



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# La presencia del estado en el cine del primer peronismo

Autor:

Kruger, Clara

Tutor:

Zunzunegui Diez, Santos

2006

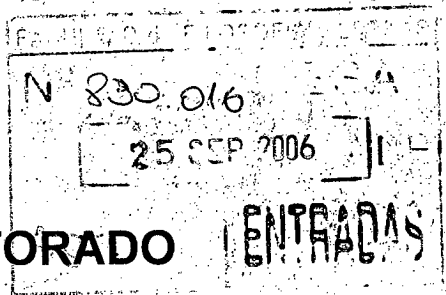
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA



**TESIS DE DOCTORADO**

**LA PRESENCIA DEL ESTADO  
 EN EL CINE  
 DEL PRIMER PERONISMO**

**AREA: ARTES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
 UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
 FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
 Dirección de Bibliotecas

**TESISTA: CLARA KRIGER**

**DIRECTOR: SANTOS ZUNZUNEGUI DIEZ  
 CODIRECTOR Y CONSEJERO: LUIS ALBERTO ROMERO**

# INDICE

	Página
Introducción .....	3
Capítulo No. 1 - Los inicios de la gestión estatal .....	35
Capítulo No. 2 - La gestión estatal del peronismo. 3ra. etapa – la implementación de una política estatal .....	97
Capítulo No. 3 - La propaganda estatal .....	205
Capítulo No. 4 - El Estado emerge en los largometrajes .....	232
Capítulo No. 5 - Cuando el pasado llega en forma de denuncia .....	289
Capítulo No. 6 - El cine como espacio de mediaciones .....	335
Conclusiones .....	399
Bibliografía y Filmografía .....	419
Anexo I – Gráfico del 1er. Plan Quinquenal .....	438
Anexo II - Fichas técnicas de los largometrajes estudiados .....	439

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación se centra en analizar las significaciones que alcanzó la presencia del Estado en el cine durante el periodo del primer peronismo. Ello implica el abordaje de la política cinematográfica puesta en marcha en ambos gobiernos peronistas, que se caracterizó por respetar continuidades y producir innovaciones en las modalidades de intervención del Estado, así como por fomentar relaciones dinámicas con los agentes del campo cinematográfico. Esta política cobró una importancia central en el desarrollo de la actividad industrial, sin incidir de manera significativa en las formas o contenidos de los largometrajes de ficción que se realizaban. De esta manera, el material filmico de ficción producido en el período no es homogéneo, sino que se trata de un conjunto que contiene expresiones estéticas y culturales de distinto orden. Sin embargo, es posible señalar que emerge en muchos de estos relatos fílmicos, la presencia del Estado, aún sin aludir al gobierno peronista ni a los líderes del movimiento.

Como punto de partida fue necesario cuestionar la validez de homologar un período político con un período cinematográfico. Un conjunto de preguntas emergieron rápidamente y resultaron eficaces disparadores de la investigación. En principio era imperioso preguntarse por el tipo de relación que se había planteado entre el Estado y el campo cinematográfico. ¿La promulgación de una Ley de Cine y la puesta en marcha de medidas proteccionistas implicaban la existencia de una política diseñada para el sector? ¿De qué manera participaron los agentes del campo en el diseño? ¿Cómo se articuló la relación entre el universo del cine y el Estado?

Más allá de esta problemática surgía otra en relación a los textos fílmicos. ¿Qué tiene de peronista el cine realizado durante el primer peronismo? ¿Existen características distintivas dentro del corpus filmico de la época? ¿Es este conjunto filmico el resultado de una política cinematográfica efectiva?

Una multiplicidad de producciones simbólicas forma parte de la compleja realidad que generó la década peronista, y entre ellas las producciones

cinematográficas ocupan un lugar privilegiado, tanto en términos cuantitativos como por la diversidad de géneros que transitan.

Se trata de una producción que alcanza a superar las cuatrocientas películas ficcionales<sup>1</sup>, a la que se le suman un vasto número de cortometrajes documentales institucionales y la difusión de ocho noticieros periódicos, conformando un conjunto con características propias en el marco de un sector industrial cuyas condiciones de trabajo fueron organizadas a partir de medidas legislativas tomadas previamente a la llegada del gobierno peronista.

Dentro de este conjunto heterogéneo se cuenta, por un lado, con una filmografía diseñada y producida por una agencia gubernamental. Estas realizaciones forman parte del papel decisivo en la construcción de una política comunicacional que el Estado encara por primera vez en Argentina. Se trata de trabajos que son de corte documental y que responden por lo general a la necesidad de difundir y propagandizar los actos, mensajes y políticas del gobierno y del partido justicialista.

Por otro lado, se observa un conjunto filmico creado y producido por empresas privadas en el que se debe distinguir la realización de noticieros y de películas de ficción. Mientras los contenidos de los noticieros estaban fuertemente atados a las decisiones del Estado y tenían características similares a los documentales previamente descriptos, las películas de ficción presentan un material de gran diversidad. Filmes que eran producidos por la industria cinematográfica para su comercialización, con el objetivo de lograr beneficios económicos y prestigio artístico.

Esta investigación aborda el universo de las películas de ficción que se realizaron dentro del período, con el propósito de observar las distintas formas que toma la presencia del Estado, tanto en el marco de sus facetas de producción como en el de la diégesis fílmica. Así se estudiarán las condiciones que permitieron la intervención estatal, las características de dicha intervención, las estrategias que articularon frente a ella los distintos sectores del campo

---

<sup>1</sup> En los 13 años que corren entre 1933 (año de nacimiento de la industria cinematográfica argentina) y 1945 se estrenaron 399 películas, mientras que en la década 1946 – 1955 se estrenaron 434. (Getino 1998 : 337)

cinematográfico y las imágenes que presentan a las instituciones del Estado y las llevan a formar parte de la narración.

## II

Como se dijo, se distingue en el conjunto de producciones filmicas de la época, películas documentales (noticiarios e institucionales) y ficcionales, que aunque sea pertinente tomarlas separadamente para su estudio, tienen un punto de encuentro.

Los noticiarios y los documentales eran de exhibición obligatoria desde diciembre de 1943<sup>2</sup>. En muchos casos participaban en la elaboración de los mismos, las empresas cinematográficas conocidas en el mundo de la ficción junto al elenco de sus profesionales contratados. En estos textos filmicos abundaba la propaganda política explícita del peronismo en general, de las obras del gobierno y de la personalidad de los líderes políticos del movimiento.

Estas características eran compartidas por los noticieros cinematográficos latinoamericanos que construían imágenes con el objetivo de centrarse esencialmente en el "ritual del poder", es decir en "las formas de representación de los sectores dominantes", además de divulgar expresiones del deporte y el folclore, exaltando la singularidad y las bellezas naturales locales. Esta operación, según Paulo Paranaguá, permitía que las cintas reunieran "nacionalismo" y "provincialismo" en un "nuevo espacio universal". (Paranaguá 2003 : 25)

Por otro lado, si se observa la producción que se realizaba en los estudios cinematográficos dentro del universo de la ficción filmica, se ve que en estos filmes no se hallan planteos políticos explícitos (no hay planteos políticos ni programáticos, así como tampoco alusiones a personalidades del gobierno), aunque es posible encontrar un grupo de ellos que recurren a referencias explícitas a la realidad, a la práctica de una critica social (en relación con la Argentina pre-

---

<sup>2</sup> El decreto No.18.405 de diciembre de 1943, para fomento de los noticiarios en Argentina, dispone la exhibición obligatoria de los mismos en todas las salas y todas las funciones (con una duración mínima de 8 minutos), estableciendo que su contenido sea considerado de propaganda nacional a juicio de la flamante Subsecretaría. Sólo Sucesos Argentinos y el Noticiero Panamericano fueron las empresas autorizadas para la producción de estas piezas filmicas, hasta que en 1945 se amplió la obligatoriedad de exhibición a los documentales y se eliminó el monopolio.

peronista) y a la producción de tesis pedagógicas que proponen normativas dirigidas al comportamiento de los ciudadanos.

El punto de encuentro entre el documental y la ficción está dado por la conformación del espectáculo cinematográfico en su conjunto, que constaba de dos partes bien definidas. Durante la primera parte el espectador tenía acceso a los sucesos ocurridos en tierras cercanas o lejanas, a través de las imágenes en movimiento de los protagonistas de la adversidad y la dicha. Relatos que podían haber sido previamente difundidos por la radio o el periódico escrito, pero que en ese momento se plagaban de imágenes vívidas que potenciaban su verosimilitud. En la segunda parte de la convocatoria se daba comienzo a la ficción, el universo del entretenimiento y del arte cinematográfico, a partir de fórmulas narrativas para las que el espectador se mostraba un lector competente.

### III

Toda periodización supone una hipótesis de trabajo, o sea una idea subyacente que organiza el material de determinada manera y permite hallar elementos comunes con los cuales formular preguntas y aventurar respuestas.

Domingo Di Núbila realizó la primera periodización acerca de los sucesos y productos del cine argentino y lo hizo teniendo como epicentro lo actuado por el peronismo. Prologa su pionera *Historia del Cine Argentino (1959 / 60)* –primer abordaje latinoamericano en su tipo<sup>3</sup> - explicando que su texto “intenta ser una evaluación crítica del cine argentino” y que la decisión de escribirlo está ligada a brindar información útil para entender la “violentísima polémica” que se desató en el marco de la cinematografía argentina, frente a la caída del peronismo. (1959/60 a : 7)

Para cumplir con sus objetivos Di Núbila dividió la historia del cine local en dos tomos. El primero abarcaría el periodo que va desde la aparición del cine mudo hasta 1942. La idea central que se desprende de sus relatos detallados y

---

<sup>3</sup> Las obras del brasileño Alex Viány y del argentino Domingo Di Núbila. constituyen el comienzo de la autonomía de la historia del cine en América Latina. Para ampliar el tema consultar Paranguá, Pablo Antonio, *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, Paris : L'Harmattan, 2000.

cronológicos es que entre 1939 y 1942 se desarrollaron los “años de oro del cine argentino”. Aunque no plantea con claridad qué condiciones de posibilidad son necesarias para esa definición, es posible pensar que la construye teniendo en cuenta el desarrollo industrial alcanzado, la cantidad de películas producidas (202 filmes en cuatro años)<sup>4</sup> y la conformación de un modelo de representación vinculado al cine clásico hollywoodense.

El segundo tomo de la *Historia del Cine Argentino* parte de 1943, año en que según el autor comienza a notarse una decadencia vinculada a diversos factores. Uno de ellos es la escasez de película virgen, otro el cierre o semiparalización de algunas empresas y finalmente la errónea política que se da el sector tanto en el ámbito de la comercialización como en el de la producción de historias y relatos que comenzaban a esclerosarse. Según el mismo texto, dicha curva descendente no se detendría hasta fines de la década del '50, o sea hasta que pasado el período caótico que sobrevino al “fin de la dictadura” (Di Núbila 1959/60 b : 194) se dictara una nueva ley de cine que cambiara las reglas de juego en el sector. Por ello a partir de 1957 Di Núbila vislumbraba la perspectiva de una nueva etapa para el cine argentino.

El texto destaca la responsabilidad que le cabe a los empresarios del sector ante el espectáculo de la decadencia, pero asegura que el desastre se desató y afirmó debido a la política indiscriminadamente proteccionista del Estado. En la “edad de oro”, el sector privado manejaba los hilos de la industria, en la era de la decadencia, el Estado intervenía en todos los aspectos del campo cinematográfico. Por otro lado Di Núbila entendía que “(a) la luz de los acontecimientos posteriores resulta fácil comprender porque Perón hizo girar rápidamente hacia su órbita el problema cinematográfico y porque se puso de parte de la Producción. Se estaba preparando para el gran salto a la Casa Rosada y sin duda estaba enterado de la importancia que reconocieron Lenin, Hitler, Mussolini, y también Roosevelt y Churchill, al papel del cine en la estructuración y

---

<sup>4</sup> Octavio Getino (1998 : 337)



la influencia de los grandes estados modernos, importancia hasta entonces tozudamente ignorada por los gobernantes argentinos.” (1959/60 b : 46)

El texto comparaba la utilización del cine como herramienta de propaganda por parte de los totalitarismos europeos y los propósitos de Perón en la Argentina. Por ello el autor aventuraba la hipótesis de que “(d)entro de su esquema personal para el futuro, Perón vio probablemente otra ventaja en asegurarse las riendas del cine. Él iba a jugar su carta al mito, a crear mediante propaganda un halo que lo endiosara y protegiera, y dentro del cual sólo habría lugar para él mismo y eventualmente para su esposa. (...) Sin embargo, Perón iba a necesitar figuras estelares que le hicieran ambiente y ningunas (sic) podrían serle más útiles que las del cine y el deporte. No extraña, pues, que le interesara convertirse en árbitro del destino de las estrellas cinematográficas; al depender el cine de la protección oficial, tuvo el instrumento compulsivo que necesitaba.” (1959/60 b : 46)

Este relato fue fundador y por otro lado canónico en la historiografía del cine argentino. Instauró conceptos y juicios, tanto estéticos como en relación con el desarrollo industrial, que se sostuvieron incólumes por décadas. Por ello es trascendente destacar algunos puntos que sintetizan lo vertido por Di Núbila sobre el período que consideramos:

- La política proteccionista del Estado peronista perjudicó notablemente al “medio de expresión más potente y persuasivo del siglo veinte”, fomentando la corrupción y el desinterés por la competencia dentro del sector.
- Las características más relevantes del período son por un lado la censura aplicada a películas y personas; y por otro lado, la propagación de propaganda política a través del medio.
- Las películas no dejaban emerger los conflictos de la sociedad, sino que se vinculaban casi exclusivamente a temáticas y situaciones “pasatistas”; aunque existieron algunas excepciones filmicas de calidad.

Tanto las ideas como la forma de trabajo de Domingo Di Núbila, más ligada a las prácticas periodísticas que a las académicas, fueron altamente productivas y pueden verse citadas o parafraseadas en una multitud de textos específicamente

cinematográficos o que intentan abordar distintos aspectos del periodo de referencia.<sup>5</sup>

En ese sentido, es posible citar la *Breve Historia del Cine Argentino* escrita por Agustín Mahieu, en la cual intenta un reducido análisis de la relación entre el Estado "proteccionista" y las empresas que producen y exhiben cine, señalando los errores que llevaron a la crisis de la industria. (Mahieu 1966 : 37 y 38).

Tampoco se observan grandes diferencias de contenido con respecto a la *Historia...* de Di Núbila, en la *Historia del Cine Argentino*, publicada en 1984 (y reeditado en 1992) por el Centro Editor de América Latina y escrita por un conjunto de periodistas e investigadores especializados en el tema. Sólo presenta una innovación en la propuesta de periodización, determinada ahora por los cambios de legislación para la actividad. Así el capítulo "La pantalla y el Estado" escrito por César Maranghello abarca los años 1947 a 1956. El inicio está dado por la promulgación de la ley 12.999 que regiría en adelante la actividad cinematográfica local y la finalización por la sanción del decreto ley No. 62/57 que establecería el nuevo funcionamiento del sector. "Declinación artística", "La protección oficial", "Los inciertos resultados", "Los ostracismos" y "Luchas por la supervivencia" son los elocuentes primeros cinco subtítulos del capítulo en cuestión, donde se informa sobre los créditos blandos y la obligatoriedad de exhibición del cine argentino, sobre la censura impuesta, el exilio de actores y directores y el deterioro industrial. Además el texto incluye un reducido análisis fílmico, bajo el subtítulo "Los directores y sus películas", donde se destaca que "(a) pesar de lo expuesto, el cine argentino de esos años no agotó sus reservas. Tres importantes realizadores comenzaron entonces su carrera y varios consagrados redondearon logros o cometieron ambiciosos errores." (Couselo y otros 1992 : 98)

---

<sup>5</sup> Es necesario agregar que no fue la única voz que expresaba dichos conceptos en ese momento. Leopoldo Torre Nilsson hizo lo propio en la conferencia ofrecida el 6 de octubre de 1955, donde dijo: "En síntesis, el gobierno que ha caído protegió al cine pero lo esterilizó, lo anuló, lo puso a su servicio. Nuestro cine socialmente no expresa nada, artísticamente muy poco, pero a la vez representa un estado de cosas. Tenemos que estarle agradecido por su pasiva reacción a lo largo de todos estos años; lo trágico hubiera sido que bajo una dictadura hubiese tenido fuerza y un valor de expresión. Pero ahora ha llegado el momento de la libertad, y es necesario saber que vamos a hacer con el cine y la libertad." (Couselo 1985 : 46)

Más recientemente Claudio España y Ricardo Manetti (1999) vuelven a proponer esta versión cuando expresan que: "El gobierno de Juan Perón, entre 1945 y 1955, ejerció una vasta influencia sobre el cine imponiendo una censura constante y controles sobre la vida privada, el trabajo y la producción de los creadores. El resultado fue un cine anodino, aun cuando es posible percibir en la presumible falta de contradicciones y conflictos algunos productos donde la sociedad verdadera emerge como de una grieta impenetrable. En esta situación se hallan las aventuras del cine policial y la comedia. El policial fue una excusa para imponer desde la pantalla retratos humanos de configuración expresionista y la comedia, el espacio luminoso donde el vecindario, la propiedad horizontal y la casa de campo tenían cabida con su propia e inapelable sensación de lucha de clases." (268/9)

Esta versión de lo producido en el campo cinematográfico durante el peronismo fue también el punto de partida para la confección de textos que giran en derredor de directores<sup>6</sup>, de la producción cultural más amplia<sup>7</sup>, y de los textos que se centran en distintos análisis históricos del período<sup>8</sup>.

Por otro lado, Abel Posadas escribe en 1973 un ensayo contestatario de la "versión Di Núbila". Se trata de un planteo que intenta revertir todos los juicios de valor instituidos por la versión canónica a partir de una retórica panfletaria en la que se asegura que "las mejores películas" del período expresaban al "pueblo peronista del interior".

Cabe destacar entonces, que los estudios emprendidos en los textos mencionados no pueden considerarse dentro del ámbito académico, sino con

---

<sup>6</sup> Por ejemplo los libros dedicados a Hugo del Carril, Mario Soffici, Daniel Tinayre, Luis Saslavsky, Lucas Demare, Luis C. Amadori y Carlos Schlieper de la Colección *Los directores del cine argentino* (Buenos Aires : CEAL, 1993) destacan las restricciones impuestas por el peronismo que en muchos casos se presentan como el principal motivo de un cierto fracaso profesional.

<sup>7</sup> El análisis sobre el cine de Alberto Ciria en *Política y Cultura Popular. La Argentina peronista 1946-1955* reproduce algunos de los conceptos ya citados y culmina con la afirmación de que parece haber consenso en cuanto al hecho de que el peronismo, tanto en teatro como en narrativa, no produjo "...ninguna obra memorable" (1983 : 263). El consenso refiere a los textos de Goldar (1971) y Orgambide (1978/9), a estos podrían sumarse también los aportes de Pablo Sirvén en *Perón y los medios de comunicación* (1984).

