

TRINCHERAS DE CELULOIDE

Trincheras de celuloide

Bases para una Historia
Político–Económica del Cine Argentino

Raúl Horacio Campodónico



 Universidad
de Alcalá

f nC l

PREMIOS DE ENSAYO SOBRE CINE EN IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE 2003
Primer Premio

Título

Trincheras de celuloide. Bases para una Historia Político-Económica del Cine Argentino
Primera edición, 2005

Edita

FUNDACIÓN AUTOR
Bárbara de Braganza, 7. 28004 Madrid
publicaciones@sgae.es
www.fundacionautor.org
www.factoriautor.com

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
Vicerrectorado de Extensión Cultural y Universitaria

FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO
Calle 2 No. 411 e/ 17 y 19, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba
presidenciafestival@icaic.inf.cu
www.habanafilmfestival.com

Editor

Jesús García de Dueñas

Coordinación

Rodolfo L. Gil Brotóns

Documentación

María J. Durán Vaquero
Natalia Garcés Fernández

© Raúl Horacio Campodónico

© de la presente edición: Fundación Autor / Iberautor Promociones Culturales SRL

ISBN: 84-8048-680-5

Depósito Legal: M-48282-2005

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por cualquier medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones, sin contar con los permisos oportunos.

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES

Deseo comenzar este libro agradeciendo el apoyo y la ayuda que varias personas, ya directa o indirectamente, han prestado durante el tiempo en que estos textos fueron cobrando forma y vertebrándose. En este sentido quiero rescatar el infatigable empeño de María del Carmen Vieites y Julio Azamor, tanto en la edición de *La mirada cautiva* como en la organización de eventos en el Museo del Cine «Pablo C. Ducrós Hicken», ámbito donde siempre me han abierto las puertas muy afectuosamente. A través de Julio y las páginas de *La mirada cautiva* debo el hecho de haber conocido a Abel Posadas, con quien no sólo debatimos, discutimos y nos reímos sobre varios ítems de la historia de nuestro cine, sino también hemos trabado una buena amistad. Continuando con *La mirada cautiva*, quiero señalar el despliegue realizado en la misma por Pablo De Vita. A Emilio A. Bellon agradezco tanto las lecturas críticas como su inquebrantable lealtad y amistad. A Margarita Pierini todo el apoyo y contención brindado desde su espacio en la Universidad Nacional de Quilmes. A María Paulinelli por el espacio brindado en la Escuela de Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, de la Universidad Nacional de Córdoba. A Clara B. Kriger el haberme informado al respecto de la convocatoria del presente «Premio Ensayo». A Osvaldo Villareal, amante y coleccionista de películas argentinas, el haberme permitido acceder a copias de films que se consideraban perdidas. En similar registro no puedo olvidar la eficacia, precisión y desinterés de Angélica Catini, Mario Di Matteo, Marcelo García y la muchachada de *Master V. C.*

Mención aparte merecen Andrés Insaurrealde, Jorge Couselo y Daniel (Paraná) Sendrós, todos del Centro de Documentación del

Museo del Cine, dependencia a la que he recurrido sistemáticamente mientras estuve trabajando en este libro. Quiero destacar la entusiasta ayuda ofrecida por dicho Centro de Documentación para la obtención y localización de las ilustraciones que integran el presente volumen, y que proceden de sus archivos. En este sentido, el trabajo de Andrés Insaurralde y Damián Romano ha resultado invaluable. Del mismo modo, tanto el apoyo logístico desplegado por Gabriel Barreiro, como el trabajo y soporte tecnológico brindado por Ezequiel Schwartzman, resultaron indispensables. Asimismo, no puedo olvidar el entusiasmo y apoyo brindado por David Blaustein, director de nuestro querido Museo del Cine.

Finalmente, quiero agradecer a las autoridades responsables de la iniciativa de convocatoria a este Premio Ensayo, tanto las pertenecientes a la Fundación General de la Universidad de Alcalá, como también las de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, dado que este espacio que han creado incentivará inevitablemente la producción y el intercambio entre todos los colegas investigadores que habitamos Iberoamérica y el Caribe. En este sentido, quiero subrayar la diligente y meticulosa atención que he recibido por parte de Jesús García de Dueñas, Rodolfo L. Gil Brotóns, María J. Durán Vaquero, Natalia Garcés Fernández (Instituto Iberoamericano de Estudios de la Imagen-Vicerrectorado de Extensión Cultural y Universitaria) y de Jorge Fernández Era (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano).

