantidad de copias que de esos títulos harán las distribuidoras hollywoodenses en nuestro país, se esgrime la cifra de seis (6) por cada uno, dado que –según ellos– resulta imposible hacer más, como consecuencia de la economía restrictiva que se lleva a cabo en EE.UU. Esta cifra se propone como ejemplar y modélica, como una cantidad de copias que debe ser tomada como patrón por la cinematografía argentina para la explotación de sus productos.

Y es en este punto donde comienza a cerrarse el círculo. Las productoras nacionales trabajaban con una media de 35 copias por título¹⁹, cifra que era la que les permitía abastecer tanto al mercado interno como al extranjero. La reducción a 6 copias por título, en principio parece –teóricamente– “democratizar” la situación y la competencia. Lo que todos los medios gráficos de la época –sin excepción– se olvidaron de mencionar, es que la media de estrenos norteamericanos en la Argentina alcanzaba cifras superiores a los 250 títulos, en tanto que la producción local apenas mantenía una media de 45 títulos anuales. Es decir, mediante la regulación hollywoodense de la exportación del material virgen para las copias, la situación de dominio del mercado local por parte de la producción argentina se invertía radicalmente. Y no sólo eso, la alteración en el sistema de composición de programas multiplicaba la oferta diaria de funciones, en simultaneidad con la disminución de títulos ofrecidos. De este modo, hipotéticamente, una mayor inversión en

¹⁸ Pueden consultarse: HOREN, Sidney H. (Director general de la Fox Films en la Argentina): “Los programas monstruo asesinan el negocio”; SEIDELMAN, S. L. (Director para América Latina de United Artists): “Se está ‘quemando’ el material”; NATHAN, John B. (Director en la Argentina de Paramount): “La disminución de copias obligará a cambios”; GHIOLDI, Carlos (Jefe de Ventas de Artistas Unidos en la Argentina): “Contra el programa monstruo”; CAVALLO, Pablo C. (Exhibidor y distribuidor): “Debe estrenarse de Enero a Diciembre”, entre otras, en revista *Heraldo del Cinematografista*, 8 de julio de 1942.

¹⁹ “Habrá cambios fundamentales en la explotación de films argentinos”, en revista *Heraldo del Cinematografista*, 28 de octubre de 1942, Buenos Aires, p. 198.

un solo largometraje, recogería por día una mayor recaudación en boletería, dado el incremento de la rotación de espectadores en la mayor cantidad de funciones ofertadas. Este tipo de programas (una producción de alto costo y un film de relleno) sólo estaban en condiciones de llevarlo a cabo los estudios de Hollywood, ya que la producción local se había venido desarrollando, principalmente, en base a films con presupuestos standard. Engrosar los programas con 4 títulos conformaba una herramienta más que operativa para las productoras locales, las que contaban con la incondicional adhesión del público. La imposibilidad de seguir ofertando tal cantidad de títulos, la reducción de su presencia en la plaza debido a la escasa cantidad de copias, y el hecho de tener que competir con producciones de altos presupuestos, asestó al cine nacional un golpe tremendo, casi letal. Como colofón de lo dicho, valgan estas palabras de Juan Carlos Garate:

(...) las importaciones de película impresa procedentes de Estados Unidos, no se han visto afectadas por la guerra. Por lo contrario: en 1943 aumentaron las importaciones con respecto a 1942, hecho que no ocurrió, ni mucho menos, con la película virgen indispensable a la industria cinematográfica argentina²⁰.

Tensiones domésticas a partir de la reconfiguración del escenario político

El año 1943 se inició con una reunión de los distribuidores en las dependencias de la Asociación de Empresarios Cinematográficos, donde se trató la “conveniencia de limitar las funciones cinematográficas al máximo de 2 películas por espectáculo”, según informó el *Heraldo del Cinematografista* en su edición del 13 de enero²¹.

Hacia el mes de febrero de 1943, la situación de las productoras locales era más que desesperada, dado que sus reservas de celuloide estaban casi agotadas. Fue entonces cuando la Asociación de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina decidió constituir una Comisión Ejecutiva para que se ocupe de dicho problema²². Entre las primeras medidas implementadas, se decidió enviar una nota a Will H. Hays (presidente de la Motion Pictures Producers Association), planteándole la dramática situación que atravesaba el cine argentino y solicitándole que interpusiera sus servicios

²⁰ GARATE, J. C.: *op. cit.*, p. 23.

²¹ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 13 de enero de 1943, Buenos Aires, p. 3.

²² La Comisión Ejecutiva estuvo integrada por los señores César J. Guerrico, Miguel Machinandiarena, Manuel Peña Rodríguez, Julio Joly, Marcos Sánchez, Chas de Cruz, Carlos Connio Santini, Joaquín A. Lautaret, Sebastián Chiola y Manuel Agromayor. Cfr. “De la Academia”, en revista *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 24 de febrero de 1943, p. 30.

a fin de resolver el problema²³.