<sup>8</sup> Como *Perón y su tiempo* (Félix Luna, 1993, pp.323-326), *Nueva historia argentina. Los años peronistas -1943-1955-* (Juan Carlos Torre <Director>, 2002, p. 57-58), e *Historia del peronismo* (Gambini, Hugo, 1999, pp.403-422 y 2001, pp.153-159)

reservas, ya que la presencia de los siguientes problemas metodológicos en el proceso de trabajo, reduce notablemente la calidad de los planteos expuestos:

- Los textos no explicitan el marco teórico con el que trabajan, por lo cual llegan siempre a conclusiones teñidas por los preconceptos de los que parten.
- No se presentan las justificaciones teóricas de las periodizaciones realizadas, ni de las cronologías escogidas para presentar los hechos, por lo tanto se recurre aleatoriamente a lo sucedido en el ámbito político o artístico para delimitar procesos dentro del campo cinematográfico.
- Los autores sistematizan con escasa frecuencia sus trabajos de investigación, de esa manera, por ejemplo, no se justifican las inclusiones o exclusiones de fuentes.
- En muchos casos se presentan hipótesis sin señalar los indicadores empíricos que las respaldan, dando paso dentro del texto a la validación de inferencias y conjeturas que no pueden ser contrastadas de manera pertinente.
- El análisis de los textos filmicos es siempre reducido y generalmente se remite a un recorrido de los temas que atraviesan los argumentos o a describir, con estilo periodístico, la participación de los rubros técnicos. No se evidencia un análisis de la materialidad filmica, ni se hacen referencias al mismo.
- Los textos explicitan sólo algunos aspectos del contexto internacional en el que se desarrolla este período (tanto desde el punto de vista económico-político, como desde el punto de vista artístico). Dichos aspectos son los que refuerzan las hipótesis de partida que sostienen los autores.

#### IV

A partir de la década del noventa se generó un conjunto de textos, dentro del campo de los estudios de cine argentino, que expresan una lectura más compleja de lo sucedido durante el primer peronismo. En ellos se exploran las líneas de continuidad que es posible observar en las prácticas cinematográficas

desde el inicio de la industria local, así como las novedades que presenta el peronismo en los ámbitos de la producción, la distribución y el consumo de filmes.

Esta tesis se inscribe en un área de estudios no explorada en el ámbito de la cinematografía argentina, ya que profundiza e interrelaciona tanto el análisis histórico institucional de la relación entre el Estado y el campo cinematográfico, como el estudio textual de los filmes que se produjeron en el período.

Para desarrollar las relaciones entre el Estado y el campo cinematográfico se tuvieron en cuenta los datos confiables que ofrecían algunos textos que desarrollaron parcialmente el tema. En este sentido, se destacan los textos de César Maranghello (2000 y 2004) por contener detalladas informaciones sobre distintos aspectos de la particular gestión estatal que estamos tratando. Ellos incluyen un serio y eficaz relevamiento de fuentes que también aportó elementos para el análisis que se ha emprendido.

En relación con los problemas planteados a raíz de las diferentes gestiones estatales que encararon el universo cinematográfico local, fueron de gran utilidad las informaciones que se derivan de investigaciones realizadas por Horacio Campodónico (1999 y 2005) que profundizan en el período previo al primer peronismo.

También fueron tomados como punto de partida para el estudio del funcionamiento de la industria cinematográfica argentina en los años del primer peronismo, algunos ensayos o artículos que proponen hipótesis innovadoras, aunque sin desarrollarlas suficientemente. Así para Abel Posadas es "... fundamental señalar que el peronismo no es el causante ni de la decadencia de los estudios, ni del agotamiento en la nueva presentación de los códigos congelados desde 1940, ni del oportunismo reinante. Sí cometió el error de creer que con un decreto de protección industrial y una mayor cantidad de créditos otorgados de manera indiscriminada iba a fomentarse la creación de nuevos talentos. En verdad esto dio lugar a que los aprovechadores de siempre hicieran su negocio, con el facilismo que siempre los ha caracterizado." (Wolf, 1992 : 233)

Esta idea también fue abonada por Octavio Getino en *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable* cuando afirma que "(e)l gobierno militar primero y luego el

de Perón –surgido de las elecciones efectuadas en 1946- no se destacaron precisamente por lo que hubiese sido más deseable en cuanto a una visión integral del problema cinematográfico. Dejaron hacer al libreempresismo industrial, cuya incapacidad era manifiesta negándose a asumir gestiones que hubieran resultado indispensables...” (1998 : 38)

Es decir que según Getino no existió una directa y resuelta gestión estatal que requiriera a los industriales una producción acerca del proceso de transformaciones dadas en el país, pero tampoco los presionó para que “elevaran” los niveles culturales, ideológicos y estéticos de dicha producción, ni para que consolidaran y actualizaran la infraestructura, o los planteles técnicos, o circuitos permanentes de producción - distribución – comercialización a nivel nacional y latinoamericano.

Otro importante aporte es el realizado por Noemí Girbal-Blacha (2003) quien analiza la relación entre el Estado y los industriales cinematográficos en un capítulo de su libro *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*, desplegando datos y alcances de la política crediticia estatal hacia las empresas productoras.

En síntesis, esta tesis retoma y profundiza diversos puntos de interés que surgen a partir de este nuevo conjunto de investigaciones. Entre esos puntos se destacan el diseño de una variedad de estrategias de organización de los datos existentes, la revisión de las periodizaciones tradicionales del cine nacional, la revalorización de textos fílmicos poco conocidos, la promoción de nuevas hipótesis que expliquen los fenómenos ocurridos en la industria, la inclusión del marco internacional en todos sus aspectos, la profundización de los abordajes teóricos específicos y la utilización de metodologías de trabajo ya legitimadas en otras disciplinas científicas.

Para analizar el juego que se plantea entre intervención y regulaciones estatales con determinados intereses sectoriales, se tomaron como modelo las investigaciones que explican procesos similares en el marco de otras actividades, ya sean industriales o profesionales. Tal el caso del estudio realizado por Susana

Belmartino (2005b) en relación con los servicios de salud en la Argentina del siglo XX. El texto reconstruye la compleja interacción entre actores sociales y actores estatales, atravesada por un proceso histórico; y puntualiza las sucesivas normas que regulan las relaciones en los servicios de atención médica, explicitando sus efectos para el sector y para la sociedad en general.

En coincidencia con dicha investigación, el abordaje de la gestión estatal y sus efectos sobre la sociedad se examinará desde la perspectiva relacional definida por Bob Jessop (1982), que permite tomar distancia de los enfoques sociocéntricos que explican la acción del Estado sobre la base de los intereses, relaciones y estructuras de la sociedad civil, así como del enfoque que coloca el énfasis en la forma en que la burocracia estatal plantea un determinado ordenamiento. Entonces, Jessop propone una perspectiva relacional y coyuntural que problematice los efectos de la intervención del Estado, examinando tanto a las mediaciones institucionales como a los sectores sociales involucrados.

Según Susana Belmartino (2005a) el enfoque relacional posibilita evidenciar los cambios en las capacidades de diferentes actores para alcanzar sus objetivos, a través del conflicto y la negociación. Tanto las respuestas que el Estado pone en marcha frente a la movilización de los actores sociales, como las formas en que estos procesos se desenvuelven no estarían, conforme a esa perspectiva, predeterminadas por la distribución inicial de recursos de poder.

Para desarrollar los niveles simbólicos que se ponen en juego en el marco de estas relaciones se ha utilizado el concepto de campo de Pierre Bourdieu (1967) que permite incorporar al análisis la trama de relaciones dinámicas que se plantean entre los distintos agentes y con ello focalizar los aspectos conflictivos relacionados con la apropiación de bienes materiales y simbólicos, así como las diferentes propuestas generadas, según los intereses y capacidades de dichos agentes, para diseñar una relación con el Estado.

Con respecto al análisis de los filmes se utilizará un enfoque formalista, con la necesaria remisión al contexto, cuando el texto lo reclame. De esta manera partiendo de la construcción formal de las películas, se activará en todos los casos

el estudio del *contexto pertinente*, para luego arribar a posibles significados o interpretaciones.

En ese sentido, esta tesis se inscribe en una línea de trabajo transitada, entre otros, por textos que analizan distintas etapas de la historia del cine español, como los abordados por Santos Zunzunegui Diez (2002, 2005). En ellos se hace hincapié en el anclaje que proporcionan las formas, para descifrar bajo qué apariencias y con qué instrumentos emergen los estilos en los que se expresa la herencia cultural, sometida a las lógicas transformaciones derivadas de las distintas coyunturas históricas nacionales e internacionales.

Por otro lado, se contó con aportes de estudios locales sobre la obra de realizadores o actrices que desarrollaron su trabajo dentro del período, con especial mención de *Fanny Navarro o un melodrama argentino* (Maranghello, César, Andrés Insaurrealde, 1997), porque permite acceder al desempeño profesional de la actriz más asociada al peronismo desde una perspectiva novedosa, respaldada en un gran caudal de entrevistas realizadas por los autores a actrices, técnicos y realizadores que trabajaron en el período de referencia.

La tesis se enriqueció, además, tomando las perspectivas que desde el campo de la plástica o las ciencias sociales generaron los trabajos de Irene Marrone, Marcela Franco y Mercedes Moyano Walter (2004, 2004<sup>a</sup>, 2004b, y 2005) y Marcela Gené (2005) sobre los noticieros y documentales cinematográficos, de Isabella Cosse (2006) sobre la representación fílmica de las ideas acerca de la familia y los hijos ilegítimos de la época, y de Omar Acha (2004), quien aborda una selección de material fílmico de la década peronista, en este caso concerniente al fútbol, a partir de un estudio de género en el que propone que "... el amor peronista por el líder masculino (Juan D. Perón) y el fanatismo futbolístico tenían un *parecido de familia*".

Ahora bien, es de vital importancia observar las realizaciones y conflictos producidos en el marco del cine argentino, desde un contexto internacional, para buscar semejanzas y diferencias en los procesos surgidos en otros países. En este sentido resultaron muy estimulantes los nuevos estudios académicos, tanto



Europeos como norteamericanos, elaborados a partir de la década del ochenta, que proponen nuevas perspectivas sobre los conjuntos de filmografías asociadas con regímenes políticos de la primera mitad del siglo XX, haciendo hincapié en las ambigüedades y contradicciones que se hallaban en el abordaje de dichos corpus.

Entre estos análisis realizados se cuenta la investigación sobre el cine español del período franquista realizada por José Luis Castro Paz (2002), período denominado "los turbios años cuarenta en el cine español". En ella se rescata la innovación metodológica propuesta, ya que el autor no se propone describir el triste período de la posguerra en las películas realizadas en esos años, sino acudir a "la materia misma de los textos, a la *puesta en forma* de los filmes" (18), para buscar en ellos, a través de su análisis histórico y estilístico, las rugosidades, las contradicciones, ambigüedades, y las profundas huellas de su tiempo.

Por otro lado, las investigaciones sobre el cine realizado en la Alemania nazi, cuya nueva orientación Stephen Lowry<sup>9</sup> define advirtiendo que mientras en el pasado las investigaciones han tratado de aislar una especificidad nazi, haciendo hincapié en sus componentes reaccionarios, como el antisemitismo, la ideología kisch, el antimodernismo y la mitologización nacionalista del pasado alemán, los estudios más recientes han demostrado cómo el nazismo estaba asentado sobre ilusiones que pertenecen a una esfera de la vida privada, libre del control político, y sobre la gratificante oferta de la sociedad moderna de consumo y movilidad social. Según Stephen Lowry esta nueva postura ha promovido la revisión del modo de ver y entender los filmes nazis, a los que se caracterizaba como portadores de pura propaganda o de inocuo entretenimiento. Este reencuadramiento permite dimensionar la función ideológica no sólo del filme cuya narrativa es explícitamente política, sino de los filmes de evasión, aparentemente inocuos. (412).<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Lowry, Stephen, "Cinema Nazista" en *Storia del cinema mondiale* (Brunetta, G.P. (editor), Torino : Einaudi, 1999, Vol. III, pp. 411-443

<sup>10</sup> Otros textos que profundizan en el tema: Klaus Kreimeier, *Die Ufa Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1992; Stephen Lowry, *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*, Tübingen: Niemeyer, 1991; Eric Rentschler, *The Ministry of Illusions. Nazi Cinema and their Afterlife*, Cambridge: Harvard University Press, 1996; Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Duke University Press: Durham-London, 1996; Karsten Witte, "The indivisible Legacy of Nazi Cinema", in

También los ensayos de Gian Piero Brunetta, Valentina Ruffin y Pier Marco de Santi compilados en *Storia del cinema mondiale* (Brunetta, G.P. 1999)<sup>11</sup> revelan la existencia de una interesante pluralidad en las expresiones cinematográficas del período, que incluso se pueden advertir en el marco de las fuertes exigencias de la propaganda política del fascismo. En ese sentido Brunetta explica que en el cine de entretenimiento producido en Cinecittà se propiciaba el ejercicio de la fuga del presente y el refugio en un mundo de esperanza y deseo de un país que no tuviera un futuro belicista. Es por ello que en estas películas es imposible encontrar individuos o grupos con camisas negras, así como la utilización de metáforas lingüísticas que pudieran aludir a cuestiones de guerra. Brunetta explica que por una especie de ley de las compensaciones, en relación con la aplicación de las leyes raciales, los filmes realizados desde 1938 a 1943 crean “un cordón sanitario”, una barrera protectora que impide las filtraciones y contaminaciones del germen fascista. (356)

Finalmente las investigaciones sobre la historia del cine soviético de la época de Stalin, realizadas por Peter Kenez detallan el fuerte control estatal sobre la actividad, pero también señalan zonas en las que se pueden observar otros fenómenos. Así explica que en los años estalinistas los directores no enfrentaban sucesos de la sociedad contemporánea, sino que tomaban temas del pasado o representaban un país imaginario donde reinaban las risas y los cantos de los campesinos que trabajaban alegremente para llevar adelante el plan colectivo. Pero en el marco de la guerra, la destrucción y el sufrimiento causados también llegaron al cine y produjeron una experiencia que resultaba liberadora, ya que las películas expresaban otra vez sentimientos genuinos y un pathos real. Así el

---

*New German Critique*, 1998, N° 74, pp. 23-30; Scott Spector, “Was the Third Reich Movie- Made? Interdisciplinarity and the Reframing of ‘ideology’”, *The American Historical Review*, Vol.106, N° 2, abril 2001, pp 460-484.

<sup>11</sup> de Santi, Pier Marco, “...e l’Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco fascismo”, Vol. I, pp.429-484; Ruffin, Valentina, “L’Europa nel cinema italiano degli anni trenta”, Vol. I, pp. 619-660; Brunetta, Gian Piero, “Divismo, misticismo e spettacolo della politica”, Vol I, pp.527-560; Brunetta, Gian Piero, “Cinema Italiano del Sonoro a Salò”, Vol. III, pp. 341-363.

período de la guerra resultó ser “un pequeño oasis de libertad” en la producción de las realizaciones cinematográficas estalinistas. (Lawton 1992 : 168-169) <sup>12</sup>

Esta tesis comparte muchos de los postulados que proponen estos textos, alentando el trabajo formal y contextual de las fuentes, desagregando el corpus fílmico según diversos criterios, impugnando lecturas simplistas, evitando hipótesis conspirativas y explicaciones lineales.

Como ya se puntualizó, en el ámbito de los estudios cinematográficos locales no existen trabajos que obedezcan a estas características, dentro del período de referencia, pero es posible hallarlos en relación con otras producciones culturales surgidas en la época, a partir de lecturas que aportan su especificidad. Y es esa especificidad sobre las imágenes pictóricas y fotográficas, discursos literarios y periodísticos, espectáculos teatrales y musicales, entre otras manifestaciones, que deriva muchas veces en la descripción de realidades menos previsibles y más complejas que las diseñadas por los estudios anteriores.

También la nueva lectura que se despliega sobre las producciones culturales realizadas durante el primer peronismo hace hincapié en el estudio profundo de las diversas obras que conforman los repositorios a trabajar. La búsqueda se concentra por lo general en deshomogeneizar los conjuntos, desagregar las piezas, con el objeto de mostrar sus particularidades y articulaciones.

En dichos estudios también se investiga la relación de variados sectores del campo cultural con el Estado, pero teniendo en cuenta el carácter cambiante de estas relaciones. A partir de este enfoque, adquiere otra jerarquía la relación del campo cultural con las restricciones impuestas desde el Estado y deja de estar siempre en el centro de los análisis. En este sentido, cuando Oscar Terán describe la cultura en el primer peronismo en su libro *Ideas del siglo*, subraya los rasgos autoritarios del Estado en relación con algunos sectores de la cultura, pero asegura que “existieron manifestaciones culturales que o bien no fueron

---

<sup>12</sup> Ver también Kenez, Peter. *Cinema & Soviet Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; Taylor, Richard and Ian, Christie (Eds.), *Inside the film Factory. New approaches to Russian and Soviet Cinema*, London, USA, Canada : Routledge, 1991.

reprimidas por el Estado, o bien incluso fueron promovidas, preservándose zonas donde intelectuales opositores hallaron un espacio para continuar con su práctica y su producción.” (Terán 2004 : 65)

Es posible señalar que estas nuevas lecturas son impulsadas por dos hipótesis que se revelaron muy productivas. La primera ya cuenta con una aceptación generalizada y plantea la imposibilidad de realizar una equiparación lineal y excluyente entre lo ocurrido en materia de gestión cultural en la década peronista, respecto de los regímenes autoritarios europeos. La segunda propone la inexistencia de una política cultural precisa y coherente. Andrea Giunta lo expresa con claridad cuando dice que “... el peronismo careció de una normativa estética precisa y establecida respecto de las artes visuales o de la arquitectura. Como en otros campos, operó sobre una realidad preexistente realizando selecciones alternativas, y en muchos casos, contradictorias.” (Giunta, 1999 b : 59-60)

Por otro lado agrega que “...pese a que en el discurso del ministro (en referencia a Ivanissevich) había varios ecos del texto de la exposición de *Arte Degenerado*, sus apreciaciones eran más generales y carecían, entre otras cosas, del furioso y explícito antisemitismo del que hacía gala el catálogo alemán. Por otra parte tampoco se produjeron durante el peronismo las quemaduras, exposiciones, proscripciones y ventas masivas que caracterizaron la política del nazismo hacia el arte. La política del peronismo dependió más de los intereses coyunturales de los gestores que de un programa predeterminado ; y así como Ivanissevich atacaba el arte abstracto, otros funcionarios como Ignacio Pirovano, director en ese momento del Museo de Arte Decorativo, lo defendía e incluso lo coleccionaba.” (Giunta, 2001 : 67)

Por otro lado una investigación sobre la iconografía puesta en juego en los afiches de la época realizada por Marcela Gené establece comparaciones con las producciones acuñadas en la década de 1930 y 1940 en Estados Unidos y la Unión Soviética revolucionaria, para mostrar “nuevas aristas de convergencia-divergencia, revelando mayores semejanzas entre estas iconografías y las del

peronismo, que entre las de este último con los repertorios nazi-fascista.” (Gené, 2005 :16-17)

Como se puede ver, estos estudios rescatan las contradicciones poniendo de relieve la existencia de prácticas y objetos que divergían de las normativas y discursos que hasta ahora se habían considerado como excluyentes. Así Giunta recuerda que “(d)espués del fuerte enfrentamiento sostenido en los primeros años del peronismo con el arte moderno se establece un acuerdo tácito y los artistas abstractos llegan a ocupar, en 1952, un lugar destacado en exposiciones oficiales” (Giunta, 2001 : 74). A estas manifestaciones deben agregarse otras generadas en ámbitos de artistas e intelectuales opositores, como las realizaciones del teatro independiente que alcanzaron desarrollos considerables, la supervivencia del surrealismo en la poesía, siempre con la jefatura de Aldo Pellegrini, la aparición de la revista de vanguardia *Poesía Buenos Aires*, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, la edición de revistas como *Realidad*, *Imago Mundi* o *Ver y Estimar*, mientras *Sur* continuaba configurando el principal medio de la intelectualidad liberal.<sup>13</sup>

## V

Dado que esta tesis se propone demostrar las distintas maneras en que el Estado se hizo presente en el campo cinematográfico durante el primer peronismo, fue necesario abordar el estudio de dos tipos de fuentes: las relacionadas con la gestión estatal y las filmicas.