Raúl Horacio Campodónico
Febrero de 2004

NDICE

Prólogo	11
Introducción	21
Capítulo 1. Cartografía urbana en transformación	27
1. El cinematógrafo entre palacios y conventillos	29
2. El cinematógrafo entre las presidencias radicales	35
Capítulo 2. Irrupción del sonido en el cine argentino.....	49
1. El golpe de Estado del general Uriburu	51
2. Matías G. Sánchez Sorondo y el cine	56
3. Rumores de guerra	74
Capítulo 3. Europa en llamas	79
1. El inicio de la noche	81
2. El amigo americano	100
Capítulo 4. Casos Testigos: Políticas de producción durante la crisis de 1939-1940	115
A) Pampa Film intenta responder creativamente ante la embestida de Hollywood	117
Introducción	117
Antecedentes	118

El plan de producción de Pampa Film	128
Conrado Nalé Roxlo	133
Roberto Arlt	134
Jorge Luis Borges	136
B) Asimilación local de los films de «ingenuas»	152
Orígenes y antecedentes	152
La asimilación de las «ingenuas» en el cine argentino ..	156
Capítulo 5. El cine durante la guerra	167
1. Diplomacia y abastecimiento a partir de Pearl Harbor	169
2. El cine durante la guerra	173
Capítulo 6. El doloroso camino hacia la autodeterminación económica	195
1. Nuevo escenario y viejas ambiciones	195
Introducción contextualizadora	197
La cinematografía argentina durante el gobierno del G.O.U.	199
2. La vida después de la guerra: contra Braden y por Perón	211
Preliminares de la Guerra Fría	213
3. Raúl Alejandro Apold y la cinematografía argentina	216
Capítulo 7. El cine durante la posguerra	225
1. El nuevo escenario internacional	227
La posguerra en el cine. La lucha contra los monopolios y el inicio de las batallas proteccionistas	229

2. Argentina durante la posguerra	235
3. El Acuerdo Cereijo-Miller y el Pacto Cereijo-Johnston	240
4. Y entonces Corea... ..	246
El orden interno cinematográfico	249
5. La búsqueda de una reciprocidad económica	253
 Capítulo 8. Casos Testigos: La poética realista en conflicto (I). <i>El Puente</i> (1950, Carlos Gorostiza).	259
 Capítulo 9. Ascenso y caída de la experiencia peronista	299
1. Significativos detalles de la gestión de Raúl Alejandro Apold	301
2. La breve y punzante gestión de León Bouché	315
3. La vida después del 16 de septiembre de 1955	324
4. Días de furia	330
5. ¿Ni vencedores ni vencidos?	338
 Capítulo 10. Casos Testigos: la poética realista en conflicto (II). <i>Pobres habrá siempre</i> (1955/58, Carlos Borcosque)	347
 Bibliografía	383
Índice onomástico	399
Índice de títulos cinematográficos y literatura	425

Prólogo en forma de carta
a Raúl Horacio Campodónico a propósito de su libro
Trincheras de Celuloide

Bases para una historia político-económica del cine
argentino

Roma, primavera del 2004

Querido Raúl Horacio,

Releo los originales de tu libro *Trincheras de Celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, y confirmo mi primera impresión: bello y útil. (Dos requisitos sin los cuales no vale la pena gastar una gota de tinta.)

Siguen algunas reflexiones como pruebas al canto:

Lunes 31 de mayo

Tiempo y espacio: coordenadas aa') El ombú + zz')

La Cruz del Sur

Pero quiero subrayar sobre todo lo que considero su aporte más incisivo: tu metodología del aparato crítico. Lo que tanto para entendernos al vuelo llamaré la cuadrícula o *griglia* (reja) o coordenadas tiempo-espacio (Profundidad y Extensión). O sea el hecho,

o mejor el acaecer, único e irrepetible en su contexto espacio-temporal, el punto del *hic et nunc* (del aquí y ahora), atrapado —escrito, fotografiado, filmado— en la espiral de puntos de su teoría *dei corsi e ricorsi* con la que en el 700 Giovanbattista Vico, fundando la moderna filosofía de la historia, tras las huellas de neohumanista memoria de Marsilio Ficino, sueña descifrar el pasado y adivinar el devenir de la Historia (esta vez con mayúscula): el hecho cultural —¿la acción cultural?— en el flujo de una historia global, espiritual y material. Y por esta última condición realísticamente política, que determina ese hecho y por el que es (¿o no?) determinada: cambiada (revolucionada revolucionariamente).

(Y sin que esto implique ignorancia o desprecio: no reconocer la excelencia semántica de otros críticos, otra crítica, que trabajó encerrada en su *black-mary* criolla: el cine dentro del cine.)