Sobre fines del mes de marzo, la misiva dirigida a Will H. Hays arrojó algún tipo de respuesta, dado que el *Heraldo del Cinematografista* informaba –con muy poca precisión– que parecía haber arribado al puerto de Buenos Aires un cargamento de celuloide virgen²⁴. Esa misma semana, el periódico *Cine-Prensa* publicó bajo el título “La Asociación de Empresarios proclama su adhesión a Norteamérica” la siguiente información:

La Asociación de Empresarios de Cinematógrafos, en reunión realizada el miércoles último, con asistencia de exhibidores que totalizaban ciento dos salas cinematográficas, han acordado en principio limitar sus espectáculos a dos películas de metraje y tres actos cortos.

Consulta este convenio la necesaria colaboración y solidaridad que dice deber a Norteamérica en la causa que defiende, la que ha de traducirse en la máxima economía de sus films y el empleo de celuloide virgen en la producción nacional, a la vez que da satisfacción a los requerimientos de nuestras autoridades por el menor consumo de energía eléctrica, sin perjuicio de permitir no acrecentar, como de lo contrario necesariamente ocurriría, el precio de boletería forzosa y gravemente afectado por el mayor costo de la producción, fletes, seguros, etcétera²⁵.

Con singular desconfianza por parte de los norteamericanos respecto del uso final que recibirían los 8.000.000 de pies de película virgen desembarcados en Buenos Aires²⁶ (dado que poseían fundadas sospechas de empresas pro-Eje que, además de haber irrumpido espontáneamente en el gremio local de un día para el otro, resultarían ser las principales beneficiarias en la adjudicación del material), se arribó entonces a mitad de año²⁷.

El 4 de junio de 1943 tuvo lugar en la Argentina un levantamiento militar liderado por los miembros del G.O.U. (grupo militar nacionalista de composición ideológica singularmente heterogénea, en un marco de referencia tensionado entre el populismo y el ideario fascista), que desalojó del tablero político a los últimos representantes conservadores. Este acontecimiento político generó los más diversos interrogantes, tanto entre los miembros del

²³ “Entidades y Productoras tratan de conseguir Celuloide Virgen”, en revista *Heraldo del Cinematografista*, 23 de marzo de 1943, Buenos Aires, p. 31.

²⁴ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 24 de marzo de 1943, Buenos Aires, p. 41.

²⁵ “La Asociación de Empresarios proclama su adhesión a Norteamérica”. Periódico *Cine-Prensa*, n° 97, 26 de marzo de 1943, Buenos Aires, p. 1.

²⁶ “8.000.000 de pies de película virgen intervenidos”. Revista *Heraldo del Cinematografista*, 14 de abril de 1943, Buenos Aires, p. 54.

²⁷ Cf. DE CRUZ, Chas: “En pocas palabras...”, *Heraldo del Cinematografista*, 21 de abril de 1943, Buenos Aires, p. 55; “Comunicado de la A.P.P.A.”, *Cine-Prensa*, n° 99, 23 de abril de 1943, Buenos Aires, p. 5; y “Cómo se distribuirá el celuloide virgen”, *Heraldo del Cinematografista*, 2 de junio de 1943, Buenos Aires, p. 78

Departamento de Estado Norteamericano como así también entre los miembros de la actividad cinematográfica local, entre otros.

En este contexto, los vínculos entre las nuevas autoridades de gobierno y los productores cinematográficos locales no se hicieron esperar. El nuevo ministro de Agricultura, general Masón, dictó una resolución por la cual se estableció la nómina de las productoras, entidades e instituciones que recibirían su cuota de celuloide virgen. De las 41 que figuraban en la propuesta del anterior ministro de Agricultura, la cifra se redujo a 18, según se puede establecer de acuerdo a los datos publicados por *Heraldo del Cinematografista* bajo el título “El reparto del celuloide”²⁸.

Una semana antes, la misma publicación había informado mediante una gacetilla, que:

El Coordinador de Asuntos Interamericanos, Nelson Rockefeller, adelantó al cine mexicano 250.000 dólares, para que pudiera competir con la industria cinematográfica de otros países sudamericanos. Informó, al mismo tiempo, que la cinematografía argentina está «excelentemente equipada».²⁹

Dos días más tarde, el periódico *Cine-Prensa* reprodujo fragmentos de una nota publicada en *The Inter-American Monthly*, firmada por Vincent de Pascal (corresponsal en América Latina de *The Hollywood Reporter*). Bajo el título “Crisis del Celuloide”, de Pascal señalaba categóricamente “que la principal competencia de Hollywood en la América Latina la constituye la producción argentina”³⁰.

Durante el mes de septiembre, Corder Hull, el nuevo secretario de Estado norteamericano, telegrafió al embajador Norman Armour un durísimo plan de exportaciones norteamericanas para la Argentina, que durante 1944 se volvió más inflexible³¹. Aquí dio inicio un nuevo episodio de este enfrentamiento, en momentos en que el circuito de salas cinematográficas de la Argentina continuaba creciendo (lo que implica que el negocio funcionaba muy aceitadamente, sobre todo para las distribuidoras norteamericanas), tal como queda ejemplificado en los guarismos publicados por un suplemento editado en 1943 por *Cine-Prensa*, donde solamente en Capital Federal se habían inaugurado 33 en los últimos cinco años³².