Entre las primeras se cuentan por un lado, las publicaciones periódicas y por otro, los documentos relevados que se generaron en relación con el campo.

---

<sup>13</sup> En esta dirección de sentidos resultan muy valiosas una diversidad de investigaciones realizadas, entre las que señalaré, *Mañana es San Perón* de Mariano Plotkin acerca del proceso de creación de símbolos y rituales que constituyen lo que puede caracterizarse como imaginario político peronista, la Tesis de Doctorado de Anahí Ballent, *Las huellas de la política. Arquitectura, vivienda y ciudad en las propuestas del peronismo. Buenos Aires, 1946-1955* y el estudio que Rosa Aboy vuelca en *Viviendas para el pueblo* sobre la política de vivienda estatal puesta en marcha en el barrio Los Perales de la Provincia de Buenos Aires y la experiencia llevada a cabo por los vecinos del mismo, así como *Apenas un delincuente*, trabajo en el que Lila Caimari aborda las representaciones del castigo del castigo administrado por el Estado, disponibles a las grandes mayorías que habitaban la ciudad de Buenos Aires.

En este sentido tomé, de manera privilegiada, los aportes de la publicación *Heraldo del Cinematografista* para luego entretrejerlos con los provenientes de las demás publicaciones consultadas.

El *Heraldo del Cinematografista* es la publicación argentina de cine que cuenta con mayor trayectoria, por lo que ha adquirido un protagonismo fundamental entre los investigadores. Fue creada y dirigida desde 1931 hasta 1968 por el reconocido periodista Israel Chas de Cruz<sup>14</sup> para brindar información a los exhibidores “libre de la influencia del aviso cinematográfico”, pero llegó a convertirse en una de las revistas más prestigiosas tanto en el ámbito local como regional. Sus páginas contienen un conjunto de noticias, estadísticas, análisis, comentarios y declaraciones que cubren todas las actividades del negocio cinematográfico, expresando los intereses del sector al que se dirige.

Es así que su importancia y permanencia me llevaron a darle un lugar central, teniendo en cuenta que debía complementar sus aportes con voces que provengan de los otros sectores del campo cinematográfico.

Con respecto a la documentación utilizada, cabe destacar una fuente que por haber sido recientemente hallada no fue tomada previamente en estudios específicos de la disciplina. Se trata de *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, un informe realizado por el Banco de Crédito Industrial Argentino (presumiblemente en el año 1954) y luego elevado al Consejo Consultivo, donde se propone un diagnóstico de la situación del sector, así como las medidas a adoptar para la resolución de los problemas.<sup>15</sup>

Partiendo de publicaciones y documentos plasmé, en los dos primeros capítulos, el análisis del entretrejido de leyes, reglamentaciones, declaraciones y

---

<sup>14</sup> Israel Chas de Cruz (1904-1968) fue también director de la audición radial de Diario del Cine de Radio Belgrano desde 1938, y director de la revista *Antena*. Se destacó en su actividad gremial como Presidente de la Asociación de Cronistas de Cine de la Argentina, Secretario de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. Además coprodujo *La canción del gaucho* (J. A. Ferreira, 1930), fue argumentista y co-director de *Segundos afuera* (Alberto Etchebehere, 1937) y argumentista de *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1948); así como autor de *La butaca vacía* (1931), *E, asesino de sí mismo* (1933), *Filmación en la Cordillera* (1937), *Judíos* (1937), *Sus mejores crónicas* (1938), *Una hora de amor* (1939).

Para ampliar la trayectoria del *Heraldo del Cinematografista* y de su director, ver (Egea 2003)

<sup>15</sup> Accedí al documento gracias a la generosa colaboración de los doctores Marcelo Rougier y Noemí Girbal-Blacha a quienes agradezco especialmente.

acciones diversas que partían de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación, pero ante todo de las conductas asumidas por las asociaciones que reunían a los distintos sectores afectados. En ese terreno estudié las tensiones observadas tanto entre las retóricas políticas y las prácticas gubernamentales, como entre todas ellas y el funcionamiento de los sectores que componen el campo cinematográfico, que se dividían y reagrupaban en consecuencia.

La industria cinematográfica argentina nace en 1933 de la mano del cine sonoro. Dos estudios cinematográficos, Argentina Sono Film y Lumiton, hacen su aparición y funcionan según el modelo que presentan sus pares hollywoodenses. El llamado sistema de estudios implica por un lado la producción en serie de películas y por otro lado la configuración de un star system como eje de toda operatividad comercial y estética de la producción.

El surgimiento de las nuevas empresas locales es favorecido por la crisis de reconversión industrial que debe afrontar la industria norteamericana ante la llegada del sonido. Las películas de Hollywood dejan de ser "universales" ya que requieren el conocimiento del idioma inglés y el subtítulo que implica dejar afuera del mercado a grandes masas analfabetas; tardó en ser la solución adoptada.

Mientras tanto la relación entre el Estado y el sector cinematográfico se había ido desarrollando desde los inicios de la actividad en 1933. Si bien en los primeros años se centraba en el marco de los controles de la exhibición, poco a poco fue adquiriendo mayor densidad. En este sentido, es dable señalar una primera etapa intervencionista, liderada por el Instituto Cinematográfico Argentino y el Instituto Cinematográfico del Estado, sucesivamente, organismos que aspiraban a definir los parámetros que debía observar la actividad industrial y establecer una amplia gama de injerencias que no descuidaba ningún aspecto del proceso comercial, ni del proceso de producción de ideas y de cultura.

La respuesta de los agentes del campo fue generalizadamente adversa. La industria del cine cosechaba en esta etapa buenos dividendos y crecía aceleradamente sin necesidad de la intervención del Estado, por lo cual parecía

innecesario e improcedente que los funcionarios públicos tuvieran facultades tan amplias.

A partir del estallido de la Segunda Guerra Mundial y la consecuente crisis del sector ligada a la escasez de película virgen, la relación con distintas áreas del Estado se hizo indispensable, ya que urgía solucionar los problemas que se derivaban del establecimiento de cuotas de exportación de insumos en Estados Unidos, permisos de importación y racionamiento de materia prima locales, entre otros.

A pesar de que ese fue el momento en que la Industria comenzaba realmente a necesitar de los servicios del Estado, persistía la imagen de ineficiencia y deshonestidad de los funcionarios públicos que atendían al sector. Por ello, frente a un problema que acuciaba a todos, el campo se unió, se organizó y se movilizó, enviando a sus propios representantes a concretar negociaciones y reclamos al exterior.

El inicio de la segunda etapa coincide con la puesta en marcha del gobierno militar surgido de la Revolución del 4 de junio de 1943. Se disuelve el desprestigiado Instituto para ser reemplazado por la Dirección General de Espectáculos Públicos, esta vez dependiente de otro nuevo organismo que creaba el Ministerio del Interior: la Subsecretaría de Información y Prensa.

En esta etapa, la profundización de la crisis que vive la industria empuja a los agentes de la misma y a las asociaciones gremiales a exigir soluciones al Estado. Se redimensiona el campo en el que se forman dos bandos que pugnan por hegemonizar. El liderado por los productores que, dadas las circunstancias, han dejado de lado las prevenciones con respecto al Estado intervencionista; y el motorizado por los exhibidores que desean seguir rigiéndose por las leyes de un mercado que los favorece, sin intervenciones públicas que denominan "artificiales".

Esta vez los funcionarios públicos que regulan los espectáculos entran en sintonía con la industria nacional de filmes y en el marco de un proyecto industrializador de más amplio alcance, promueven distintas medidas de protección.



Es necesario recordar que estas situaciones no son privativas de nuestro país, dado que las medidas proteccionistas que se consideran, para el ámbito cinematográfico, ya habían sido discutidas y sancionadas en otros países latinoamericanos y europeos.

Cuando Perón asume la presidencia en 1946, ya rige el decreto No. 21344 que reglamenta la política proteccionista del Estado para el cine argentino.

Este análisis indica que para comprender el proceso de intervención del Estado en la actividad cinematográfica y sus consecuencias, es importante dejar de pensarlo como un fenómeno de dominación o de dirección única.

Parece más productivo entenderlo como un proceso que se fue construyendo entre las partes interesadas, siempre teniendo en cuenta que las relaciones de poder entre ellas, aunque dinámicas, eran básicamente asimétricas. Si se piensa de esa manera, se puede entender las consecuencias de la intervención del Estado en el ámbito cinematográfico, como el resultado de negociaciones que implicaron acuerdos, resistencias y sometimientos. Lo producido a partir de allí, no puede ser un material homogéneo, sino un conjunto de textos fílmicos que contengan expresiones estéticas y culturales de distinto orden y que satisfagan en alguna medida las apetencias de todos los sectores.

El gobierno peronista concedió beneficios a la cinematografía nacional que a la vez le otorgaban la posibilidad de mantener cierto control de lo producido, aunque en el campo de la ficción no operó con fuerza en ese sentido. Por su parte los estudios entendieron claramente que debían respetar una regla tácita que consistía en evitar los discursos opositores. Por eso y sin expresar firmes compromisos políticos, acompañaron a un gobierno que los favorecía notoriamente.

Ese acompañamiento puede leerse en el apoyo que artistas e instituciones legitimadoras le dieron al peronismo a la hora de posar en las fotos y de apoyar decisivamente los eventos organizados por la Secretaría de Informaciones, como el Festival Internacional de Cine de 1954.

Pero también puede leerse en la producción de películas de ficción que incluyen la presencia del Estado y la publicidad de sus acciones, que aún sin

aludir al gobierno peronista ni a los líderes del movimiento, implicaban un apoyo a sus políticas de Estado.

Esta fórmula no existió como propuesta explícita de los estudios, pero existió de hecho; y es posible que hayan llegado a ella, por un lado, debido a la ausencia de solicitudes explícitas de propaganda por parte de la Secretaría de Informaciones y por otro lado, como resultado de las tensiones desatadas al interior del heterogéneo sector de la producción (no se debe olvidar que el cine es un producto de responsabilidad colectiva, donde comparten tareas empresarios, obreros, artistas e intelectuales de distintas orientaciones ideológicas).

En los capítulos 3, 4, 5 y 6 fui elaborando otras respuestas frente a mis primeros cuestionamientos, que surgieron fundamentalmente en el análisis de las películas. Es allí, en esa materialidad, donde abrevé en la búsqueda de las hipótesis que se consolidaron como herramientas sugerentes para el desarrollo de mi trabajo. Y es allí, donde la presencia del Estado apareció constantemente en el centro de las observaciones, como actante insoslayable.

Antes de abordar este período se debe recordar que en los primeros años de la industria local, el tango y sus ídolos se presentan como la mejor opción para comenzar a diseñar una política industrial que pudiera competir en el mercado existente. La respuesta del público fue abrumadora, ya que concurría masivamente para satisfacer el deseo de conocer las caras de los famosos cantantes y cómicos radiales que admiraba y conocía largamente.

En esos años el negocio del cine parece prometedor, por ello comienzan a proliferar grandes y pequeñas empresas, llegando a existir en 1937 treinta y cuatro sellos productores.

Se puede considerar que entre 1938 y 1939 la industria se consolida llevando a la pantalla películas que por lo general se centran en mostrar:

- historias tangueras con profusión de números musicales.
- el barrio y algunas formas de sociabilización que en él se desarrollan
- aventuras melodramáticas de jóvenes ingenuas

- comedias familiares que aluden a las normas y costumbres de los sectores medios y altos porteños.

Estas temáticas son plasmadas teniendo en cuenta un modelo de representación clásico que privilegia el respeto por las leyes del género, así como una mirada naturalista basada en la continuidad espacio-temporal.

Como ya se dijo, los pocos análisis existentes sobre el cine del período 1946-1955, por lo general, coinciden en una descripción en la que se repite la expresión "cine pasatista", de la misma manera que los términos "propaganda" y "censura" como tópicos centrales. A estas definiciones se adosaba (sobre todo en la década del '60) el reclamo por un cine que expresara la realidad del país en los diversos ámbitos, ya sean sociales, políticos, culturales, etc.

Para entender los reclamos de la crítica especializada que insistía en descalificar el cine de entretenimiento, se debe tener en cuenta que la cinematografía de occidente se vio teñida por una ola de realismo a partir de la posguerra. Razones de diverso orden; desde motivaciones ideológicas hasta innovaciones técnicas (la aparición de cámaras más livianas y películas más sensibles), favorecieron el tratamiento de temas sociales en locaciones reales.<sup>16</sup>

Sin embargo es necesario observar que las referencias a la realidad tienen una larga tradición en el cine argentino<sup>17</sup>. Los films exitosos relacionados con

---

<sup>16</sup> Para Homero Alsina Thevenet "Las tendencias realistas de la inmediata pos-guerra procedían de fuentes variadas: la tradición del cine policial en los primeros años del cine sonoro, la atención casi periodística a los hechos de la actualidad, el lenguaje inmediato y directo que provenía de los noticieros documentales de guerra". *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood (1927-1985)*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1991: 205,206.

<sup>17</sup> Es importante señalar que cuando hablamos de realismo, no lo hacemos pensando en la sujeción a un canon mimético en el cine, que se impuso como norma desde Griffith en adelante, por lo cual la orientación narrativa y representativa calcada del modelo provisto por la novela decimonónica ha sido dominante a lo largo de la historia del cine (relegando a espacios marginales toda práctica que renunciara abiertamente a ella). Ello implica el tratamiento de un discurso audiovisual que se constituye en un espacio pictórico habitable a través del manejo de los significantes visuales, el montaje y la incorporación de estrategias narrativas que tienen como referencia la tradición de la novela de modelo dickensiano. (Para ampliar: Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1989 : 182)

Cuando hablamos de cine realista estamos excediendo estas reglas básicas del modelo institucionalizado por el cine industrial. Nos estamos refiriendo a una concepción del discurso cinematográfico que lo considera un instrumento para dar a ver la realidad y producir con ello un

temáticas tangueras, nacen al abrigo del "imperio realista". Porque a pesar de que desde las primeras películas sonoras fechadas en 1933, el cine argentino toma como modelo narrativo el de la fábrica de sueños hollywoodense, lo hace (como la literatura criollista, los folletines sentimentales y los radioteatros) combinando tópicos y procedimientos del realismo con profusión de elementos costumbristas.<sup>18</sup>

Así se puede ver desde el inicio de nuestra producción, algunas películas que desarrollan descripciones particularizadas, caracterizando ambientes, objetos y personajes cuyos referentes reales son muy reconocibles para el público. Incluso se afirma que José A. Ferreyra fue el primer realizador de cine silente latinoamericano que llevó a las pantallas tópicos y espacios locales (entre otros se puede contar el barrio, el fútbol, el hipódromo y el arrabal)<sup>19</sup>.

Luego en la etapa sonora se explorará más decididamente la idea de mostrar situaciones, lugares, formas de sociabilidad y personajes que aludan a la cotidianeidad. *Así es la vida* (1939, Francisco Mugica, Lumiton) se convirtió en una película emblemática en este sentido, ya que cumple con exponer los hábitos y costumbres de tres generaciones (1908 a 1939) dentro de una familia porteña, recurriendo a la tipificación de los personajes y a los conflictos personales que nunca tomarán un cariz social.

También en el período que nos ocupa se continuarán viendo la existencia de películas costumbristas como *Pelota de trapo* (1948, Leopoldo Torres Ríos, S.I.F.A.), que a la manera del sainete teatral desarrolla anécdotas entre los distintos inmigrantes del vecindario. Allí se estereotipan los personajes y se hace hincapié en una supuesta armonía y solidaridad que sería propia de los barrios, en referencia dicotómica con el centro de la ciudad. Este tema se repite en *La barra de la*

---

punto de vista crítico. Los procedimientos narrativos a los que se apelan para que la realidad que se quiere mostrar sea verosímil, son los siguientes: el tiempo es lineal y no fabuloso, el espacio es reconocible a partir de referencias localizables, ambos deben evitar toda operación disruptiva; la causalidad del relato es explícita, el sistema de personajes se divide en dos fracciones antagónicas y en el hallaremos a personajes referenciales; la voz del autor (muchas veces expresada por algún personaje) se encarga de modelar y juzgar la acción.

<sup>18</sup> Según María Teresa Gramuglio desde fines del siglo XIX hasta los años 30 del siguiente, se verifica la emergencia y consolidación de la hegemonía del realismo, como poética y como actitud, fundamentalmente en la narrativa y en el teatro locales. *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002.

<sup>19</sup> Para ampliar el tema consultar: Couselo, Jorge Miguel, *El Negro Ferreyra. Un cine por instinto*, Freeland, Buenos Aires, 1969

**esquina** (1950, Julio Saraceni, Estudios San Miguel), donde un grupo de jóvenes porteños ofrecen una panorámica de la vida social en un barrio, que se va modificando con el pasar de los años, pero siempre conserva su función de reservorio de los afectos más primarios.

Aunque las películas señaladas ya contienen elementos que hacen referencia a la realidad, esta investigación pone el acento en el surgimiento de películas argentinas que contienen, además de elementos costumbristas en algunos casos e imágenes realistas en otros, apelaciones a temáticas y personajes que involucran una reflexión sobre el funcionamiento de la sociedad o, incluso, una crítica social.

En este sentido el antecedente más importante para nuestro período es, sin duda, **Prisioneros de la tierra**, film que dirige Mario Soffici en 1939 con un guión basado en varios cuentos de Horacio Quiroga. El relato, que incluye fuertes ingredientes sentimentales, muestra las condiciones de explotación a que eran sometidos, en las primeras décadas del siglo, los mensúes en los yerbatales misioneros.