Una página iluminante e implacable en tal sentido es:

«Muchos productores y directores argentinos denunciaron posteriormente, y con razón, la falta de libertad de expresión durante la gestión de Apold, una vez producido el golpe de estado. Lo que no lograron percibir a tiempo estos productores y directores, fue que sus supuestos “libertadores” le terminarían abriendo las puertas de par en par a sus victimarios. La disyuntiva histórica que durante el peronismo planteó esta situación para los hacedores de films argentinos fue de un alto grado de complejidad, dado que su supervivencia económica quedó ligada a un alto número de restricciones, las que a su vez operaron como prenda que reaseguraba trabajo para productores, directores, equipos técnicos, actores, obreros, etc. Un teorema de difícil solución que ofrecerá, a posteriori, el testimonio exclusivo y excluyente de los portavoces de una burguesía ilustrada que, al tiempo que soñaba con Europa mientras

vivía en un país sudamericano de economía dependiente, suponía que las “liberaciones” eran gratuitas y no pagaban costos.»

(Capítulo 9. Ascenso y caída de la experiencia peronista)

Y más explícitamente en tu ansiedad metodológica de «historizar» los hechos en sus coordenadas: «lo que aquí se está (...) poniendo en relieve es la existencia de un área o **campo de relaciones y cruces...**» (Capítulo 8, IV. La poética realista en conflicto I)

Y y más explícitamente por si a alguien no le quedaba todavía claro: «Las preguntas que aquí se abren, en un **cruce neurálgico (...)** del vínculo cine e historia como así también sobre la ignorada competencia de lectura con que pudo haberse manejado el narratorio histórico, quedan como interrogantes a resolver.»

Miércoles 2 de junio

Objetivo y Subjetivo:.. Era rubia y sus ojos celestes...

Pero también era morocha y sus ojos renegridos... y era pelirroja y sus ojos incoloros, etc. aunque la pintaron gordita y con las crenchas lacias, desengrasadas, y una teta fuera del peplo y con el gorro frigio —*très chic! :liberté, égalité, fraternité*— que le mandaron de regalo los *sans-culotte* de París... Porque es muy difícil, casi imposible, que lo objetivo prescinda de lo subjetivo (y también al revés, que lo subjetivo prescinda de lo objetivo...). Y vienen ganas de preguntarse ¿y total para qué? La historia político-económica del cine argentino que vos me contás en base a minuciosos y documentados datos —objetivos— autoriza a una

interpretación que es la tuya —subjetiva— de esa historia y no sólo, sino de la historia nacional en su conjunto. Historia de traidores y traiciones en cuya mostración oficial se ha procedido epistemológicamente al revés: partiendo de una subjetividad que escamotea sus intereses venales se manipula el *aparatchnik*, la sobreestructura, el andamiaje de una falsa objetividad.

Por lo que hecho el elogio de tu metodología, la pregunta es: ¿a qué ó adónde lleva? Y aquí se da la vieja parajoda de qué fue antes: si el huevo o la gallina. Porque sin esta metodología, a lo largo y a lo ancho del tiempo y sus avatares, el mini-arcano estético-político que tu libro revela (y que honestamente creo cualquier *phainomenon* cultural al que el mismo fuera aplicado revelaría) no hubiera sido revelado, develado, denunciado, es decir, explicado, es decir, demistificado, es decir, historizado (subjetiva y objetivamente), como lo ejemplifica *Trincheras de Celuloide*.

El sólo índice del libro es ya un principio de respuesta a la pregunta a qué ó adónde lleva? Simultáneamente al huevo (Cap. 1: El cinematógrafo entre palacios y conventillos) y a la gallina (Cap. 9: Ascenso y caída de la experiencia peronista. ¿*Ni vencedores ni vencidos?*). Y entre ambos, cito al azar: El golpe de estado del general Uriburu (cap.2); Europa en llamas (Cap.3) ; Políticas de producción durante la crisis de 1939-1940 (Cap.4); Pampa Film intenta responder creativamente ante la embestida de Hollywood (Cap.4); Roberto Arlt, Jorge Luis Borges (Cap.4); El cine durante la guerra (Cap.5); El doloroso camino hacia la autodeterminación económica (Cap.6); La vida después de la guerra: contra Braden y por Perón (Cap.6); Raúl Alejandro Apold y la cinematografía argentina (Cap.6); El cine durante la posguerra (Cap.7); La búsqueda de una reciprocidad económica (Cap.7); Casos Testigos: La poética realista en conflicto I: *El Puente* (Cap.8); La poética realista en conflicto II: *Pobres habrá siempre* (Cap.10).