²⁸ “El reparto del celuloide”. Revista *Heraldo del Cinematografista*, 30 de junio de 1943, Buenos Aires, p. 91.

²⁹ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 23 de junio de 1943, Buenos Aires, p. 89.

³⁰ “Importante artículo publicado en Washington sobre la cinematografía argentina”. Periódico *Cine-Prensa*, n° 103, 25 de junio de 1943, Buenos Aires, p. 1.

³¹ Cf. ESCUDÉ, Carlos: “1940-1950: Boicot Norteamericano contra la Argentina”. Revista *Todo es Historia*, n° 177, febrero de 1982, Buenos Aires, p. 17.

³² *Anuario Cinematográfico 1943 de CINE-PRENSA*, Buenos Aires, 1943, pp. 259-271.

A poco de irrumpir en escena, la gestión del G.O.U. exhibió abiertamente un particular interés por el área referida a los medios de comunicación de masas y su reglamentación. El 21 de octubre fue dictado el decreto n° 12.937, por el cual se creó la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, que centralizó y coordinó la información oficial y de carácter general, conjuntamente con la organización de la propaganda estatal. El 9 de diciembre del mismo año, con el decreto n° 13.644 fueron determinadas las competencias de dicha Subsecretaría. El 31 de diciembre se dictó el decreto n° 18.405 para fomento de los noticiarios argentinos, estipulándose la exhibición obligatoria de los mismos en todas las salas en cada una de sus funciones, con una duración mínima de 8 minutos, cuyo contenido sea considerado de propaganda nacional a juicio de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. Ese mismo día, con el decreto n° 18.406, se organizó internamente la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, implementándose distintos Departamentos o Direcciones (Propaganda, Radiodifusión, Espectáculos Públicos, etc.).

Casi en simultaneidad con estos hechos, los Aliados comenzaron a presionar al gobierno argentino para provocar la inmediata ruptura de relaciones entre este último y las naciones del Eje, hecho que posteriormente se efectivizó el 27 de enero de 1944, bajo la presidencia de Ramírez.

Volviendo al campo de las transformaciones operadas sobre las relaciones del Estado con la actividad cinematográfica, previamente a la ruptura de relaciones con los países del Eje, el 5 de enero de 1944 se emitió el decreto n° 21.344, que estableció *Ventajas Impositivas a favor de las Salas que Exhiban Films Argentinos*. Paralelamente, y como consecuencia de su declinación ante el reclamo de los Aliados para provocar la ruptura de relaciones diplomáticas con las naciones del Eje, Ramírez fue depuesto de su cargo, asumiendo Edelmiro Farrel la presidencia el 11 de marzo.

El conflicto entre productores y exhibidores

Durante la primera quincena de marzo, algunas publicaciones cinematográficas señalaban la gravedad en que se encontraba la industria por falta de celuloide virgen³³. Asimismo, se publicaban algunos guarismos aparecidos en el “Informe de la Oficina Cinematográfica del Coordinador de Asuntos Interamericanos” (Nelson Rockefeller), donde se señalaba que mientras México había percibido una cuota de película virgen de 11.400.000 metros en 1943, a la Argentina le habían correspondido 3.600.000. El mismo Informe

³³ Cfrt. en revista *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, las notas: “Falta Celuloide”, 1 de marzo de 1944, p. 21; y “Cerrará Sono”, 15 de marzo de 1944, p. 36.

anticipaba, además, que para 1944 la cuota de México sería ligeramente mayor, en tanto que la de Argentina disminuiría aún más. El informe concluía con que la única solución para la Argentina era acceder a la producción propia de film virgen³⁴. Para ese momento, el único logro al que se había arribado con cierto éxito era el referido al del lavado de celuloide impresionado y su posterior re-emulsionado.

El 22 de marzo la A.P.P.A. (Asociación de Productores de Películas Argentinas) hizo entrega a Juan Domingo Perón, en dependencias de la Secretaría de Trabajo y Previsión, de los fondos recaudados en los actos “Pro-Víctimas de San Juan”³⁵. El 3 de abril se dictó el decreto n° 8.537, por medio del cual se creaba el Banco de Crédito Industrial, el cual va a otorgar un gran apoyo a los productores cinematográficos.

Hacia mediados de mes, la A.P.P.A. –en una nota dirigida a la Subsecretaría de Informaciones y Prensa– expresó su complacencia unánime ante la designación del Dr. Carlos Molina Pico como Director General de Espectáculos Públicos. Esa misma semana esta dependencia invitó a exhibidores y productores a una reunión en la Dirección General de Espectáculos Públicos³⁶. Días después se conoció la solicitud de la A.P.P.A. reclamando la protección del Estado para el cine argentino, donde se exigía la exhibición obligatoria en todas las salas del país de los films nacionales, con un pago de los exhibidores a porcentaje de lo recaudado. Esta iniciativa fue rechazada de plano por los exhibidores, originándose así una larga disputa.