Sin embargo es finalizando la década del '40 cuando se comienzan a producir una mayor cantidad de películas que se ocupan del presente y del pasado con intención cognoscitiva y crítica, sin abandonar el modelo narrativo genérico, aunque en muchos casos la intriga sentimental empieza a tener menos peso.

Como se verá, la característica particular de estos filmes está relacionada con una resignificación de la agenda social. Una forma de hacerlo, será la de ubicar las situaciones sociales críticas en el pasado, revelando luego la acción reparadora emprendida en el presente, a veces con la intermediación del Estado. Por ello en muchos casos, estos films extienden al campo cinematográfico la propaganda de las políticas de Estado de las décadas del '40 y '50, y en otros formulan tesis pedagógicas o intentan provocar respuestas reflexivas en el espectador.

Ahora bien, una vez asumida la imposibilidad de encontrar en el cine de ficción referencias políticas explícitas o imágenes protagonizadas por las masas o el líder, es posible pensar que las películas más características del período son aquellas que expresan con claridad la visión del país que sostenía el peronismo de la época y que es posible esquematizar a partir del cruce de dos ejes:

- La conciliación de los conflictos entre los distintos sectores que forman la moderna sociedad argentina posibilita su desarrollo industrial y el de sus organizaciones políticas, gremiales y sociales.
- La existencia de un Estado fuerte (integrado por instituciones modernas que funcionan eficazmente) garantiza el desarrollo de todos los sectores sociales beneficiando especialmente a los desposeídos.

Es decir que aunque no sea posible hablar de la constitución de un cine realista en la época, se verá que muchas de las películas de la década tenían relación con discursos que circulaban en la sociedad por distintas vías.

El análisis realizado distingue cuatro conjuntos de filmes que serán presentados según una gradación en relación con la importancia que adquiere la presencia del Estado dentro de los relatos. Así en el capítulo tercero se abordan los docudramas producidos por una agencia del Estado, la Subsecretaría de Información y Prensa (después de julio de 1954 convertida en Secretaría de Prensa y Difusión), con el objetivo de difundir y propagandizar las políticas de Estado.

A los efectos del análisis de estas piezas se distinguirán los siguientes conjuntos documentales:

- A - Las películas que tienen como objetivo principal describir, explicar y exaltar la historia, las funciones, las cualidades y el desarrollo de alguna institución estatal o paraestatal creada o reformada por el gobierno peronista.
- B - Los cortometrajes que se centran en difundir las políticas de Estado. Explican los motivos que les dieron origen, las características de su puesta en marcha, los beneficios que proporcionan o proporcionarán a los ciudadanos y sus alcances.

C - Aquellos que no pretenden describir o connotar instituciones, ni políticas de Estado, sino que intentan una reflexión de mayor alcance. Estos documentales-ensayo abordan una temática relacionada con las ideas y políticas promovidas por el gobierno con la finalidad de explicitar sus alcances, causas y consecuencias.

En el siguiente capítulo se abordan películas argentinas, realizadas y estrenadas en el periodo que corre entre 1946 y 1955, en las que se despliegan a través de sus relatos, la representación de hospitales, escuelas, comisarias y juzgados, entre otras instituciones del Estado, vislumbrándose una voluntad de didactismo en relación con el funcionamiento de las instituciones del Estado, así como las posibles articulaciones de estas instituciones con los ciudadanos.

Tomé para el análisis de este conjunto, películas que se centran en el hospital público (**La cuna vacía** -1949, Carlos Rinaldi, AAA-; **De turno con la muerte** -1951, Julio Porter, Lumiton – y **Sala de Guardia** -1952, Tulio Demicheli, Producciones Horizonte-); en el accionar de la Policía Federal (**Apenas un delincuente** -1949, Hugo Fregonese, Interamericana-, **Captura recomendada** -1950, Don Napy, Julio O. Villareal-, **Camino al crimen** -1951, Don Napy, Luminarias-, **Mala Gente** -1952, Don Napy, AS Cinematográfica-, **Mercado Negro** -1953, Kurt Land, Mapol-, **Del otro lado del puente** -1953, Carlos Rinaldi, Artistas Argentinos Asociados-, **La delatora** -1955, Kurt Land, Guaranteed Pictures y Córdoba Films -); así como en otras dependencias estatales (**De padre desconocido** -1949, Alberto de Zavalia, Artistas Argentino Asociados-, **Mercado de Abasto** -1955, Lucas Demare, A.A.A. -)

La proliferación de tesis pedagógicas que reforzaban la educación del ciudadano, también pueden pensarse como un condimento que resultaba conveniente para mantener un orden. Es decir que a los actos moralmente penados en cualquier melodrama como mentir, matar, o mantener relaciones adulteras; se suman ahora otros ligados a la conducta que debe observar todo buen ciudadano, como no evadir impuestos, no operar en el mercado negro, no acumular mercadería con fines especulativos, etc.

Pero además se debe advertir que las películas parecían tener muy buena llegada a un público habituado al cine de género, siempre mixturado con el melodrama, ya que a la trama sentimental se sumaba una cuota de realismo que ponía al conflicto en sintonía con el espectador. Sin duda los aspectos referenciales de estos filmes y la crítica al pasado, que de una u otra manera revertía sobre el presente, son elementos a tener en cuenta para analizar la adhesión del público.

Esta lectura está en consonancia con la que realizan Carlos Monsiváis y Jesús Martín Barbero cuando plantean que la razón del éxito del cine mexicano, y latinoamericano en general, no se relaciona con su carácter industrial, sino con un elemento de carácter vital; el público "(n)o accedió al cine a soñar: se fue a aprender. A través de los estilos de los artistas o de los géneros de moda el público se fue reconociendo y transformando, se apaciguó, se resignó y se encumbró secretamente."<sup>20</sup>

En el quinto capítulo, se analizan textos audiovisuales que denuncian problemáticas sociales ocurridas en el pasado de la enunciación y finalizan con alusiones (algunas veces más explícitas que otras) a la forma en que han sido reparadas en la Nueva Argentina, a veces gracias a la mediación del Estado a través de sus instituciones.

Es importante destacar que, con excepción de **Prisioneros de la tierra**, estas denuncias no se habían producido previamente en el cine argentino<sup>21</sup>, por lo que su presencia en esos años no puede pasar desapercibida.

Para dar cuenta de este conjunto analicé las siguientes películas: **Deshonra** (1952, Daniel Tinayre, Interamericana-Mapol) que aborda el problema de las prisiones, **Las aguas bajan turbias** (1952, Hugo del Carril, L. de Machinandiarena)

---

<sup>20</sup> Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987 : 180

<sup>21</sup> Es posible encontrar algunas películas en las que se relatan problemas sociales en un segundo plano narrativo. Por ejemplo Mario Soffici realizó **Kilómetro 111** en 1938, donde se denuncia las condiciones de comercialización a la que son expuestos los pequeños agricultores de la provincia de Buenos Aires y **Héroes sin fama** en 1940, donde se ventila un caso de corrupción en un pueblo.



que retoma el tema de los mensúes en el noreste argentino y **Suburbio** (1951, León Klimovsky, Emelco) acerca de la vida en un barrio marginal.

Sin perder de vista el hecho de que este cine del periodo no tendía al cuestionamiento del sistema y que por lo general armonizaba todo conflicto posible con finales felices que llevaban a la concordia social, esta tesis no minimiza los efectos de la puesta en escena sobre las denuncias de injusticias pasadas.

En contraposición con los puntos de vista de los estudios locales sobre el cine de este período que plantean la idea de que los finales armónicos licuan completamente cualquier elemento que apele a una crítica o a una reflexión sobre la realidad, es necesario pensar que este conjunto filmico haya cumplido una función importante para una sociedad conmovida por la capacidad de intervención social de las masas en ascenso, dado que "(...) aquí, como en todas partes, la seducción del referente propia de las poéticas miméticas las torna particularmente adecuadas para tramitar las necesidades de reconocimiento y autoconciencia que se agudizan en los momentos en que el cambio social hace de la sociedad un problema para sus integrantes."<sup>22</sup>

Frente a un cambio tan rápido y contundente de la composición de la sociedad, de los espacios urbanos y políticos que fueron ganados por nuevos sectores, seguramente estamos autorizados a suponer una recepción que resignifica la crítica sobre un pasado que muchas veces es muy reciente.

En el último capítulo se analizan las películas en las que resuenan, a través de sus imágenes, los discursos generados por el Estado peronista, así como los efectos de las políticas estatales puestas en marcha por los gobiernos peronistas. Dichas menciones dentro de los filmes no forman parte, necesariamente de la base troncal del argumento o de la estructura de causalidad de los mismos. Algunas veces son componentes significativos dentro de la narración, mientras en

---

<sup>22</sup> María Teresa Gramuglio, *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, Emecé, Buenos Aires, 2002 : 8

otras oportunidades son elementos secundarios, pero en todos los casos logran actualizar los conflictos centrales del relato.

En ese sentido se abordará un grupo de filmes que remiten a distintos aspectos de los empresarios y los obreros, los pobres y los ricos de la sociedad. Luego se estudiará distintos personajes cinematográficos que proponen formas de ascenso social y finalmente se tomará un conjunto de películas con el objetivo de puntualizar la diversidad de tópicos que cubrió el cine de entretenimiento sobre la realidad local.

En análisis incluyó escenas de las siguientes películas:

- Navidad de los pobres** (1947, Manuel Romero, Argentina Sono Film)
- Dios se lo pague** (1948, Luis César Amadori, Argentina Sono Film)
- La calle grita** (1948, Lucas Demare, Artistas Argentinos Asociados)
- Rodríguez Supernumerario** (1948, Enrique Cahen Salaberry, Emelco)
- Alma de Bohemio** (1949, Julio Saraceni, Argentina Sono Film).
- El puente** (1950, Carlos Gorostiza / Arturo Gemmiti, Guaranteed Pictures)
- Arrabalera** (1950, Tulio Demicheli, Artistas Argentino Asociados)
- Cosas de mujer** (1951, Carlos Schlieper, Cinematográfica Interamericana)
- El baldío** (1952, Carlos Rinaldi, A. M. C.)
- Barrio Gris** (1954, Mario Soffici, Cinematográfica Cinco)
- Para vestir Santos** (1955, Leopoldo Torre Nilsson, Argentina Sono Film)
- Los peores del barrio** (1955, Julio Saraceni, Artistas Argentinos Asociados)
- La Morocha** (1955, Ralph Pappier, Artistas Argentinos Asociados)

La emergencia de estos elementos que conectan con la realidad, en el cine de ficción, en algunos casos implica una herramienta publicitaria para el peronismo, pero en otros casos (o a veces al mismo tiempo) expresa la presencia de personajes y problemáticas que no eran tenidos en cuenta previamente en las pantallas. Sectores subalternos que el cine trae a la escena para mostrarlos en público.

Finalmente es necesario destacar que otro nivel de búsquedas, se intercala en todos los análisis fílmicos y es aquél que subraya cierta hibridez estética en la constitución del cine del período 1946 – 1955, ya que se reformulan tradiciones culturales populares, se integran influencias de los realismos europeos, pero básicamente se modalizan las propuestas del cine clásico de Hollywood.

Así, se evidencia una herencia cultural, básicamente ligada a las prácticas teatrales argentinas. Muchos de los actores, directores y guionistas de estos filmes vuelcan en el cine los resultados de una larga experiencia acumulada en una serie de formas culturales propias, como el sainete criollo y la revista, que ubicadas en nuevos contextos históricos y de producción, provocan una interesante resemantización de significados.

En relación con el modelo narrativo hollywoodense es necesario decir que por aquellos años funcionaba “a la manera de *lingua franca* del cine o, si se prefiere una comparación menos arriesgada, su posición en el concierto de la estética fílmica era similar a la del denominado *estilo internacional* en arquitectura: un modelo sobre el que se impostaban multitud de particularidades que eran sostenidas sobre un esquema básico inmutable.” (Zunzunegui 1999 : 55 y 56)

Es por ello que las variaciones en las reglas de género o las rupturas en la forma de composición de la imagen son consideradas en la definición de la estética local.

## CAPITULO No.1

### LOS INICIOS DE LA GESTIÓN ESTATAL

Desde su nacimiento europeo, el espectáculo cinematográfico se reveló como un potente divulgador de ideas e historias entre espectadores deslumbrados por la verosimilitud que se desprendía de las imágenes en movimiento. Esgrimiendo ese motivo y otros de diversa índole (el material inflamable con el que se elaboraban las películas, por ejemplo) los agentes del Estado entendieron la necesidad de intervenir, muy tempranamente, ya sea para regular la actividad comercial, como para proteger a variados públicos de los posibles daños morales o físicos a los que estaban expuestos.

También en la Argentina se evidencian estas preocupaciones a través de la sanción de una gama de regulaciones estatales que poco a poco van afectando a todos los ámbitos de la actividad. Dichas normas provocaron algunas veces aceptación y otras rechazo por parte de los distintos interlocutores del campo cinematográfico, pero en todos los casos fueron determinantes en el desarrollo industrial y artístico de la cinematografía local.

En este capítulo se analizarán las formas que asumieron las relaciones entre los agentes del campo y el Estado, desde el nacimiento de la industria del cine local (1933) hasta la llegada del primer gobierno peronista en 1946. Con el objetivo de abordar decididamente el tema es necesario delinear previamente un mapa del campo cinematográfico a lo largo del período que ocupará nuestra atención.

Para ello cabe destacar que el desarrollo de la actividad cinematográfica comienza muy tempranamente en la Argentina. Una primera fase se caracterizó por la exhibición en carpas y teatros, antes de la aparición de las salas consagradas exclusivamente al cine que se construyen en vísperas de la primera guerra mundial. La producción local era artesanal y se centraba en las actualidades, desfiles militares y acontecimientos sociales protagonizados por la burguesía y la clase política.

Una segunda fase se vincula al auge que cobra la actividad cinematográfica durante la década de los veinte. Por esos años el negocio de la exhibición contaba en Buenos Aires con 27 millones de espectadores al año y 128 salas<sup>23</sup>, mientras la producción se hace más intensa, ya decididamente volcada a la ficción. Es por esos años que la mayor parte de las distribuidoras norteamericanas instalaron sus oficinas locales con el objetivo de consolidar el mercado: Fox Films ya lo había hecho en 1916, luego le siguieron, entre otras, Universal en 1921, United Artists en 1922, Paramount en 1925, Metro Goldwyn Mayer en 1927, Warner Bros. en 1930 y Columbia Pictures en 1931. (España 2000, Vol. I : 150)

También se dieron cita los distribuidores independientes que proveían al mercado de películas europeas (por ejemplo Julio Joly y Adolfo Z. Wilson) aunque muy tempranamente los filmes norteamericanos lograron tomar casi totalmente la plaza. En vísperas de la transición al sonoro esta situación se profundiza llegando a ser la Argentina el cuarto país importador de filmes hollywoodenses en 1925, el segundo en 1926, 1927 y 1928, el tercero en 1929, el cuarto en 1930 y el primero en 1931.<sup>24</sup>

El impacto creciente del cine generó la incorporación de secciones fijas en los diarios y las revistas, que luego se ampliaron, hacia mediados de la década del veinte, ocupando páginas enteras. En ese marco surgen publicaciones editadas en formato de catálogos y las primeras revistas especializadas, tanto de editoriales locales como estadounidenses<sup>25</sup>.

El salto a la industrialización se dio en Argentina durante el año 1933, con el surgimiento de nuevas empresas locales que, por primera vez, lograron concretar un sostenido proyecto de producción. La irrupción del sonoro favoreció el crecimiento ininterrumpido de la industria cinematográfica local y en general de toda aquella que se realizaba fuera de Hollywood (la diferencia idiomática pasa a ser un problema, además de que el público privilegia a las estrellas consagradas

---

<sup>23</sup> Paulo Paranaguá (1996) ofrece la clasificación en fases de este período silente, así como los datos correspondientes a la exhibición.

<sup>24</sup> Estos datos fueron consignados por el Senador Matías Sánchez Sorondo en los antecedentes de su proyecto de ley de cine en 1938. Para analizar los mismos es necesario tener en cuenta que por esos años ya aparecieron las restricciones y cuotas proteccionistas adoptadas en Europa, en relación con la producción hollywoodense.

<sup>25</sup> Para ampliar ver Kriger (2003)

en las radios locales) y la iniciativa privada hizo posible la creación de empresas ligadas a la producción local.

Entre 1933 y 1945 una decena de empresas producen largometrajes de manera regular y sostenida (Argentina Sono Film y Lumiton en 1933; Cía. Argentina de Films Río de la Plata en 1934; SIDE, Pampa Film y San Miguel en 1936; Estudios Filmadores Argentinos y Emelco en 1937, Baires Film en 1938 y Artistas Argentinos Asociados en 1941), mientras trece empresas logran mantenerse en la actividad entre dos y cuatro años<sup>26</sup> y más de 45 empresas surgen y desaparecen vertiginosamente.<sup>27</sup> La actividad de los estudios cinematográficos se fue consolidando y llegó a ocupar a 990 obreros y empleados en 1943.<sup>28</sup>

Como consecuencia, la producción de películas nacionales registra un crecimiento notable. Partiendo de 6 estrenos en 1933 y 1934, se llega a contar con

<sup>26</sup> José Ferreyra (1933-1935), Libertad Film (1934-36), SIFAL (1934-1935), PAF (1934-1938), Nira Film (1935-1939), Rayton Cinematográfica argentina (1935-1938), Cinematográfica Julio Joly (1936-1940), Corporación Cinematográfica Argentina (1937-1940), Cinematográfica Terra (1937-1949), Cóndor Film (1938-1940), Patria Films (1939-1940), General Cine (1941-1942), Iberá Films (1942-1943), FIA (1941-1942). España (2000 Vol. I)

<sup>27</sup> Magnus Film (1932), Larreta Film (1933), Alton Film (1933), ECA (1934), Productora Argentina Cinematográfica Cabildo (1934), Cinematográfica Valle (1934), Tempo Film (1935), Independencia Film (1935), Sudamérica Film (1935), Prieto Film (1935), Vaccari Y Alonso Film (1936), Industria Cinematográfica Argentina (1936), Soc. Cinematográfica Amanecer Film (1936), Lumiere (1936), Asoc. Industrial Argentina (1936), Portaña film (1936), Palma Film (1936), SAFA (1937), Cinematográfica Iguazú (1937), Lucantis Film de la Argentina (1937), Méndez Delfino (1937), Editora Cinematográfica CALS (1938), Metropolitan (1938), Cinematográfica Jack Davison (1938) Corporación cinematográfica Francis Mariscal (1938), Monti Film (1939), Ricard Film (1939), Aitor (1939), DAM (1939), Atlas Film (1939), Fénix Film (1940), Platense Film (1940), Filmadora Mayo/Estampas Argentinas (1940), Argenfilm (1940), Sur Film (1940), Araucana Films (1940), Andes Filmadora Argentina (1941), Cinematográfica San Telmo (1941), Teatro del Pueblo (1941), Renacimiento (1941), Lux Films (1942), Chilargen (1942), ADAP (1942), Patagonia Films (1942), Jaime prados (1945). España (2000 Vol. I)

<sup>28</sup> Juan Garate registra en su tesis (1944 : 10) el crecimiento de la industria cinematográfica respecto del total producido por la industria argentina:

Año	Producido Total de la Industria Argentina en M\$N	Producido de la Industria Cinematográfica en M\$N	Porcentaje con Relación al Total
1937	4.247.822.000	550.000	0,0129
1939	4.650.859.000	5.800.000	0,1247
1941	5.718.101.000	10.150.000	0,1775
1943	7.800.000.000	9.583.000	0,1228

56 estrenos en 1942.<sup>29</sup> De todas maneras, la producción local jamás amenazó la posición hegemónica del mercado norteamericano, que contaba en la primera mitad de los '30 con índices que oscilaban alrededor del 90% de las pantallas latinoamericanas, incluso en las plazas más fuertes como Argentina, México y Brasil.<sup>30</sup>

Esta industria depende de la posibilidad de importación de las distintas materias primas para la producción local (es decir la película virgen y los productos químicos que posibilitan los procesos de laboratorio), así como de los equipamientos técnicos. Las materias primas provenían especialmente desde Alemania hasta la segunda guerra, momento en que el principal proveedor comienza a ser Estados Unidos.