Jueves 3 de junio

Y agudas —pero siempre austeras, nunca demagógicas— observaciones (¿constataciones?) de las que extrapolo:

«De este documento se desprende todo un ideario estético-ideológico, publicado oficialmente en una revista gremial (*Heraldo del Cinematografista*, 1947). En este sentido, el punto número VI de estas normas (“Normas para el Cine”, de la Intendencia Municipal de Buenos Aires, 1947), se esgrime como su centro neurálgico **de censura ideológica**.»

«Punto VI: Cabe 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 cinematográficas.»

(Capítulo 6. El doloroso camino hacia la autodeterminación económica / 3. Raúl Alejandro Apold y la cinematografía argentina.)

O su supuesto antídoto:

«Comité de Defensa del Cine Argentino»

(Capítulo 9. Ascenso y caída de la experiencia peronista)

Pero, lapidariamente:

«... si hay algo que aparentemente queda claro es que para ambos regímenes (peronista y “libertador”) los personajes de cuidado son los que visten mameluco y overol...»

(Capítulo 10. La poética realista en conflicto II: Pobres habrá siempre.)

O también, compensando el anterior registro «político» con el «literario», páginas más abajo: «... (vincula) las diversas concepciones del realismo...*Lustrabotas* (De Sica-Zavattini) y *Pelota de trapo* (Leopoldo Torres Ríos)...(confirmando) la demanda por parte del público argentino de films “semidocumentales”...(y recuerda) la acentuada influencia que sobre los neorealistas italianos ejercieron las innovaciones de los escritores realistas norteamericanos de entreguerras (Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Steinbeck)... traducidos principalmente por Vittorini y Pavese».

(Capítulo 8. La poética realista en conflicto I: *El puente*)

Destino y Azar: Cara o Cruz, Suerte o Culo

A esclavos, libertos, mujeres, putos, cabecitas negras —como le hace decir más o menos José Pablo Feinmann a Jamandreu en *Eva Perón*—, a humillados y ofendidos de la tierra, repetidas veces y alternativamente nos tocaron el culo y la suerte. También en ésta, nuestra época, pero es la que nos tocó vivir y no queda otra que apretar los dientes: quizás haya sido así también desde antes de Babilonia y en la Edad de Oro griega y... (¿en los asteroides de la Utopía CyberPunk será una vez más así?).

En esta hora en que celebramos la Nac & Pop, sitio web «nacional y popular» porteño (¿pero la palabra «crítico» se perdió por el camino? ¡¡¡Y ni qué decir «autocrítico»!!!) es éste un libro aleccionador: memento de defectos, déficits (crónicos?!) del cine argentino, también de sus sueños y pesadillas. Libro no sólo para locos —como era el Teatrillo Mágico de Demián—, no sólo

para cineastas, no sólo para historiadores, no sólo para políticos, no sólo para economistas, no sólo para distribuidores y exhibidores, no sólo para críticos de cine, no sólo para espectadores, etc.

Viernes 4 de junio

Ya algo te dije sobre mi entusiasmo por tu metodología (entre mis papeleos y recortes conservo decenas de cuadros sinópticos y comparativos, de la Historia, de todas las historias que han caído bajo mis ojos: de la larga marcha del *Pitecanthropus Erectus* a la de Mao-Tsè-Tung; del tango entre hombres en los prostíbulos orilleros a Discepolín; de los pigmeos birris en el corazón del África negra a la Mona Azul...). Y algo también te dije sobre el sentido de tu libro: sobre el descubrimiento de verdades cívicas y peliculeras ocultas o negadas —que es la misma cosa— o si prefieres como desmitificación de una historia cinematográfica conservada en falsos museos con tímpanos de *papier maché*. Me esta faltando, quizás, agregar algo sobre su función.

Que no puede ser otra que una rigurosa lección moral, en su destino político y económico, aprendida sobre la piel del azaroso pasado de nuestra cinematografía con miras a construir la visión artística de su inmediato futuro.

Lección, en definitiva, que todo libro de historia que se respete enseña (reléase, aunque aparentemente incongruente con el tema específico, el poema *Los trabajos y los días* del luminoso griego Hesíodo).

En la segunda mitad de los años '50 —y casi toda la historia del Nuevo Cine Argentino y del Nuevo Cine Latinoamericano tenía que hacerse todavía; por mi parte estaba inaugurando la que después sería la Escuela Documental de Santa Fe— Domingo Di Núbila, del staff del *Heraldo del Cinematografista* de Chas de Cruz repe-