Dado que la Asociación de Empresarios Cinematográficos (exhibidores) había declarado su adhesión a los Aliados en marzo de 1943, en el conflicto aquí originado cobraron muy fuerte resonancia los posicionamientos en relación al conflicto bélico. Siendo que los exhibidores tenían su órgano portavoz en el periódico *La Película*, los productores argentinos lanzaron a la calle uno propio, *Cine Productor*, bajo la dirección de Carmelo Santiago.

A lo largo de los meses de mayo y junio el conflicto no logró destrabarse, quedando su solución postergada hasta fecha incierta dadas las irreductibles posiciones de ambos sectores. Días después, exhibidores y productores se entrevistaron con Juan Domingo Perón en la Secretaría de Trabajo y Previsión, donde este último señaló que “no es posible exigir más de lo que se puede dar” y que “debía exhibirse la mayor cantidad de películas argentinas, en la mayor cantidad de salas, de acuerdo con lo que la industria pueda producir”³⁷. Perón

³⁴ Cfirt. en revista *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 8 de marzo, p. 29.

³⁵ Cfirt. en nota “Pro Víctimas de San Juan”, en revista *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 22 de marzo de 1944, p. 40.

³⁶ Cfirt. en revista *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 19 de abril de 1944, p. 54.

³⁷ “Solución del Conflicto para el 21”. Revista *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, n° 667, 14 de junio de 1944, p. 84.

instó a conformar una Comisión que, representando a las dos partes, estudiase el tema y propusiera una solución dentro de un plazo máximo de 10 días. El plazo se venció sin que la solución apareciera.

El 5 de junio se dictó el decreto n° 14.630, de *Medidas de Defensa para la Industria Nacional*. Casi un mes después, el 7 de julio, Perón asumió la Vicepresidencia de la Nación. Días más tarde, en su edición del día 29, el periódico *Cine Productor* tituló su nota de tapa en los siguientes términos:

SE HACE IMPOSTERGABLE UNA ACCIÓN ENÉRGICA DEL GOBIERNO EN FAVOR DEL CINE ARGENTINO. NUESTRO CINE SIMBOLIZA A LA INDUSTRIA NACIONAL Y AUSPICARLO ES ROBUSTECER EL PLENO IMPERIO DE NUESTRA SOBERANÍA.

Allí se expusieron las razones de los productores de la siguiente manera:

Porque propende el engrandecimiento industrial de la Nación. Porque da trabajo, bienestar y prosperidad a millones hogares argentinos. Porque forja un sentido y una cultura nacionalista, que no puede ser superada por otro vehículo de difusión. Porque evita que emigren del país millones de pesos argentinos, amasados con el sudor de 14 millones de argentinos (...) Nuestro país tiene que estar en condiciones de producir muchas películas anualmente. Nuestros obreros deben tener más leche, más pan, más carne y más vino en sus mesas... pero entiéndase bien HABLAMOS DE NUESTROS OBREROS CINEMATOGRAFICOS... no de los que en remotas regiones viven opíparamente con los ingresos provenientes de la exhibición de películas extranjeras en el suelo argentino³⁸.

Casi en simultaneidad, la revista *Heraldo del Cinematografista* tituló en tapa CIERRE DE ESTUDIOS ARGENTINOS, informando que a causa de la falta de material virgen y del conflicto con los exhibidores, las productoras Pampa Film, Argentina Sono Film, Lumiton y San Miguel se aprestaban a cerrar sus puertas³⁹. Tres días más tarde fue ampliado el decreto n° 21.344, por el cual pasó a establecerse la obligatoriedad de la exhibición de films nacionales a porcentaje en todas las salas del país, siendo así incorporadas la casi totalidad de las propuestas elevadas por los miembros de la A.P.P.A. En el Artículo 7°, el decreto obligaba a los productores a realizar en una proporción no inferior al 10 % de la producción anual, películas con “argumentos nacionales, de índole científica, histórica, artística o literaria, con elenco y técnicos totalmente argentinos”.

Conjuntamente a la ampliación del decreto se anunció que se fabricaría película virgen en el país, debido que la Dirección Nacional de Fabricaciones

³⁸ Periódico *Cine Productor*, año I, n° 6, 29 de julio de 1944, Buenos Aires, p. 1

³⁹ “Cierre de Estudios Argentinos”. Revista *Heraldo del Cinematografista*, n° 674, Buenos Aires, 2 de agosto de 1944, p. 115.

Militares estaba dispuesta a vender hasta cinco toneladas mensuales de nitrocelulosa líquida a los estudios cinematográficos locales, especialmente preparada para elaborar celuloide. Este hecho, inevitablemente, implicará una deuda de gratitud (por lo menos en el comienzo de la iniciativa) de los estudios para con Fabricaciones Militares. La fábrica Delta, en cuyo directorio se encontraban personalidades de los estudios Lumiton, iba a ser la encargada de fabricar el preciado material⁴⁰.