En relación con el circuito de exhibición, el país contaba en 1933 con 1608 salas de cine que llegaron a sumar 1690 en 1946, entre las que 199 estaban en Buenos Aires.<sup>31</sup> Paralelamente crece el número de revistas especializadas, algunas dirigidas al público en general y otras a los participantes del negocio en particular, así como los espacios destinados al cine en las publicaciones periódicas. Las notas acerca de los astros de Hollywood van dejando lugar al star system local, a las problemáticas de la industria y a las reflexiones acerca del cine nacional.

El campo cinematográfico se consolida con la creación de las asociaciones gremiales que representan los intereses de los distintos sectores. Hacia el año 1933 ya existían las asociaciones que nucleaban a los actores (nacida en 1919), a los operadores y a los acomodadores de salas (la Unión de Operadores Cinematográficos fue creada en 1928 y la Unión de Protección de Acomodadores de Salas de Espectáculos, en 1932). Luego en el año 1944, en el marco de la puja generada por la creación del decreto No. 21.344 que regiría en adelante las relaciones del campo cinematográfico, se organizan los obreros, técnicos y

---

<sup>29</sup> 14 en 1935, 17 en 1936, 30 en 1937, 41 en 1938, 50 en 1939, 49 en 1940, 47 en 1941, 56 en 1942, 36 en 1943, 24 en 1944, 23 en 1945. (Getino 1998 : 337)

<sup>30</sup> En las otras plazas aumentan los porcentajes llegando al 96 % en Colombia, 97 % en Chile, 98 % en Cuba, Puerto Rico, y Bolivia, 99 % en Ecuador y 100 % en Panamá. (Paranagua 1996 : 210)

<sup>31</sup> Argentina era el país latinoamericano que tenía más salas. Las otras dos grandes plazas eran Brasil que contaba con 1.100 salas en 1933 y 1.769 (106 en Río de Janeiro) en 1946; y México donde existían 701 salas en 1933 y 1.140 (79 en el Distrito Federal). Paranagua (1996 : 208)

empleados en torno de la gremial AGICA, así como finalizando el año 1945 se organizan los directores en SADIR.

Los productores se reunieron en torno a la Asociación de Productores de Películas Argentinas, cuando en 1936 comienza a funcionar la primera oficina estatal dedicada a regir la actividad cinematográfica. Luego entre 1939 y 1942, los años de fuerte crecimiento del sector, se crearon la Asociación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica Argentina (1939) y la asociación que representaba a los exhibidores, llamada Asociación de Empresarios Cinematográficos (1941). Ese mismo año nace, a la manera de su par holywoodense, la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina que reúne a integrantes de todos los rubros del sector; y también el primer Museo Cinematográfico Argentino, entidad no comercial, nacida de la iniciativa privada, alrededor de la colección organizada por el prestigioso periodista que dirigía la sección de cine de *La Nación*, Manuel Peña Rodríguez. Al año siguiente se constituyen dos entidades que agrupaban al periodismo especializado, la Asociación de cronistas cinematográficos argentina. (1942) y la Sociedad de Críticos, Cronistas y Ensayistas de Cine (1942).

Por esos años también existía un circuito de cineclubes al que acudían los iniciados para ver ciclos de cine de arte, entre ellos los más conocidos fueron el Cineclub Buenos Aires, el Cine Arte, el Cine Estudio, la Asociación Amigos del Cine y Gente de cine.

A partir de aquí se analizarán las formas que asumieron las relaciones entre los agentes del campo y el Estado, desde el comienzo de la industrialización del cine local hasta la llegada del primer gobierno peronista en 1946, ya que el rico debate de ideas, los compromisos asumidos y las experiencias acumuladas en esta materia desde los diversos sectores del universo del cine argentino, se constituyen en un material básico que permitirá el acceso a la conformación de las políticas para el sector a partir de 1946.

En el trayecto se observarán las modalidades de intervención del Estado (liderado por administraciones de distintos signos políticos, así como por militares que se instalaron en el mismo interrumpiendo los mandatos democráticos), qué



razones las sustentaron, así como los tópicos de la agenda política nacional e internacional que resultaron condicionantes a la hora del diseño de una política estatal. También se dará cuenta de los acuerdos y resistencias que fueron gestados desde el sector privado, respondiendo generalmente a la lógica de la rentabilidad económica más que a cuestionamientos ideológicos o estéticos.

Hasta 1939 las negociaciones de empresas productoras, de distinta envergadura, que debían negociar con las compañías distribuidoras de películas y con los dueños de las salas de exhibición, parecieron no necesitar de mediadores. Los reclamos que se hacían oír, fundamentalmente desde el gremio de los exhibidores, estaban ligados a la posibilidad que tenían las autoridades de cada municipio de imponer sus propias restricciones a la exhibición de películas, dando como resultado un mercado con reglas imprevisibles. Por ello se reclamaban al Estado normas nacionales para la calificación de películas, que aseguren un ordenado y coherente funcionamiento del negocio cinematográfico.

A continuación se distinguirá el desarrollo de dos etapas dentro de este período. La primera se verá signada tanto por los debates de una industria que se inicia, como por las alternativas que derivan de la segunda guerra mundial. La segunda, vinculada a la revolución de 1943, iniciará el rumbo proteccionista que se continuará durante los gobiernos peronistas.

### **1ra. Etapa - El Estado frente a una nueva industria**

En 1933 nace la industria cinematográfica local y junto con ella aparece la primera norma de orden nacional que intenta establecer las regulaciones del campo cinematográfico.<sup>32</sup> Dicha norma se incluye en la ley 11.723 que reglamenta

---

<sup>32</sup> Previamente la relación entre el sector cinematográfico y el Estado había sido reducida y se desarrollaba en el marco de los controles de la exhibición. En el período anterior a la industrialización se había registrado la prohibición de exhibición del film "El gabinete del Dr. Caligari", estrenada localmente el 23 de junio de 1922, porque contravenía una ordenanza municipal que no permitía la exhibición de obras que se desarrollaran dentro de manicomios. Luego en 1929 el diputado Leopoldo Bard presenta un proyecto de Ley que reglamentaría el acceso de los menores de edad a las salas de espectáculos. Para el cumplimiento de las

el Régimen Legal de la Propiedad Intelectual, promulgada el 28 de septiembre de 1933. Así en el Art. 69 de la ley se propone utilizar un porcentaje de lo recaudado por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual para la creación del Instituto Cinematográfico Argentino "destinado a fomentar el arte y la industria cinematográfica nacional, la educación general y la propaganda del país en el exterior mediante la producción de películas para el instituto y terceros".<sup>33</sup>

El Dr. Roberto J. Noble, encargado de la presentación del proyecto de ley en la Cámara de Diputados, sostuvo que mientras la Argentina era uno de los mercados del mundo con mayor movimiento en la escena cinematográfica, carecíamos de toda herramienta de regulación y proponía "conjugar esta anomalía".

La vinculación del cine con la propaganda y principalmente con la educación, estaba muy extendida en Europa. Brasil también expone estas ideas en 1932, dentro del decreto que nacionaliza la censura, cuando plantea que el cine es "un instrumento de inigualable ventaja para la instrucción del público y propaganda del país, dentro y fuera de las fronteras". El 3 de enero de 1933, se acentúa el interés expresado, mediante la inauguración del Convenio Cinematográfico Educativo y en 1936 con la creación del Instituto Nacional de Cinema Educativo.<sup>34</sup>

En la Argentina el Instituto comenzó a funcionar después de tres años<sup>35</sup> cuando el 18-8-36 fueron nombrados Juan Alberto Bracamonte y el Senador

---

disposiciones se crearía una comisión de censura en la Capital Federal y en cada municipio de los territorios nacionales. Dichas comisiones tampoco autorizarían la exhibición de películas "cuando dañasen en cualquier forma el orden público, la moral, las buenas costumbres o fueren antipatrióticas, o cuando presentasen escenas, hechos y argumentos atroces o repugnantes. Proyecto de Ley de creación del Instituto Cinematográfica del Estado, Matías Sánchez Sorondo, 1938, Pág. 86 y 87.

En junio de 1932 el concejal socialista González Porcel presentó el primer proyecto de ordenanza para estimular la producción argentina. Pedía apoyo al sector, premios, exenciones impositivas a las salas, pero el proyecto no se trató en sesiones.

<sup>33</sup> Ley 11.723, Art.69, inciso (d).

<sup>34</sup> Para ampliar Morettin (2004), Simis (1995).

<sup>35</sup> Durante esos años se presentan dos proyectos de leyes. En junio de 1934 el Senador Benjamín Villafañe hace una presentación similar a la realizada por Leonardo Bard en 1929, y en 1935 se pone a consideración de la Legislatura el proyecto de Ley del diputado Daniel Amadeo y Videla (h) por el cual se crearía la Dirección Cinematográfica Argentina en el área del Departamento de Agricultura. Esta Dirección resurgía al fallido Instituto y además se proponía producir films.

conservador por la provincia de Buenos Aires, Matías Sánchez Sorondo como Director Técnico y Presidente del mismo.

Desde ese momento hasta la actualidad el Estado y el campo cinematográfico local articularon diferentes estrategias para diseñar un conjunto de relaciones. En este juego los principales conflictos se presentaron tanto a la hora de implementar políticas proteccionistas hacia el sector, como respecto de la ingerencia de distintos organismos oficiales en la reglamentación de la producción, distribución y exhibición de películas.

El Instituto Cinematográfico Argentino funcionó hasta el 31-12-43<sup>36</sup>, fecha en que el Decreto No. 18.406 ordenó que la Dirección General de Espectáculos Públicos dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación (Ministerio del Interior) absorba su personal, estructura y funciones.

A mediados de agosto de 1936, tres años después de haber sido creado el Instituto, el Poder Ejecutivo decidió nombrar a Juan A. Bracamonte como Director Técnico "ad honorem" y al Presidente de la Comisión de Cultura de la Nación, Matías G. Sánchez Sorondo, como Presidente de la institución, comisionándolos para que proyecten la organización, funcionamiento y reglamentación del referido Instituto, así como la forma y modo de intervención del Estado en la actividad cinematográfica, y las medidas a adoptarse para la fiscalización y protección de la industria.

Apenas designado Juan A. Bracamonte expresó en declaraciones a los medios de prensa que presentó su proyecto de Reglamento Orgánico para el Instituto al titular de la cartera de Justicia e Instrucción Pública. En el mismo se ocupó de la importancia del cine como vehículo de difusión y enseñanza, así como de la organización que la industria y el Estado se dan en otros países. Agregó que las películas extranjeras tenían un gran mercado en nuestro país y que: "no se puede seguir siendo indiferente cuando nuestras salas cinematográficas sirven de

---

<sup>36</sup> El 19-8-1941 según decreto N° 98.432 el Instituto de referencia pasa a llamarse Instituto Cinematográfico del Estado, disponiéndose que sus funciones sean: "la producción de películas oficiales a realizar por los Departamentos de Estado o las entidades autárquicas...", el fomento del estudio y enseñanza del arte y la industria cinematográfica, la organización de exposiciones y concursos, la edición de publicaciones especializadas, la creación de archivos y estadísticas para su estudio.

cátedras y propaganda para ideas de intereses exteriores sin beneficios positivos para la nación. (...) A título de reciprocidad, el Instituto deberá exigir de cada una de las empresas o casas introductoras o exhibidoras en el país de películas extranjeras, que adquieran, durante el año 1937, films de producción nacional que representen el diez por ciento del metraje de aquellas que introduzcan y exhiban con autorización del Instituto, y durante el año 1938, el quince por ciento de igual metraje. (...) Aconseja la creación de premios estímulo (...) y sugiere la creación de una 'villa cinematográfica' en los alrededores de Buenos Aires."<sup>37</sup>

Esas declaraciones de Bracamonte provocaron la adhesión de los productores locales y el rechazo de Sánchez Sorondo, quien envió una nota a Jorge de la Torre (Ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación) en la que expuso que el anuncio del Director Técnico no contó con su conocimiento ni intervención, o sea que se trataría de "(...) una indiscreción que se confunde con la indisciplina, dando a la publicidad anticipadamente –sin conocimiento del Poder Ejecutivo- proyectos o sugerencias que por afectar graves intereses privados deben por su naturaleza ser tenidos en la mayor reserva, hasta que los sancione y ejecute la superioridad; una demostración palmaria de que quien de esa manera se conduce no puede tener la confianza de las autoridades de la Nación, y una desconsideración manifiesta hacia mi investidura, que me imposibilitan categóricamente a tener con dicho Sr. Bracamonte trato de ninguna especie."<sup>38</sup>

El accidentado nacimiento del Instituto produjo reacciones en la prensa especializada, dado que Bracamonte reveló los motivos "reales" del enojo que movió a Sánchez Sorondo. Explicó que él se negó a operativizar una propuesta dudosa del Senador que consistía en otorgar "un privilegio UNICO a una NUEVA GRAN EMPRESA QUE ÉL TENIA EL PROPÓSITO DE FORMAR, y a la que se le encomendarían las tareas de producir y explotar las películas nacionales que se filmaran y exhibieran bajo el sello del Instituto."<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Sintonía*, Buenos Aires, 10-9-36, Año IV, N° 177, Pág. 64.

<sup>38</sup> Acta N° 28 de la Sesión Ordinaria de la Comisión de Cultura de la Nación, 26-8-36 Tomo 1, Folios 58 y 59

<sup>39</sup> *Sintonía*, Buenos Aires, 24-9-36, Año IV, N° 179, Pág. 62 y 63.

La calma se restableció a mediados de octubre del mismo año con el nombramiento como Director Técnico del Instituto de Carlos Alberto Pessano, quien había sido colaborador de las publicaciones católicas *Criterio* y *El pueblo* y se desempeñaba en ese momento como director de la revista *Cinegraf*, perteneciente a la editorial Atlántida.

Este nombramiento originaría disconformidades en el gremio productor, dado que consideraban que este "... periodista militante, se ha(bía) destacado siempre precisamente por la campaña periodística sistemática que desde hace varios meses viene siguiendo en contra del cine nacional..."<sup>40</sup>

Las opiniones de Pessano eran conocidas, puesto que firmaba todas las editoriales de *Cinegraf*, publicación mensual de altísima calidad, que se difundió entre 1932 y 1937, siendo una de las primeras que en la plaza local enfocó el ámbito cinematográfico no sólo desde la perspectiva del espectáculo y sus estrellas, sino que hizo hincapié en los aspectos formales del fenómeno fílmico, en la capacitación técnica y en el fomento de un público de iniciados dentro del campo.

Desde su nacimiento *Cinegraf* se ocupó casi con exclusividad del cine extranjero, dando prioridad a las notas que informaban sobre Hollywood e incluyendo también informes completos de otros cines en especial del francés, alemán, inglés y ruso. Sin embargo desde 1933, paralelamente al comienzo del cine sonoro local y al desarrollo de los primeros proyectos industriales, se incorporaron a sus páginas comentarios sobre el cine nacional. Estos comentarios se expresaron en las editoriales, que poco a poco se fueron convirtiendo en una columna sobre el tema, y también en la sección dedicada a la crítica de películas, donde se juzgaron las películas locales, por lo general, de manera lapidaria.

Carlos Pessano expresaba en estas páginas sus puntos de vista y propuestas garantizando a los lectores, desde su primer número, una independencia de criterios y señalando que por eso la revista se hallaba "al

---

<sup>40</sup> *Sintonía*, Buenos Aires, 29-10-36, Año IV, N° 184, Pág. 64

margen de la publicidad habitual de las empresas productoras.”<sup>41</sup> Es posible distinguir dentro de este conjunto de textos referidos al cine local, una insistencia sobre dos tópicos. En primer lugar, las críticas y propuestas que *Cinegraf* realizaba en torno de cómo debería ser el cine nacional; y en segundo lugar, la manera en que esta revista entendía que debería actuar el Estado argentino frente al campo cinematográfico.

Seguidamente se revisará la exposición de estas ideas, ya que son las que Carlos Pessano y Sánchez Sorondo intentarán poner en práctica desde sus cargos directivos en el Instituto Cinematográfico. Ambos interpretaban la conformación de la identidad nacional y el funcionamiento de la sociedad, desde un corpus de ideas nacionalistas y católicas, a partir del cual veían reproducirse en el público del medio masivo audiovisual las características de las masas incapaces de intervenir en los asuntos públicos.

#### **A ) El deber ser del cine nacional**

El motivo que funciona como motor para la actividad militante de *Cinegraf*, reside en jerarquizar la imagen de la Argentina y de los argentinos, que el cine local muestra en el exterior, ya que considera al cine como el principal embajador de nuestra patria. Por ello, frente al apoyo hacia las películas nacionales que desplegara el cónsul argentino en New York, Carlos Pessano editorializa: “Si estas burdas deformaciones cuentan con un apoyo consular, ¿qué salvaguardia tienen los argentinos orgullosos de serlo y que han catalogado en la más despreciable forma a los héroes de tales producciones? ¿De qué medios dispone el argentino culto, el cual no se ve representado nunca en las películas, para protestar de ese endiosamiento de analfabetos que se lamentan siempre al lado de unas guitarras, ensayando una prueba de ‘cantor nacional’ y que terminan su grotesco paseo por la pantalla convirtiéndose en símbolos?