Braden – Perón – Apold

El 19 de mayo de 1945 arribó al país Spruille Braden, el nuevo embajador norteamericano en la Argentina, quien en poco tiempo se puso a la cabeza de la oposición al gobierno acusándolo de “pronazi”, como luego hará con Perón. El 4 de julio de 1945, Víctor Perowne, un funcionario del Departamento Sudamericano del Foreign Office, se expresaba en estos términos:

Uno no puede eludir la sensación de que el fascismo del Coronel Perón es sólo un pretexto para las actuales políticas del Sr. Braden y sus partidarios en el Departamento de Estado. Su verdadero objetivo es humillar al único país latinoamericano que ha osado enfrentar sus truenos. Si la Argentina puede ser sometida efectivamente, el control del Departamento de Estado sobre el hemisferio occidental, será absoluto. Esto contribuirá simultáneamente a mitigar los posibles peligros de la influencia rusa y europea sobre América Latina, y apartará a la Argentina de lo que se supone es nuestra órbita⁴¹.

Dado que la escasez de película virgen era más que alarmante, el 4 de julio de 1945 casi 1.500 trabajadores agremiados en A.G.I.C.A. (Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina) se concentraron frente a la embajada de EE.UU. para ser recibidos por Braden y su esposa. En dicha entrevista, el Sr. Uzal –presidente de A.G.I.C.A.–, luego de saludar al mandatario por la fecha patria que en su país conmemoraban ese día, invocó la fraternidad entre los pueblos, pasando finalmente a solicitar el envío de mayor cantidad de celuloide virgen, materia prima clave para el desempeño laboral del gremio⁴². Sin embargo, hacia el mes de agosto, el periódico *Cine Productor* afirmó que Braden había declarado:

No vendrá un sólo metro de celuloide virgen a la República Argentina hasta tanto no sea derogado el decreto de protección al cine argentino⁴³.

⁴⁰ “Se hace Película Virgen en el País”, en revista *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, n° 675, 9 de agosto de 1944, p. 117.

⁴¹ En ESCUDÉ, Carlos: “Braden, Perón y la Diplomacia Británica”. Revista *Todo es Historia*, año XI, n° 138, Noviembre de 1978, Buenos Aires, p. 9.

⁴² Cífr. en periódico *Cine Productor*, n° 27, Buenos Aires, 10 de julio de 1945, p. 1.

⁴³ Periódico *Cine Productor*, n° 29, Buenos Aires, 13 de agosto de 1945, p. 3.

Durante el mes de septiembre comenzaron a publicarse en la revista *Heraldo del Cinematografista* distintas versiones sobre el inminente arribo a la Argentina de celuloide virgen proveniente la empresa belga Gevaert⁴⁴. Este hecho se reiteró también durante los meses de marzo y abril de 1946⁴⁵. Sin embargo, el celuloide no llegó. Para su traslado a Buenos Aires el material belga dependía de los barcos norteamericanos...

Los hechos del 17 de octubre posicionarán políticamente a Perón como figura clave de la Argentina. A partir de allí, la campaña que iniciaron los partidos agrupados alrededor de la Unión Democrática (comandados por Braden) comenzó a ser feroz.

Hacia principios de noviembre, la embajada de los Estados Unidos solicitó a la Cancillería argentina de nuestro país el estudio conjunto de las medidas de protección para la cinematografía argentina, ante lo cual el periódico *Cine Productor* (que para esa época se había desvinculado de la A.P.P.A.) contestó en su portada de la edición del 15 de Noviembre: “No Queremos Celuloide a cambio de Soberanía”⁴⁶.

El resultado de las elecciones dio lugar al inicio del gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, en el marco del cual las conquistas sociales alcanzadas por la clase trabajadora se presentan como únicas a lo largo de toda la historia argentina.

En simultaneidad a estas profundas transformaciones que tenían lugar en Argentina, el conjunto de la cinematografía europea se aprestaba a entablar batalla contra el cine norteamericano. En efecto, una de las inevitables secuelas de la 2º Guerra Mundial fue la liquidación del grueso de las medidas de protección del cine europeo que se habían desarrollado durante las décadas de 1920 y 1930. La implementación del Plan Marshall en estas naciones, tuvo como correlato una desmesurada invasión y saturación del mercado cinematográfico europeo por parte del cine de Hollywood. En su detallado estudio de la economía cinematográfica mundial de posguerra, Thomas Guback describe así la situación europea:

Mientras se suponía que la ayuda económica serviría para reforzar a las vacilantes economías contra las sublevaciones de la izquierda, las películas americanas eran vistas como instrumentos de propaganda para reforzar los espíritus de los europeos-occidentales contra los argumentos de la izquierda. La apoyatura cara a los gobiernos extranjeros era la siguiente: Si usted acepta nuestros dólares, puede al mismo tiempo

⁴⁴ Cfrt. en revista *Heraldo del Cinematografista*, 12 de septiembre de 1945, p. 129.

⁴⁵ Cfrt. en revistas *Heraldo del Cinematografista* del 13 de marzo de 1946, p. 38; del 27 de marzo de 1946, p. 43; y del 10 de abril de 1946, p. 52.

⁴⁶ Periódico *Cine Productor*, nº 35, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1945, p. 1.

aceptar nuestras películas. Considerada la cuestión en estos términos, no es sorprendente el que en muchos mercados de Europa Occidental las películas americanas recibieran un trato ventajoso a costa de sus competidores⁴⁷.

Un informe de la UNESCO referido a la situación de la industria cinematográfica europea publicado en 1951, describe la coyuntura en los siguientes términos:

El gran número de films baratos norteamericanos disponibles (...) además de contribuir al déficit de dólares, es uno de los factores que entorpecen el desarrollo de las industrias nacionales de producción cinematográfica. Estas industrias, en la imposibilidad de recuperar los gastos en las películas que producen, no pueden proseguir su desarrollo, y les resulta imposible atender a las demandas del mercado interior. Todo esto determina que los propietarios de las salas se vean obligados a depender, para poder subsistir, de los films extranjeros, y principalmente de los norteamericanos⁴⁸.

En consecuencia, las cinematografías europeas (Gran Bretaña, Francia, Italia, España) erigieron barreras proteccionistas a fin de salvaguardar los intereses de sus industrias cinematográficas, reservando un porcentaje del mercado para la explotación de la propia producción. Además, las medidas apuntaron a controlar el acceso de la industria extranjera al mercado local, dado que el excesivo ingreso de títulos norteamericanos repercutía drásticamente en la balanza de pagos europea. Estas naciones, al finalizar la 2ª Guerra Mundial, se hallaban endeudadas y con muy escasas reservas de dólares, por lo que “no podían permitirse –señala Guback– el discutible lujo de importar películas americanas cuando sus pueblos y sus actividades económicas exigían otros artículos más esenciales”⁴⁹.

Paralelamente a estos grandes cambios que se producían tanto en el país como en el extranjero, el señor Raúl Alejandro Apold venía desempeñándose como jefe de publicidad de la empresa Argentina Sono Film, asumiendo simultáneamente –a principios de junio de 1946– el cargo de Director General del *Noticiero Panamericano* que dicha empresa producía⁵⁰. En simultaneidad con ambas tareas, Apold publicó una extensísima nota en las páginas de la revista *Sintonía*, titulada “Así es el Coronel Perón”⁵¹. Hacia mediados de agosto

⁴⁷ GUBACK, Thomas: *La Industria Internacional del Cine*, vol. I, Editorial Fundamentos, Madrid, 1980, pp. 64–65.

⁴⁸ *La Industria Cinematográfica en Seis Países de Europa*, The Film Centre, París, UNESCO, p. 21.

⁴⁹ GUBACK, Th.: op. cit, p. 55.

⁵⁰ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 1 de junio de 1946, Buenos Aires, p. 66.

⁵¹ APOLD, Raúl Alejandro: “Así es el Coronel Perón”. Revista *Sintonía*, n° 472, pp. 4 y ss.

éste renunció a sus cargos en Argentina Sono Film⁵², para pasar a incorporarse como Director General del noticiario *Sucesos Argentinos* a partir del 1º de septiembre⁵³. Durante la última semana del mes de octubre, tuvo lugar el estreno del corto documental titulado *El Plan Quinquenal* –producido por Sucesos Argentinos– donde, a lo largo de 11 minutos, se exhibía a Perón exponiendo las finalidades del mencionado plan⁵⁴. Cuatro meses más tarde, en febrero de 1947, Apold fue designado Director General de Difusión de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Presidencia de la Nación.

Un mes después, según da cuenta la revista *Heraldo del Cinematografista* en la nota “La industria debe vigilarse a sí misma”⁵⁵, a raíz de los diversos cortes que se le habían aplicado a los films *El ángel desnudo* (1946, Carlos H. Christensen) y *La mujer más honesta del mundo* (1946, Leopoldo Torres Ríos; no estrenada comercialmente en Buenos Aires), el presidente Perón –en una audiencia que concedió a los productores cinematográficos– sugirió la conveniencia de crear una comisión integrada por cinematografistas y delegados oficiales, similar a la Oficina Hays de los EE.UU. El proyecto fue aplaudido y apoyado por la publicación mencionada. De la suerte de dicha comisión (en caso de que se haya conformado) no existen rastros.

Días más tarde, el 27 de marzo, fue ratificado en el Congreso el decreto-ley 21.344, referido a la exhibición obligatoria de películas argentinas de largometraje (el debate producido en el Congreso Nacional se reproduce a continuación del presente trabajo). El 6 de agosto, mediante la ley nº 12.999 se ratificó y modificó parcialmente el mencionado decreto-ley. A partir de aquí, la industria cinematográfica contó con más beneficios por parte del Estado.

Como contrapartida, se produjeron sendos excesos (sin duda corregibles) por ambas partes. De parte del estado, se instrumentalizó casi simultáneamente un acentuado control que afectaba a la libertad de expresión. Por el lado de los productores, éstos se recostaron sobre los beneficios que el decreto de protección y exhibición obligatoria les reaseguraba, desentendiéndose muy rápidamente de la calidad de sus productos. Así, una ola de aventureros se instaló rápidamente en el rubro. Vayamos por partes.