¿Cómo averiguar que los argentinos que estudian, que justiprecian valores, que conocen lo mejor de todo el mundo, consideran una plaga de la turbamulta cuanto

---

<sup>41</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Abril 1932, N° 1, Pág. 3

más de las clases oficiales a los malevos erigidos en artistas? ¿Y que Buenos Aires no es, solamente, como lo nombra Carlos Gardel en 'Cuesta abajo', 'el viejo tango, - la alegría de los muchachos malevos reflejándose en un charco de agua de la vuelta de Rocha, - el jockey Leguisamo, la calle Corrientes'? Buenos Aires será una ciudad triste, pero no será nunca tan poca ciudad como lo quieren esos menudos poetas."<sup>42</sup>

En realidad el argumento principal de las críticas de *Cinegraf* radica en que los únicos personajes que los productores locales insisten en mostrar por medio de sus cintas "son los delincuentes, los cantores de tango, los retardados y las mujeres ligeras. Es este el único país del mundo en el que no pueden aparecer dentro de sus películas personajes dotados de alguna nobleza."<sup>43</sup>

La revista daba cuenta de la existencia de dos tipos de público en correspondencia con dos tipos de producciones filmicas. A grandes rasgos es posible observar la clara diferenciación que se hace de un público llamado culto al que la revista representaría y que reclamaría un cine nacional distinto del existente. Y otro público, llamado masa o muchedumbre, preferentemente consumidor de tangos y sainetes, que no estaría en condiciones de reconocer que el cine elaborado en el país carece de un buen nivel cultural.

Las ideas nacionalistas de *Cinegraf* están principalmente ligadas a la defensa de valores religiosos, folklóricos e históricos. En el caso de los valores religiosos, la revista hace evidente, mediante la inclusión de notas o citas, su adhesión a los postulados del Vaticano y sus representantes locales. Pero esa adhesión no le impide defender el cine, como instrumento artístico y educativo, frente a quienes desde la institución eclesiástica prefieren la desaparición del nuevo arte a la censura de la producción. En este sentido es interesante destacar que para *Cinegraf* entender la función del cine en la sociedad de los '30, es sinónimo de poseer un pensamiento moderno. Por ello, se insta desde sus páginas tanto a sacerdotes como a funcionarios a tomar la información que se les brinda para comprender la importancia del medio.

---

<sup>42</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Septiembre 1934, N° 30, Pág. 5

<sup>43</sup> E. Rodríguez Fabregat, *Cinegraf*, Buenos Aires, Julio 1936, N° 51, Pág. 29

Por otro lado, el nacionalismo de *Cinegraf* se identifica con los valores campesinos y criollos, así como con la literatura que los enaltece. Se apela al territorio como símbolo de argentinidad y como determinante de las características de personalidad de sus ocupantes.<sup>44</sup>

*Cinegraf* considera que la naturaleza tiene una función cinematográfica, de importancia "substancial y no superficial", ya que es la "generadora de nuestro clima humano". Según esta propuesta los distintos accidentes geográficos "... envuelven, amoldan y plasman el elemento humano; se imponen sobre sus acciones y construyen el armazón de su psicología."<sup>45</sup>

Por eso, en la nota titulada 'El verdadero sentido de nuestra tierra', César F. Marcos afirma que nuestro cinematógrafo, para llegar a ser auténticamente argentino, no puede desoir la armonía existente entre la naturaleza y el elemento humano. Para lograrlo la cámara criolla deberá centrarse "sobre el ángulo de incidencia formado por la metafísica de la tierra y del hombre" y de manera fluida surgirá un manantial inagotable de imágenes para el cine "nativo".

La referencia a la "metafísica de la tierra"<sup>46</sup>, una suma de materialidad y espiritualidad, es tan asidua como el rechazo a las producciones culturales populares, como el sainete y el tango. En ellas se descalifican desde las temáticas ligadas al melodrama, hasta la presencia de personajes marginales y el uso de un lenguaje impuro.

También podemos observar que la revista entiende que la utilización de temas históricos es un factor que acentúa el nacionalismo. Pero tanto las gestas

---

<sup>44</sup> En un artículo sin firma, titulado 'Lo nuestro' y decorado con fotos del lago Nahuel Huapi y del cerro Fitz-Roy, se resalta la necesidad de utilizar cinematográficamente el "... paisaje fantástico de una naturaleza tan auténticamente nuestra que más no puede serlo", dado que tenemos una "Naturaleza para la envidia ajena, y para todas las posibilidades cuando mañana o dentro de unos años se pierda la leyenda de la tierra austral inhóspita. Y cuando se nos ensanche el camino de la Patria, a los cuatro puntos cardinales, en un movimiento centrípeta de ya demorada expansión. Panorama de pleno aire, para la cinematografía argentina, que se ahoga entre las cuatro paredes de un set ciudadano." *Cinegraf*, Buenos Aires, Septiembre 1934, N° 30, Pág. 7

<sup>45</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Agosto 1935, N° 41, Pág. 35

<sup>46</sup> El mismo concepto es utilizado de una manera diferenciada por Raúl Scalabrini Ortiz en "La tierra invisible" en *El hombre que está solo y espera* (Plus Ultra, Buenos Aires, 1964, 9na.edición, Pág. 41 – 44). Allí el autor se ocupa de caracterizar "los rasgos del hombre a través del cual pasa el espíritu de la tierra" sin recurrir a las fuentes paisajísticas. (Prieto 1969)



históricas como los distintos elementos folclóricos, son útiles en la medida en que mantengan la rigidez en sus formas significantes y la linealidad en sus significados tradicionalistas. Un nacionalismo congelado en un pasado que no se puede discutir y con el que no se puede disentir y que estaría preferentemente ubicado en el campo.<sup>47</sup>

Quienes no sienten la urgencia de estos temas, según *Cinegraf*, son las productoras cinematográficas que prefieren hacer negocios fáciles antes que tomar el compromiso de defender nuestros valores nacionales. A ellas también se dirigen en tono desafiante y descalificador al señalar que son "...empresas cuyos antecedentes las inhabilitan para tocar un limpio uniforme de soldado, empresas que cotizan por centímetro el paño del pabellón que harán ondear explotando sin conciencia el aplauso de una muchedumbre crédula, adosan a turbias historias un desfile militar y un patrioterismo de boletería sabiendo que ese desfile, que ese patrioterismo y ese escudo que ligeramente prestan los asesores con su presencia constituyen la disculpa de la turbia historia y de su menos turbio traslado a la pantalla."<sup>48</sup>

Resulta interesante recalcar que estos reclamos a la producción local se repiten en las publicaciones católicas. Por ejemplo Monseñor Gustavo Franceschi, director de la revista *Criterio*, publica en noviembre de 1935 una editorial que denomina "El problema cinematográfico" donde explica que "la producción nacional está particularmente mal orientada en razón de que los héroes se reclutan especialmente entre cantantes de tangos, pequeros, carreristas y mujeres de cabaret."<sup>49</sup> (...) Pero tengo la más íntima persuasión de que si alguien organizara una productora, y buscara temas verdaderamente interesantes, de ambiente argentino, ya en nuestra literatura, ya en nuestra historia, ya componiendo argumentos que arrancan no de esta mezcla de *boite*, guarangos,

---

<sup>47</sup> En ese sentido, otra vez César F. Marcos, interpela a los directores de cine para que "aventando el polvo del pasado y del olvido revivan las sombras heroicas del Descubrimiento y la Conquista, del Adelantazgo y del Virreinato, de las gestas de Güemes y de la epopeya de San Martín, de las "patriadas" del gauchaje montonero y de aquel que, después de la Vuelta de Obligado, hizo saludar por la escuadra franco inglesa, con 21 cañonazos de guerra, el pabellón de una república de 'South America'." *Cinegraf*, Buenos Aires, Mayo 1937, N° 61, Pág. s/n

<sup>48</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Agosto 1936, N° 52, Pág. 5

<sup>49</sup> *Criterio*, Buenos Aires, 7-11-1935, Año VIII, N° 401, Pág. 230

chistes groseros, mujeres de vida airada y mozos vivos, cosa todo lo menos argentino que exista, sino de la entraña misma del suelo y de la raza, lograría el resultado apetecido, y prestaría un eminente servicio a la colectividad.”<sup>50</sup>

Es por ello que *Cinegraf* es una publicación muy valorada por el mundo católico como lo muestran los contenidos de las cartas de salutación que reproduce la revista, en las que destacados representantes católicos como el Director de la Biblioteca Nacional Dr. Gustavo Martínez Zuviría o el Vicario General de la Armada, Monseñor Dionisio Napal, entre otros, reconocen el aporte técnico e ideológico de sus páginas.<sup>51</sup>

## **B ) El deber ser del Estado frente al cine**

Como consecuencia de lo expuesto *Cinegraf* entiende que el Estado argentino debería actuar, para garantizar que el campo cinematográfico lleve a cabo lo que considera como la construcción del verdadero cine nacional.

Una de las grandes preocupaciones de la revista radica en la manera de representar al país mediante las películas, ya sean extranjeras o nacionales. Con relación a las cintas extranjeras, Pessano sostiene que una fuerte intervención del Estado frente a lo que en otros países se muestra equivocadamente como argentino, hace a la defensa de la nacionalidad. Su insistencia sobre este punto, se afirma cuando hace foco en la producción porteña exportada “por descuido oficial”. Por ejemplo en el No. 46 de Febrero de 1936, resalta que tanto las producciones más destacadas de Europa, como las “... cintas armenias, polacas, escandinavas, soviéticas y chinas (...) por el solo hecho de ser exportadas, aparejan una preocupación gubernativa por el resguardo del buen nombre del país”. Por el contrario “esta ignorada parte de ‘South America’ muestra su ‘vida de cabaret’ en las películas producidas” Pessano deja muy en claro a los lectores que se hace todos los días más urgente una legislación a este respecto, ya que el nivel de nuestra producción no se “eleva” por si mismo (“continúan los malevos y

---

<sup>50</sup> *Criterio*, Buenos Aires, 7-11-1935, Año VIII, N° 401, Pág. 231

<sup>51</sup> Algunas de ellas pueden verse en *Cinegraf*, Buenos Aires, Mayo 1933, N° 14, Pág. 8

lòs guitarristas adueñados de las galerías de filmación”) y por ello “es imposible dejar librada la única expresión argentina que recorre el mundo a la inescrupulosidad de cualquiera”. Considera que el problema es de tal gravedad, que el gobierno debería impedir la exportación de películas “hasta que ellas sean dignas de exportarse y no nos avergüencen como ahora”.<sup>52</sup>

Dos meses después, Pessano subrayaba en declaraciones hechas en Chile y recogidas por el diario *La Nación* de Santiago, que “La explotación de tipos del arrabal característicos del sainete, transplantados a la pantalla exhibiendo los matices más amargos que esconde toda urbe, pregonan en el extranjero un aspecto denigrante para nuestra argentinidad”.<sup>53</sup>

*Cinegraf* declamaba con pertinaz insistencia, la necesidad de una legislación que por un lado, ampare al espectador en su derecho a gozar de salas adecuadas, subtítulos correctos y películas que respeten los “valores morales de la sociedad”; y por otro lado, obligue a los productores, frecuentemente llamados comerciantes en tono despectivo, a respetar la imagen de la Argentina, “elevar” los temas y valores morales a tratar, utilizar el cine como herramienta educativa.

También es posible rastrear desde las primeras editoriales distintas menciones a la necesidad de aplicar medidas de censura a los films, trayendo ejemplos de los procedimientos utilizados en distintos países y criticando que la Argentina no ejerza la “censura previa”. Sumado a ello, las editoriales informan fehacientemente acerca de cada proyecto, comisión u ordenanza municipal que se propusiera reglamentar la clasificación de filmes (encasillamiento del material a exhibirse en: apta para menores de 16 años, para mayores, no apta para exhibirse) para que el público pudiera conocer el “género de espectáculo” que se le ofrecía.

Pero es en la editorial de septiembre de 1936, momento en que Pessano es nombrado en su cargo de Director Técnico, que se hace hincapié en la

---

<sup>52</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Febrero 1936, N° 46, Pág. 5

<sup>53</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Abril 1936, N° 48, Pág. 44

ausencia de protección hacia el espectador que "se halla desprovisto hasta hoy de cualquier control oficial en lo que concierne a las actividades de los que importan, distribuyen, exhiben y producen películas." Una vez resumida la ineptitud de las instancias municipales vigentes de censura, Pessano dice que hablar de censura en la Argentina de esos días "... equivale a irritar izquierdismos, a levantar olas de defensa a la libertad del pensamiento y del arte. Gentes que ignoran lo que en dicha materia han realizado las más liberales y avanzadas democracias y que desconocen la gravitación que en inteligencias infantiles ejerce cierto tipo de material cinematográfico, pueden despotricar contra presuntas coacciones. Pero es indudable que la opinión sana - la única digna de tenerse en cuenta - acompañará en la Argentina al organismo que implante un contralor adecuado a la psicología y a los problemas, de este pueblo para que la gente sepa, por lo menos, que se le va a mostrar en la pantalla, defendida entonces de engañosas propagandas y subterfugios al uso"<sup>54</sup>

El objetivo principal de los esfuerzos de *Cinegraf* es defender a los niños de "la incontrovertible sugestión de las imágenes, sobre su mentalidad"<sup>55</sup>. Ya en julio 1932, Delfina Bunge de Galvez, explora en un artículo la forma en que deben ser expuestos los niños en el cine. Allí explica que si bien es aconsejable la aparición de niños en la pantalla, es preciso tener en cuenta que ellos siempre deben ser mensajeros de valores y situaciones positivas. Por ello propone: "Aparezcan, si, en buena hora los niños en la escena. Aparezcan en los más terribles, en los peores momentos, pero siempre como la afirmación de un mundo ajeno a nuestras miserias. Aparezcan en los momentos de locura, para volver a los espíritus extraviados a la realidad: a aquella realidad de un mundo de inocencia, de alegría, de paz, de cuya existencia nos da tan precioso testimonio la niñez."<sup>56</sup>

La revista también vela por los niños espectadores y para ello solicita que la comisión de calificación de películas "...cumpla su cometido sin incurrir en excesos de tolerancia o de restricción" es necesario que incluya en sus filas a alguna "madre de familia ejemplar, por su comprensión y su talento con-

<sup>54</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Septiembre 1936, N° 53, Pág. 5

<sup>55</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Octubre 1934, N° 31, Pág. 5

<sup>56</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Julio 1932, N° 4, Pág. 26 y 27

temporizador", así como algún "...representante de las autoridades artísticas" o "experto en cinematógrafo, habilitado para desentrañar las sutilezas del a veces tan complejo lenguaje cinematográfico" o un "hombre de ciencia capacitado para hacer agregar a los títulos una advertencia" o un "universitario empapado de las reacciones de la juventud".<sup>57</sup>

Estas ideas acerca de los perjuicios que provoca el cine y la necesidad de eliminarlos cobran un fuerte impulso a partir de la difusión de las Encíclicas Papales de Pio XI que se ocupan del cine. En la primera "Divini Illus Magistri" (31-12-29) se establece que "estos potentísimos medios de divulgación que pueden ser, si están inspirados por sanos principios de gran utilidad para la instrucción y la educación, sirvan desgraciadamente de incentivo a las malas pasiones y a los intereses de sórdidos negocios."<sup>58</sup> Mientras en la segunda, Vigilanti Cura (Encíclica sobre el cinematógrafo) del 29 de junio de 1936, dirigida a los "Venerables Hermanos de los Estados Unidos de América", se explicitan las congratulaciones por los frutos recogidos desde hace dos años a raíz de la "providencial empresa" que constituyeron con el nombre de "Legión de la decencia" para que "a la manera de una cruzada, pusiese freno a la maldad del arte cinematográfico"<sup>59</sup>.

Así en la Encíclica, el Vaticano propone crear "especiales Comisiones de censura, a las que corresponde inspeccionar, revisar y dirigir todas las producciones que se editan" y constituir "organismos que dirijan la producción cinematográfica, con la intención de inspirarla en obras nacionales de grandes poetas y escritores." Finalmente el Vaticano recuerda que vigilar es una obligación que no solo corresponde a los obispos, sino también a los "fieles" y que la vigilancia implica tanto recordarles a las empresas cinematográficas que las películas deben "evitar el mal y encaminar a las personas hacia el bien", como conseguir que los católicos prometan abstenerse de ver aquellas que ofenden la moral cristiana.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Octubre 1934, N° 31, Pág. 5

<sup>58</sup> *Boletín de la Acción Católica Argentina*, Buenos Aires, 18-8-1936, Pág. 490

<sup>59</sup> *Boletín de la Acción Católica Argentina*, Buenos Aires, 18-8-1936, Pág. 490

<sup>60</sup> *Boletín de la Acción Católica Argentina*, Buenos Aires, 1-9-1936, Págs. 522-526

Adelantándose a la Encíclica, en el año 1935 los nacionalistas católicos se habían expresado en el mismo sentido en *Criterio*, publicando diversas notas en favor de las restricciones cinematográficas y aconsejando “promover una doble censura. Ante todo la oficial, que se vería estimulada por la acción del público. Y luego la de los importadores, que suprimirían espontáneamente los pasajes más reprobables de lo que se les remite desde el extranjero.”<sup>61</sup>

Cuando Carlos Pessano toma posesión de su cargo, el diario *La Nación* recoge sus puntos de vista, en un extenso artículo dedicado a informar cual será la posición del Instituto de Cine Argentino ante la pantalla local. Allí el flamante Director técnico destaca la importancia de la tarea que deberá cumplir ese organismo oficial destinado a regular un mercado en el cual un 91,4% de las producciones que se exhiben son extranjeras, con los consiguientes problemas idiomáticos en el subtulado. Al mismo tiempo que observa la ausencia de una imprescindible vigilancia oficial de la actividad cinematográfica, declara que el gobierno ha llamado la atención en la “... infiltración de modalidades extrañas a la psicología nacional, no en diez, ni en cincuenta, sino en centenares de películas atractivas y convincentes...”<sup>62</sup>

Pero Carlos Pessano pensaba que el Instituto Cinematográfico Argentino no debía dedicarse únicamente a la censura de películas, sino que debía ser un organismo ejecutivo de políticas para la industria “...que en forma alguna puede ser comparada con cualquier otra que tenga aquí nombre de tal. Si no olvidáramos que el cine es un arte, deberíamos llegar forzosamente a la conclusión de que el cine es un conductor de muchedumbres, una fuerza espiritual tan poderosa como para los que especulan solamente en su condición de espectáculo, puedan pretender beneficiarse de todos los privilegios del arte y de todas las libertades del comercio sin traba alguna”<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Criterio*, Buenos Aires, 7-11-1935, Año VIII, N° 401, Pág. 232. Otras notas sobre censura en los N° 381: 196-7, 384 : 268, 385 : 284-5.

<sup>62</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 25-10-36, Pág. 7.

<sup>63</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, Septiembre 1936, N° 53, Pág. 5

Entonces al instituto le correspondería además de “la supervigilancia de las actividades generales del ramo”, atraer valores “morales y técnicos” que asistan al perfeccionamiento de la industria, ensanchar las representaciones comerciales del país en el exterior, asesorar en todos los órdenes a las empresas constituidas; “dando, eso sí, por descontada, la obstaculización enérgica a toda posibilidad de transgresiones, como las que hasta hoy se toleraron, y el apoyo igualmente franco a todos los intentos de llevar, por conducto del cinematógrafo, a todos los países de la tierra, el orgullo legítimo de una patria grande que no podrá ya traicionarse más en las películas”<sup>64</sup>.

Pessano se propone cumplir una “función profiláctica, una función desintoxicadora” ya que no solamente “se ha dejado de hacer lo indispensable para que en el extranjero se conozca ya el alejamiento de las toderías de aborígenes del obelisco de la Plaza de la República, sino que en reemplazo de la propaganda educativa de la realidad argentina que puede mostrarse ante el ciudadano de Manchester o ante el plantador de Jamaica, se ha ido infiltrando entre los asistentes a la exhibición de películas argentinas en el extranjero el criterio inadmisible sobre nuestra vida...”<sup>65</sup>.

Se verá ahora, en la práctica, cuales fueron los resultados en la gestión de la dupla Pessano – Sánchez Sorondo en el campo del cine local. Desde septiembre de 1936 hasta diciembre de 1943, es posible distinguir los rubros “Censura”, “Producción de películas”, “Premios y becas”, “Proyecto de Ley” y “Protección a la industria”:

#### **a) Censura**

En esta área los ideólogos del Instituto logran dar varios pasos. El 12-11-36 el Poder Ejecutivo firma el decreto No. 94.178, según el cual no podrán utilizarse en lo sucesivo las dependencias del Estado para la filmación de películas de

---

<sup>64</sup> idem

<sup>65</sup> idem

empresas particulares sin previo examen y aprobación del argumento por parte de una comisión integrada por el Presidente de la Comisión Nacional de Cultura (Matías Sánchez Sorondo), el director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino (Carlos Pessano) y un representante de la repartición con cuyo concurso se proyecta hacer la película.

El origen del decreto radica en la necesidad de controlar los contenidos argumentales de los largometrajes que utilizaban locaciones pertenecientes a distintas dependencias estatales (ya sea militares, policiales o civiles), ya que se consideraba que las imágenes filmicas afectaban de alguna manera a las instituciones involucradas. De ese modo el Estado estaría colaborando en la difusión de personajes y conflictos que serían asociados directamente con la institución que cedería sus instalaciones.<sup>66</sup>

Carlos Pessano se complace en subrayar que esta medida "tan necesaria y tan significativa viene a dar una vez más la razón a *Cinegraf*" y por otro lado plantea un llamado de atención para los productores que se hallan ante el dilema "de tender hacia el estímulo y hacia la protección o perseguir el éxito a ultranza sin preocupación alguna de índole ética, pero corriendo entonces el riesgo de hallar trabado su camino por superiores razones nacionales"<sup>67</sup>

En febrero de 1937 se dicta el decreto No. 98.998 que impone la revisión de los argumentos y de las realizaciones definitivas, por parte de la Comisión antes mencionada, de las películas editadas en el país o en el extranjero que "...interpreten, total o parcialmente, asuntos relacionados con la historia, las instituciones o la defensa nacional...". Luego en abril de 1937 el decreto No. 102.549 resuelve, en su artículo 1º, que ese trámite será extendido a las realizaciones cinematográficas "... a efectuarse por reparticiones nacionales, con fines de educación general y de propaganda del país en el exterior...". Según los artículos 2º. y 3º. también quedan sometidas a la aprobación de la citada

---

<sup>66</sup> En este sentido el filme *La muchachada de a bordo* (Manuel Romero, Lumiton) que se había estrenado el 5-2-36 era el caso paradigmático para Pessano y Sánchez Sorondo, ya que exponía la imagen de algunos oficiales de la armada interesados en conflictos amorosos de corte melodramático.

<sup>67</sup> *Cinegraf*, Buenos Aires, 1936, N° 53, Pág. 5



Comisión, las películas "...de carácter oficial impresionadas por encargo de reparticiones nacionales..." y las "...oficiales o pertenecientes a empresas particulares, de cualquier metraje, que lleven la representación cinematográfica del país a los certámenes o exposiciones internacionales..."

En la práctica se obtuvieron pocos logros. El primero consistió en concretar un llamado de atención a la empresa productora Lumiton por la forma farcesca en que se mostraba a la policía en **El cañero de Giles** (Manuel Romero, 1937). Pero el incidente serio se planteó en relación con otra película estrenada el 26 de enero de 1938, perteneciente a la misma empresa y rodada por el mismo director, **Tres argentinos en París**, en la que un guía de turismo, un pintor bohemio y un tahúr capaz de cualquier trampa, los tres simpáticos argentinos que viven un exilio voluntario, necesitan dinero para comprar los pasajes que les permitan volver. Dado que los medios que utilizan para conseguir sus pasajes pasan por el póquer y la estafa (aunque se enmienden hacia el final) el Instituto considera que se trata de una lesión al prestigio argentino.

Las autoridades del Instituto le dirigen una carta al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, Jorge de la Torre, para denunciar el incumplimiento por parte de la Empresa Lumiton de los decretos Nos. 98.998 y 102.549, explicando que mientras la embajada argentina en París "apela a las autoridades del país amigo por el título de la producción francesa "Vía Buenos Aires", con sello argentino, precisamente desde Buenos Aires, se otorga autenticidad a la repudiable expresión de un argentino que, como el de la película citada, promueve escándalos en los casinos, provoca insultos a los "argentinos tramposos", castiga mujercuelas y espera como una solución de su vida la llegada del compatriota rico al cual pueda robar en el juego, fingiéndose su amigo."<sup>68</sup>

En su respuesta, el Ministro sugiere al Instituto que utilice las atribuciones que tiene para "impedir de inmediato toda exhibición cinematográfica que atente contra el decoro y el buen nombre argentinos". Por ello el Instituto procede, el 29 de enero de 1938, a dictar una resolución en ese sentido<sup>69</sup>, que derivó en una

---

<sup>68</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 4-2-38, Pág. 10

<sup>69</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 4-2-38, Pág. 10

orden de secuestro del filme. El resultado final no fue el esperado porque el gerente de la compañía productora y el administrador de la sala se negaron a entregar la copia, por lo que la policía organizó un gran despliegue de efectivos policiales frente al cine Monumental, para impedir el acceso del público a la sala.

Una vez terminado el escándalo fueron procesados los representantes de las empresas productora y exhibidora por resistencia a la autoridad. También resultaron querellados el Senador Sánchez Sorondo y Carlos Pessano por el delito de usurpación de autoridad (el Instituto no contaba con la facultad de realizar un allanamiento) y el Jefe de la Policía Federal por abuso de autoridad.

Finalmente el Juez sobreseyó a los funcionarios, el Ministerio del Interior levantó la clausura de la sala y la película se proyectó poco tiempo después con otro título: **Tres anclados en París**.

En 1941 Leonidas Barletta adapta **Los afincados** a partir de su obra homónima estrenada en el Teatro del Pueblo, en la que dos hermanos terratenientes se enfrentan por una maestra rural que llega a su feudo en el noroeste argentino. Uno de ellos la mata en un intento de violación, y el otro despechado lo asesina. El film sufrió presiones que obligaron a sus realizadores a anteponer una placa en la que se aclaraba que la acción no transcurría en la Argentina.

Otro estímulo para la censura cinematográfica fue la posición neutral que adoptó la Argentina frente a la segunda guerra mundial y que impedía la exposición de voluntades a favor o en contra de cualquier país que participara de la guerra. El respeto a esta postura se hizo evidente frente a la censura que sufrirían, hasta el año 1945, **El gran dictador** (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940) y **Confesiones de un espía nazi** (Confessions of a Nazi Spy, Anatole Litvak 1939) por herir determinados sentimientos nacionales. Los considerandos del decreto No. 94.080 (24-6-41), firmado por el Vicepresidente Castillo, expresan que "las representaciones diplomáticas de dos países con los cuales el nuestro mantiene relaciones de amistad, han solicitado amistosamente al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación, se prohíba en el territorio

de la República la exhibición de la película cinematográfica **El gran dictador**, por considerar que hiere los sentimientos de sus respectivas nacionalidades.”<sup>70</sup>

De todos modos el Instituto no era demasiado riguroso en su fiscalización respecto a la propaganda fílmica que se exhibía, según una investigación de Emeterio Diez sobre los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich, en el período 1939 – 1942, España y Argentina eran los países no ocupados con mayor presencia de cine nazi. Francisco Peredo Castro señala, en su investigación sobre las operaciones de propaganda en la Argentina (Diez 1999 : 36)<sup>71</sup>, que en el caso de los nazis la operación era múltiple. Por un lado, la empresa AGFA otorgaba créditos blandos a las productoras locales argentinas logrando que estas se endeuden fuertemente para luego intentar “consolidar el proyecto alemán. Éste implicaba llevar realizadores, asesores técnicos, escenógrafos, etc., para producir cine en Argentina”. Este proyecto finalmente no se concretó, pero se logró la distribución en el país de propaganda alemana a través de los cines pertenecientes a la compañía Organización Cinematográfica Argentina.

Frente a las confirmaciones de la existencia de intereses germánicos muy activos en los países latinoamericanos, comenzaron a surgir las iniciativas británicas y estadounidenses para bloquear las posibles infiltraciones. Sólo que las desavenencias entre Hollywood y la industria británica (motivadas por quien se quedaría con el mercado argentino pasada la contienda bélica) no lograron que cuajara ningún plan concreto.

## **b) Producción fílmica**

El Instituto también tuvo una producción fílmica propia en la que pudo plasmar sus inquietudes ideológicas y artísticas. A comienzos de 1939, el departamento de Agricultura autorizó al Instituto a preparar, para el Ministerio de Relaciones Exteriores, “...una película de 900 metros con leyendas en idioma rumano, para exponer a dicho pueblo la importancia de nuestras industrias,

---

<sup>70</sup> *La Ley*, Buenos Aires, Tomo I, Pág. 299

<sup>71</sup> Para profundizar en este tema ver: Campodónico, Horacio (1999), Peredo Castro, Francisco (2002)

comercio, progreso edilicio y bellezas naturales. Pessano dirigió el mediometraje con criterio didáctico y afinado sentido artístico.” (Maranghello 2000 : 45)

En el año 1941 el Instituto estrena los cortometrajes **Tigre, Nahuel Huapi, Vendimia y Mar del Plata. Nuestra gran ciudad de mar**. Los cuatro se destacan por su excelente realización con un aprovechamiento de recursos de lenguaje y técnicos muy poco común para la época. **Tigre** fue el más difundido por los medios<sup>72</sup> y se estrenó como complemento en varios cines de primera línea. El corto tiene dos partes, en la primera una voz en off describe las características geográficas, turísticas y económicas de la zona que es “... un motivo de orgullo nacional y se señala a los extranjeros como un inesperado y asombroso escenario que se abre a las puertas mismas de la ciudad.” La segunda parte es el relato de un día en el Tigre, un día vivido por hombres y mujeres jóvenes y esbeltos que practican deportes acuáticos en lanchas de distinto porte y exhiben modernos trajes de baño.

La música acompaña acompasadamente las acciones de los actores brindando un punto de anclaje a una narración que progresa en el tiempo. La naturaleza en el film es más que un marco, es posible observar en el ámbito de lo formal distintos elementos del paisaje que están asociados a movimientos o acciones humanas. Como ejemplo es posible citar una escena en la que el montaje de planos cortos que registran los movimientos del agua, de las plantas y de los animales, preanuncian la llegada de una lancha. Las cámaras subjetivas en movimiento incitan a participar del viaje junto a la protagonista y una manifiesta simetría entre el movimiento de sus cabellos rubios y los álamos costeros vuelven a dar la pauta de una armonía global.

El corto no muestra sólo un bello paisaje (acentuado por una iluminación expresionista), muestra su gente (la abundancia de primeros planos sobre rostros felices y casi europeos, blancos y por lo general rubios), su forma de vivir “ese

---

<sup>72</sup> *La Nación* dijo: Expertamente montada, con una rapidez y un poder de síntesis que el familiarizado con la técnica apreciará en la enunciación (...) concilia la misión informativa con la preocupación estética, reflejada en el lenguaje gráfico precioso y poético, una fotografía de mérito plásticos (...) y la coordinación equilibrada de sus elementos de belleza...” Maranghello (2000 : 48)

día", sus costumbres modernas (una mujer viaja sobre la cubierta de la lancha), su preocupación por el cuerpo, su sociabilidad.

De la misma manera están estructurados y realizados los otros cortos, aunque cada uno presente su particularidad: en **Nahuel Huapi** los turistas esquían intrépidos (la presencia de un mate es el único signo que desentona), en **Mar del Plata** ... se realza el crecimiento de la ciudad comparando imágenes de principios de siglo con las actuales, en **Vendimia** se exaltan las bellezas de Mendoza (se incluye la infaltable figura de San Martín) y se presenta detalladamente el proceso de la recolección y procesamiento de la uva. El locutor dice que va toda la familia a la cosecha y la cámara muestra planos de trabajadores felices, muy bien vestidos y acompañados de algunos niños que recogen uvas en una canasta pequeña, como para jugar.

Sin duda los cortos muestran a las claras la Argentina que Pessano reclamaba a los realizadores cinematográficos y gracias al refinamiento en su factura logró una buena repercusión. Cuando se estrenó **Tigre**, *La Nación* dijo, el 15 de septiembre de 1941, que con esta producción el Instituto "...abandona su inercia y sus tendencias de vacua tutela y emprende una labor de grandes posibilidades y ventajas para el país (...) que vale más trazar normas con el ejemplo práctico, que con reglamentaciones más o menos arbitrarias e inoportunas..."

### c) Premios y becas<sup>73</sup>

El Instituto no otorga galardones a películas, pero la Comisión de Cultura de la Nación reglamenta en su sesión ordinaria del 26-8-42 los premios a la producción cinematográfica..<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Además de estos premios la actividad cinematográfica contaba con los premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires, según ordenanza 8.855 de julio de 1938, los premios de la Academias de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina a partir de 1941 y los de la Asociación de Cronistas Cinematográficos a partir de 1942.

<sup>74</sup> \$ 3.000 al mejor argumento original de drama cinematográfico, \$ 3.000 al mejor argumento original de comedia cinematográfica, \$ 2.000 para la mejor partitura cinematográfica original, \$

En septiembre de 1942, se reúne la comisión asesora encargada de decidir quienes serían los ganadores de la temporada 1941 y declaran desierto el concurso<sup>75</sup>, pero al siguiente año en la Sesión Ordinaria del 12-5-43<sup>76</sup>, la comisión otorga los siguientes premios:

- Argumento de drama: Hugo Mac Dougall por **Malambo**
- Argumento de Comedia: Sixto Pondal Ríos y Carlos A. Olivari por **Adolescencia**
- Adaptación Cinematográfica: Ulises Petit de Murat y Homero Manzi por **La guerra gaucha**
- Partitura cinematográfica: Alberto E. Ginastera por **Malambo**.

La Comisión de Cultura también otorgó una beca para observar la manufactura de los dibujos animados realizados en Estados Unidos, al artista plástico Florencio Molina Campos. La beca se otorgó en ausencia de Sánchez Sorondo que había dejado como suplente en la presidencia a Gustavo Martínez Zuviría, y fue motivo de aireadas protestas tanto de revistas especializadas<sup>77</sup> como del mismo Pessano quien consideraba que "La designación del becario hace inútil su viaje. (...) Molina Campos realiza desagradables láminas de gauchos ridiculizados, que ejecuta con grueso realismo y una manera detallista que es la antítesis, precisamente, de lo que requiere el dibujo animado" (Maranghello 2000 : 34)

#### **d) El proyecto de Ley**

Quizá el objetivo más ambicioso que se propusieron Pessano y Sánchez Sorondo sea el diseño de una ley de cine que le otorgue "dirección, orientación y protección" al sector.

---

2.000 a la mejor adaptación cinematográfica de novela, episodio histórico, obra teatral o cualquier otro género literario de autor argentino. En todos los casos será un premio único para películas de estrenado durante el año. Acta N° 112 del 26-8-42, Sesión Ordinaria de la Comisión de Cultura de la Nación, T.2, Folios 320 y 321.

<sup>75</sup> Acta N° 113 del 9-9-42, Comisión de Cultura de la Nación, T2. , Folios 328 y 329.

<sup>76</sup> Acta N° 121 del 12-5-43, Comisión de Cultura de la Nación, T.2, Folio 433.

<sup>77</sup> César Maranghello extrae los párrafos de protesta que escribe Miguel Paulino Tato en la revista *Cámara* (2000 : 34 y 35)

Este proyecto fue abonado por el Poder Ejecutivo al dictar un decreto facultando el viaje de Pessano a Brasil para estudiar las leyes protectoras de la industria cinematográfica en ese país<sup>78</sup>, y otro "... por el que confía al talentoso dirigente de la derecha la misión de estudiar en Italia, -por cuyo gobierno ha sido invitado oficialmente a visitar dicho país- Francia, Alemania y Gran Bretaña, la organización de la industria cinematográfica en sus relaciones con el Estado."<sup>79</sup>

Sánchez Sorondo llega a Italia en abril de 1937, se entrevista con Mussolini y le regala, entre otras cosas, un compilado de sus discursos en el Senado a favor de Italia. Pero su interés está puesto en "el dominio del cinematógrafo, pues el gobierno le confió la misión de estudiar la constitución de la Oficina Nacional del cinematógrafo. Sostuvo varias conversaciones con altos personajes italianos, entre ellos el Sr. De Feo, Presidente del Instituto Internacional del Cinematógrafo"<sup>80</sup> y además sería recibido por el Ministro de Prensa y Propaganda, Sr. Dino Alfieri, quien se puso a su disposición para hacerle visitar las instituciones del régimen en toda Italia, comenzando por la ciudad cinematográfica, lo que permitió al Senador argentino apreciar las realizaciones fascistas en el campo de la educación, la asistencia social, las artes, etc.<sup>81</sup>

Después de recorrer Italia, hace un viaje por Austria, Hungría, y Alemania<sup>82</sup> respondiendo a una gentil invitación formulada por el gobierno del Reich, del cual será huésped durante su permanencia en Alemania.<sup>83</sup>

A su vuelta declara: "he ido a observar en los principales países europeos la forma en que el Estado interviene y protege la industria cinematográfica (...) De todo lo visto y estudiado en mi gira por el extranjero he de elevar de inmediato un documentado informe que acompañará a la reglamentación general de Instituto Cinematográfico Argentino...". En la misma nota ofrece un adelanto de sus conclusiones: "No es posible ofrecer en nuestro cinematógrafo la grosería y la

---

<sup>78</sup> Acta N° 53 del 29-9-37, Comisión de Cultura de la Nación, T1, Folios 224.