Sobre principios de noviembre, *Heraldo del Cinematografista* informó que en una nota refrendada por el Secretario de Cultura:

El intendente municipal se ha dirigido a las productoras y distribuidoras de películas, con el propósito de lograr su colaboración en la fiscalización moral y de las buenas costumbres. La comunicación destaca la necesidad de velar por la moralidad pública

⁵² Revista *Heraldo del Cinematografista*, 21 de Agosto de 1946, Buenos Aires, p. 140.

⁵³ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 28 de agosto de 1946, Buenos Aires, p. 144.

⁵⁴ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 30 de octubre de 1946, Buenos Aires, p. 186.

⁵⁵ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 19 de marzo de 1947, Buenos Aires, p. 50.

y sin lesionar ni cohibir la libertad de creación artística, el cine debe ser factor de bien y belleza y no de perturbación y disolución, no dando oportunidades para que el nivel moral de ningún espectador argentino sufra daño alguno. Ninguna película, señala la nota, debe dar motivo de perturbación de la paz social ni lesionar o amenazar siquiera la adhesión colectiva al patrimonio y acervo histórico de la Nación⁵⁶.

Una semana después, en su edición del 12 de noviembre, las páginas de *Heraldo del Cinematografista*, publicaron las “Normas para el Cine”, remitidas por el intendente municipal, Dr. Emilio Siri, a la Comisión Asesora para la calificación de películas. Dicho documento resultó ser casi una condensada transcripción del conocido “Código Hays” de censura cinematográfica, implementado oficialmente por Hollywood en el año 1934, como consecuencia de las distintas presiones ejercidas por diferentes ligas de decencia e instituciones religiosas. Las “Normas para el Cine”, indefectiblemente definieron todo un marco de verosimilización, tanto en el nivel de la historia (cuáles temas tocar y cómo abordarlos; cuáles no mencionar), como también en el nivel del relato (qué mostrar y qué no; cómo y con qué signo semantizar determinadas acciones). De este documento se desprende todo un ideario, publicado oficialmente en una revista gremial. En este sentido, el punto número VI de estas normas se esgrime como su centro neurálgico:

VI – Cae dentro de la órbita de apreciación de la Intendencia municipal, referida a la policía de las costumbres y a la ordenada convivencia de sus gobernados, toda apología de regímenes sociales opuestos al derecho público de la República, incompatibles con el espíritu nacional y que contraríen la moral y las buenas costumbres. La autoridad comunal ejercerá prudente y celosa vigilancia sobre tales expresiones cinematográficas⁵⁷.

Finalmente, debe tenerse en cuenta que si bien se trataba de una disposición municipal (y no nacional), ésta tenía incidencia en la plaza más fuerte del mercado cinematográfico, por lo cual su accionar –por una cuestión de inercia comercial– se extendía sobre el resto del país. Es decir, difícilmente algún estudio o productora fuera a atreverse a quebrantar dichas normas, dado que – en caso de hacerlo– vería obstruido el estreno en Buenos Aires, lo que comercialmente implicaba tener un muy mal lanzamiento. Como caso ejemplar podemos citar la suerte del mencionado film *La mujer más honesta del mundo*, cuya exhibición en Buenos Aires fue prohibida por la Comisión de Censura Municipal y logró ser exhibida con muy mala promoción en algunos puntos del interior del país⁵⁸.

⁵⁶ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 5 de noviembre de 1947, Buenos Aires, p. 210–211.

⁵⁷ Revista *Heraldo del Cinematografista*, 12 de noviembre de 1947, Buenos Aires, p. 216.

⁵⁸ MANRUPE, Raúl y PORTELA, María Alejandra: *Un diccionario de films argentinos*, Corregidor, Buenos Aires, 1995, p. 396.

En lo referente a la producción de escasa calidad y los aventureros de la industria del cine, hacia 1951 el propio Raúl Alejandro Apold señalaba (en simultaneidad a su férrea actividad censora):

El gobierno del general Perón ha dictado, en estímulo de la producción nacional, las siguientes disposiciones: Ley 12.999 y su complementaria 13.651, relativas al fomento de la producción nacional de largo metraje, y, concordante con ellas, las resoluciones del Ministerio de Finanzas, según las cuales se otorgan préstamos sobre las películas de largo metraje, a devolver a largos plazos, y bajo interés. Además, multitud de disposiciones de menor importancia se han dictado con la misma finalidad de estímulo. No se puede decir que el esfuerzo privado haya respondido con la amplitud que se hubiera deseado al estímulo oficial. Las disposiciones arriba citadas tendían a dar bases económicas a las empresas filmadoras, pues se pensó que nuestras productoras, empresas de trabajo y de poco capital, al tener su economía fortalecida, procurarían emprender producciones de alto vuelo. Esto no ha ocurrido. Pareciera que la protección oficial sólo estimuló el aumento en número de películas, pero no en calidad; antes bien, nuestros productores parecen haber pensado que la ayuda oficial hacía innecesaria la iniciativa audaz, y ante la perspectiva de que sus películas se pasaran de cualquier manera, poco a poco se han desinteresado en todo lo que no sea la faz meramente comercial. En esto, las excepciones son contadas. Si siguen así, si los productores no levantan la puntería, serán los propios causantes de la muerte de nuestra cinematografía (...) La ley 12.999 ha cumplido los fines que la inspiraron. En efecto, actualmente las películas argentinas se exhiben en todas las salas del país y el público concurre en gran número a las exhibiciones. En lo que respecta a la calidad, el progreso no ha sido paralelo, por las causas señaladas en el punto primero, pero eso no quiere decir que la ley sea mala, sobre todo si se tiene en cuenta que cuando se dictó no había experiencia. Hoy, después de varios años de aplicación, una modificación parece oportuna, y la Subsecretaría de Informaciones, por intermedio de sus organismos técnicos, estudia un proyecto de reforma, para lo cual realiza un minucioso examen de antecedentes nacionales y extranjeros y de las circunstancias actuales⁵⁹.

Un par de años más tarde, ante la indiferencia de aventureros y oportunistas, Apold abrió fuego:

Es preciso destruir a los aventureros de nuestro cine (...) Todos los cañones dispararán contra esos parásitos. No es posible que el mal de esa plaga lo sufran los productores serios y organizados, que trabajan honradamente, con la noble finalidad de hacer buenas películas. No se pretende que el cien por cien de nuestras películas sean muy buenas, pero sí se va a exigir que una buena cantidad sea digna de nuestro público y del honor de ser enviadas al mercado exterior. No saldrá del país una sola película que no sea buena; sólo así reconquistará el cine argentino el terreno perdido en el exterior. Repito: Destrucción total de los aventureros del cine, de los incapaces y de los desorganizados⁶⁰.

⁵⁹ Entrevista a Raúl Alejandro Apold publicada por la revista *El Hogar*, y reproducida en *Heraldo del Cinematografista*, 31 de octubre de 1951, pp. 265-266.

⁶⁰ Entrevista a Raúl Alejandro Apold publicada en el semanario *Radiolandia*, reproducida en la revista *Heraldo del Cinematografista*, 7 de enero de 1953, pp. 5-6.

En julio de 1955, con inmediata posterioridad al bombardeo de Plaza de Mayo, Raúl Alejandro Apold presentó su renuncia indeclinable, aduciendo problemas de salud. En su reemplazo, León Bouché asumió como Secretario de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación⁶¹. Este funcionario, luego de mantener encuentros con los representantes de las diversas áreas del comercio y la industria cinematográfica, pronunció un discurso a través de Radio del Estado, la cadena oficial y la red de Radio Belgrano, donde puntualizó algunos conflictivos ítems que, en cierta medida, afectaban al rubro de la demandada calidad de las películas nacionales, mediante la alteración y el trastocamiento de las finanzas de las productoras. Finalizamos este trabajo incluyendo un breve segmento del mensaje de Bouché:

Hay una ley, la 12.999, que dispone que todas las películas nacionales se exhiban en todo el país pagando por ellas lo que se llama "el porcentaje", es decir, lo lógico y lo justo...

Esa ley no se cumple. ¿Por qué? Por culpa un poco de todos. Pero lo cierto es que no se cumple y que en el interior del país, sobre todo, las películas se compran al productor en una suma equis. Por supuesto, es una suma mala para el productor.

Ciertos empresarios de cine, además de pagar poco por las películas que exhiben, pagan... cuando se les da la gana. De este modo se incurre en un abuso inicuo, pues mientras ellos reciben... contante y sonante lo que les corresponde... postergan la entrega del porcentaje que les corresponde a los productores y dueños de las películas, usufructuando... un dinero que no les corresponde.

Más aún, conozco casos concretos de exhibidores millonarios que aún no han pagado los producidos de las películas que exhibieron en el Festival de Mar del Plata [1954]. Desde ya puedo asegurar que este abuso también terminará. Esto no puede seguir sucediendo. La Ley ha de aplicarse rigurosamente en todo el país, y estamos seguros, porque hemos estudiado las cifras, que el quebranto económico del cine argentino habrá desaparecido con esta medida en un porcentaje que va mucho más allá de lo que los optimistas pueden calcular.

Se puede decir que hay más de seiscientos cines que alquilan películas argentinas en todo el país a precio fijo, violando... la ley⁶².

Raúl Horacio Campodónico es docente e investigador de cine en la Universidad de Buenos Aires (U.B.A.) y en el Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales (I.S.C.A.A.) de Santa Fe.

⁶¹ "Renunció Apold: León Bouché lo reemplaza", en revista *Heraldo del Cinematografista*, n° 1246, 13 de julio de 1955, Buenos Aires, p. 144.

⁶² "Ley orgánica del cine, expansión a los mercados internacionales, política favorable a la coproducción, renovación de valores, reapertura y mejora de estudios: objetivos de Bouché", en revista *Heraldo del Cinematografista*, n° 1254, 7 de septiembre de 1955, Buenos Aires, pp. 186-187.