<sup>79</sup> *Bandera Argentina*, Buenos Aires, 14-3-37, Año V, N° 1411, Pág. 1

<sup>80</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 17-4-37, Pág. 4

<sup>81</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 10-4-37, Pág. 3

<sup>82</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 12-4-37, Pág. 4

<sup>83</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 9-7-37, Pág. 2

prepotencia como valores argentinos, lo guarango y lo soez como nuestra atmósfera y la conocida galería de malevos, matones y mujerzuelas como auténticos representantes del elemento humano argentino (...) Imitemos a los grandes países que nos envían producciones en que, no solo presentan a sus ciudadanos dentro de un plano elevado, sino que hasta rehuyen en lo posible la exhibición del bajo fondo, para exhibirnos en cambio la fuerza de sus industrias, lo maravilloso de sus ciudades y lo bello de sus paisajes.”<sup>84</sup>

El informe de Sánchez Sorondo, se convirtió en un Proyecto de Ley que presentó al Senado el 27-9-38. Allí proponía muy detalladamente que el Estado tuviera facultades para organizar, apoyar, fomentar, regular y vigilar las actividades cinematográficas del país. Una amplia gama de injerencias que no descuidaba ningún aspecto del proceso comercial ni del proceso de producción de ideas y de cultura. Todo sería fomentado pero también fiscalizado por el Estado.

Los primeros artículos reiteraban los contenidos de los decretos No. 94.178, 98.998 y 102.549, dándole facultades al Instituto para actuar en los casos de violación los artículos. Por ejemplo se lo facultaba “para prohibir la exhibición en el país de las producciones cuyo editor haya presentado en el extranjero películas que menoscaben o perjudiquen el prestigio nacional”. Luego, en la sección dedicada a la “protección” se proponía librar de derechos aduaneros a la cinta virgen y a las maquinarias y elementos destinados a la realización de películas, imponer porcentajes de exhibición y exportación a los cortometrajes argentinos; otorgar premios, becas, subsidios a películas y personas seleccionadas, así como terrenos y facilidades para la construcción de galerías.

Además el futuro Instituto organizaría la publicidad oficial, reglamentaría la racionalización del mercado interno y externo, impondría un porcentaje de exhibición de películas argentinas y crearía la Cámara Gremial Cinematográfica, bajo su dirección.

En la sección destinada a la Oficina que se encargaría de clasificar y controlar todas las películas nacionales y extranjeras, se explicitaba que la misma

---

<sup>84</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 12-10-37, Pág.11



estaría compuesta por ocho miembros, de los cuales sólo uno pertenecería al gremio cinematográfico, mientras que los restantes no podían estar comercialmente vinculados a las empresas del rubro. Por otro lado, se establecían algunas prohibiciones básicas, por ejemplo el artículo 29 establecía la terminante prohibición de la entrada a menores de 15 años de edad, solos o acompañados, a la exhibición de películas que hayan sido calificadas como impropias; y el artículo 42 prohibía la exportación de películas nacionales sin autorización del Instituto.

En síntesis es posible señalar dos características importantes del proyecto. En primer término el diseño de una ingeniería que prácticamente excluía a los gremios y empresarios cinematográficos de las decisiones en el área, dejando todos los asuntos de la actividad en manos de las autoridades del Instituto que serían nombradas por el Poder Ejecutivo. En segundo término la propuesta de fuertes medidas proteccionistas (que terminarán poniéndose en marcha pocos años después, con el aval de los productores cinematográficos) que a su vez promovían la posibilidad del control estatal de la producción. Ambas características parecían amenazantes, sobre todo en un momento en que el avance del Estado sobre la esfera de los negocios privados no era una práctica generalizada.

Estos factores se conjugaron para que el proyecto sea repudiado por los gremios del campo cinematográfico así como por el periodismo. El *Heraldo del Cinematografista* asegura que el legislador se maneja con datos errados sobre la actividad local y que si su propósito es el de ayudar a la industria debería limitarse a la exención de derechos aduaneros, becas, premios, concesión de terrenos para galerías, etc. "Sin `control' y sin `protección' el cine argentino es ya una fuerza. Su progreso nació de la iniciativa privada."<sup>85</sup>

Antonio Ángel Díaz fustigaba desde *Cine Argentino*: "No podrá darse una vuelta de manivela sin que sobre la mano que la ejecuta este el ojo avizor de la censura".<sup>86</sup> Los productores decían que se estaba por cometer "un atentado flagrante contra disposiciones expresas de la Constitución, que ampara la libertad

<sup>85</sup> *El Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 5-10-38, Vol. VIII, N° 375, Pág. 175-180.

<sup>86</sup> *Cine Argentino*, Buenos Aires, 6-10-38, Año I, N° 22, Pág. 3

de comercio y producción de ideas" y el Diario La Prensa señalaba "el curioso caso de un proyecto destinado a crear un régimen de protección que provoca unánime rechazo de parte de los presuntos protegidos. (Maranghello 2000 : 45)

También algunos legisladores declararon su oposición a la prensa, el senador socialista Enrique Dickmann lo acusaba de tener ideas ultraconservadoras y totalitarias, mientras el diputado radical Eduardo Araujo se declaraba partidario del libremercado y por lo tanto opositor de la propaganda proteccionista.

Ante la generalizada reacción adversa, *Criterio* se abstiene de defender vivamente el proyecto, pero critica a los productores por el "petulante rechazo". Desde sus páginas explican (en un plural que incluye a los lectores fieles) que mientras los productores dicen que el proyecto pretende que el cine sea controlado por una repartición oficial, ellos responden: "si fuera así, ¿no es preferible a que lo controle, absorba y oriente gente que no piensa más que en ganar dinero?"<sup>87</sup>

#### **e) Protección a la industria. La guerra y el cine**

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial marca un cambio definitivo en el mercado cinematográfico, a causa de la escasez de materia prima que se genera. El problema radicaba en que para fabricar película virgen se requería de nitrocelulosa, material también indispensable para la fabricación de explosivos.

Hasta la Segunda Guerra las principales proveedoras de la Argentina habían sido las fábricas europeas como AGFA (alemana), Gevaert (belga) y Ferrania (italiana), pero la situación cambia, por un lado, debido a que la contienda bélica les imposibilita seguir exportando ese material de vital importancia. Por otro lado, ante el contexto de escasez de divisas, las propuestas económicas de la Argentina centradas en diversificar e industrializar las exportaciones, eran inseparables del proyecto de diversificar los mercados externos, que tendría su correlato en el área de las importaciones. Según Llach (1984) este era el corazón

---

<sup>87</sup> *Criterio*, Buenos Aires, 6-10-1938, N° 553, Pág. 145

de la estrategia pinedista de 1940<sup>88</sup>, que trascendía la coyuntura sobre todo en relación a Estados Unidos, país con el que se quería incrementar el intercambio, como una estrategia de largo plazo coincidente con la ascendente hegemonía de ese país en el mundo.

La industria cinematográfica es un buen ejemplo para entender la creciente vinculación con los Estados Unidos que dio lugar al célebre “esquema triangular”, uno de cuyos rasgos esenciales era la financiación de los déficit de pagos con los Estados Unidos, mediante los excedentes obtenidos en el intercambio con Gran Bretaña. Pero detrás de este esquema se ocultaba la natural competitividad, más que complementariedad, entre la economía argentina y la norteamericana, en este caso entre los mercados tomados por Hollywood y los que intentaba disputarle la industria local. (Llach 1984)

Cuando en 1941 Estados Unidos, por esos años principal proveedor del film virgen, ingresa en la guerra comienza una política de racionamiento interno y de estudio de cuotas de exportación. O sea que después de Pearl Harbor se comienzan a sentir los efectos de las medidas, tanto en Hollywood como en los otros mercados.

En la Argentina, el presidente Castillo había optado por la política de neutralidad (en sintonía con la tradición del país) y decidió persistir en ella aún después que los Estados Unidos ingresara al conflicto bélico. “En estas condiciones, la neutralidad cambió de significado para ser la expresión de toda una definición ideológica, la resistencia a incorporarse a la cruzada mundial de las democracias contra el fascismo. La posición oficial se convirtió así en objeto de ásperas controversias y fuertes presiones.” (Torre 2002 : 15)

La falta de insumos afectaba a las cinematografías de todos los países, pero se hacía particularmente grave en Argentina dado que Estados Unidos implementa un boicot económico hacia el mercado local, como respuesta a la posición neutral que el país mantiene respecto del conflicto bélico.

---

<sup>88</sup> Se refiere al Plan elaborado por el Ministro de Hacienda Federico Pinedo.

La escasez de película virgen no sólo afectaba a las cintas nacionales, también era necesario contar con celuloide positivo para fabricar las copias de las películas extranjeras que requerían las distintas salas de exhibición. El tópico se transformó así en un factor del que dependía la suerte de todos los integrantes del mundo cinematográfico y que requería para su solución de la acción conjunta de las empresas y el Estado.

Así lo entendieron las distintas organizaciones vinculadas al campo cinematográfico que entre 1939 y 1940 reclamaron la renuncia de Carlos Pessano, señalando su "actuación negativa", su "falta de conocimiento y su evidente empecinamiento en posiciones atentatorias contra el progreso del cine argentino".

Es posible entender la urgencia de contar con un funcionario eficaz, para hacer frente a los problemas que afectaban al negocio cinematográfico y que se sentían cada vez con mayor fuerza.

Seguramente estas presiones del sector incidieron para que las autoridades reaccionaran y decidieran un cambio. El 19 de agosto de 1941 según decreto No. 98.432 el Instituto de referencia pasa a llamarse Instituto Cinematográfico del Estado, siendo este nuevo nombre un signo que intenta dar respuesta a la renovación requerida.

Pero la escasez de película virgen pone de manifiesto, además del déficit de las vinculaciones entre el sector industrial y el Estado, otros inconvenientes que el negocio padecía desde hacía tiempo y que en ese momento se agudizan. Las quejas arrecian desde diferentes sectores y se refieren a la falta de planificación por parte de los estudios, a los programas "monstruos" que ofrecen algunas salas (funciones que incluyen más de dos largometrajes), a la repetición de argumentos y temas, a la falta de crédito para las productoras que induce a una comercialización caótica y desventajosa de los films nacionales, basada en adelantos que entregan a los Estudios, los distribuidores o exhibidores.

Algunos de estos problemas no eran privativos de la cinematografía argentina, sino que eran comunes a los que se planteaban en distintos países. Para paliar la falta de crédito en México por ejemplo, hacia 1941 se anuncia la

fundación de un "Banco Cinematográfico" estatal y hacia la misma época comienzan a llegar informaciones sobre las leyes de protección que van surgiendo en distintos países cercanos (México, Brasil, Cuba, España, etc.).

Hacia finales de 1941 la industria del film empieza a avizorar la crisis que se avecina, uniéndose todos los gremios, en noviembre de 1941, para formar la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, que "con carácter representativo y fines exclusivamente artísticos, técnicos, culturales y sociales" intenta aglutinar a la gran familia cinematográfica sumida en los pesares producidos por los malos pronósticos y también en discusiones y desavenencias.

El 25-3-42 el periódico *Heraldo del Cinematografista* hace una encuesta entre algunos estudios, preguntando si creen que faltará película virgen. Estudios grandes como Baires, Argentina Sono Film (ASF), Estudios Filmadores Argentinos (EFA) y Lumiton, todavía declaran no tener dificultades con el tema (se abastecen con la película que aún tienen en stock), aunque creen oportuno que las entidades gremiales inicien una campaña frente a los poderes públicos, dado que las complicaciones pueden ser fatales.<sup>89</sup>

En agosto de 1942 se reúne por primera vez el "Subcomité de Exportación y Estímulo Industrial en la Rama Cinematográfica" creado por decreto del Poder Ejecutivo y presidido por Julio Lofiego. La reunión tiene como objetivo diseñar la intervención del Estado, a fin de evitar que la falta de película virgen paralice las actividades del cine argentino.

Es interesante señalar que hubo varios intentos frustrados, para la concreción de esta reunión, por la ausencia de los representantes de los Estudios, motivo por el cual Chas de Cruz (director del *Heraldo* y colaborador de la Subcomisión) reclama atención, en su periódico, sobre una actitud que encuentra inexplicable: "... tras hablar continuamente de la necesidad de ayuda oficial al cine, cuando el gobierno ofrece su apoyo, recib(e) como respuesta el desinterés de los más interesados, precisamente."<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 25-3-42, Vol. XII, N° 553, Pág. 46

<sup>90</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 19-8-42, Vol. XII, N° 574, Pág. 146

Quizá no se haya tratado de desinterés o falta de expectativas (era obvio que el gremio de los productores no abrazaba con fervor la intervención del Instituto Cinematográfico del Estado), o quizá una jugada comercial de las empresas grandes (los directivos de la Asociación de Productores eran los titulares de esas compañías) que aún contaban con stock y así pretendían aventajar a las pequeñas y quedarse con todo el mercado. Al respecto, muchos comentarios periodísticos hacen notar el excesivo optimismo de los empresarios frente a un problema que a esa altura ya presentaba mal aspecto.

En la reunión realizada, se elabora una nota señalando al Comité de Exportación la terrible amenaza que se cierne sobre la industria argentina y solicitando su intervención ante los Estados Unidos, para asegurar el material y ante el Banco Central para lograr el cambio necesario.

El problema se transforma en números concretos gracias a una estadística sobre las necesidades de la industria confeccionada por el presidente del Subcomité, según la cual para 1943 se necesitará en el cine argentino las siguientes cantidades de película: 10.994.600 de metros de Positivo, 1.026.800 metros de Negativo y 1.162.000 metros de Sonido. La suma establece que las necesidades de las filmadoras argentinas para 1943 se concreten en: 13.183.400 metros de celuloide virgen (con un costo total de 1.126.562 pesos).

El subcomité solicita a las autoridades norteamericanas que, en caso de accederse al pedido, el envío se efectúe en cuatro partidas, a razón de una por mes (el total representa 43.224 rollos, con un peso de 141.480 kilos y un volumen de 196.000 y fracción en metros cúbicos). También se informa que ya se consiguió lugar en las bodegas de un barco de la flota mercante nacional, para las cuatro partidas (por cada una se cargarán 270 cajones, con un peso de 35.000 kilos aproximadamente).

El mismo pedido da cuenta de que las distribuidoras de material norteamericano estudian la posibilidad de hacer todas las copias en el país, lo que significaría la utilización de poco más de 15.000.000 de metros de positivo, vale

decir, que las necesidades del mercado estarían cubiertas con poco menos de 30.000.000 de metros de celuloide virgen.<sup>91</sup>

Por otro lado, la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) decide gestionar por fuera del Estado y confía al Dr. Augusto Rodríguez Larreta el papel de mediador ante las autoridades de Washington a fin de lograr los permisos de exportación de materia prima. El enviado obtiene la promesa oficial, por medio del señor Sumner Welles, de que no faltará celuloide en el país y es recibido por sus pares con una demostración en su honor.<sup>92</sup>

Hacia finales de año la industria local pensaba en un plan de trabajo que incluiría una drástica reducción en la cantidad de copias de cada película y hasta se estudiaría la posibilidad de suprimir las colas, como forma de economizar materia prima. En este sentido y como corolario de su intensa actuación, la APPA emite un comunicado el 23-12-42 en el que propone un cambio en la explotación de los films. En el mismo asegura que "El suministro de celuloide se halla sujeto a las restricciones de guerra" y que "esta circunstancia obliga a los productores a reducir el tiraje de copias en la misma proporción a la cuota asignada". Para fijar la cuota sólo se permitirá "disponer de seis copias para la explotación de la capital y suburbios".

Finalmente la APPA considera que "este cambio en la explotación lejos de perjudicar será beneficioso para todos, puesto que las películas en cada semana serán exhibidas por un número reducido de exhibidores y en el mismo barrio solo una sala por semana estrenará la película."<sup>93</sup>

En enero de 1943 todavía no se tenían noticias positivas con respecto a la llegada de película virgen y la Academia de Artes y Ciencias local comienza a propiciar un vasto movimiento de todas las fuerzas de la cinematografía, recabando la amplia colaboración de los poderes públicos, y haciendo las gestiones del caso ante el gobierno norteamericano para evitar la paralización de actividades.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 19-8-42, Vol. XII, N° 574, Pág. 146.

<sup>92</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 25-11-42, Vol. XII, N° 588, Pág. 218.

<sup>93</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 23-12-42, Vol. XII, N° 592, Pág. 234.

<sup>94</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 27-1-43, Vol. XIII, N° 597, Pág. 7.

En los primeros días de marzo el *Heraldo del Cinematografista* reclama: "El cine argentino no tiene fijada ninguna cuota y se ignora en absoluto como se solucionará el problema"<sup>95</sup>. Luego informa que frente a este hecho, la Academia de Artes y Ciencias de la Argentina, recabó el apoyo de las más prestigiosas entidades vinculadas al cine para iniciar una gestión ante el señor Will H. Hays, presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de los Estados Unidos.

Es posible que la Academia, o sea todos los sectores del cine reunidos, al elegir una gestión por fuera de los poderes públicos, intentara mostrar las diferencias que la separaban de un gobierno que era considerado en el mundo aliado como simpatizante de las ideas enemigas.

Es por ello que la Academia afirma en la nota enviada que comprende "las necesidades perentorias de un gran país en guerra y decidido a ganarla", hace suya la causa y acepta los sacrificios que le correspondan. Sólo pide reciprocidad de la industria cinematográfica norteamericana. "Nuestro país ha acogido siempre a la producción norteamericana con el espíritu más amistoso y cordial. (...) El ochenta por ciento, cuanto menos, de las películas que se proyectan en nuestras salas, corresponden a la producción norteamericana." En consecuencia en el cable redactado para ser enviado a Hays, firmado por la Academia y las organizaciones gremiales y empresarias que la componen, se apela a "sus valiosos y buenos oficios ante las autoridades de esa Nación encargadas del racionamiento y distribución de película virgen."<sup>96</sup>

A la falta de respuestas concretas se acelera el accionar del mercado negro y los precios se disparan sin control.

Hacia finales de ese mes la Embajada de Estados Unidos explica que se han comunicado con las autoridades competentes en Washington para informarse acerca de las cantidades de película virgen que habrá a disposición de la Argentina en 1943 y que espera tener los datos solicitados a la brevedad para informar al Banco Central de la República Argentina.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 3-3-43, Vol. XIII, N° 602, Pág. 31

<sup>96</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 3-3-43, Vol. XIII, N° 602, Pág. 31

<sup>97</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 31-3-43, Vol. XIII, N° 605, Pág. 45



Cuando en abril de 1943 finalmente llegan 8.000.000 de pies de celuloide al país (2.439.024 metros.), un comunicado de la APPA lo atribuye a la efectiva gestión de Rodríguez Larreta. En la oportunidad la APPA asegura que el precioso material "no va a caer en manos enemigas" y agradece la gestión al embajador norteamericano, ignorándose totalmente lo actuado por los funcionarios del Estado.

De todos modos, ahora que llegó el insumo, el problema será distribuirlo. El Estado incauta el cargamento y queda a cargo de la distribución una comisión integrada por representantes del Ministerio de Agricultura, el Instituto Cinematográfico del Estado, el Comité de Exportación, Kodak, Duperial y APPA.<sup>98</sup>

Las autoridades especifican que las "cantidades serán entregadas de acuerdo a los certificados que se emitan y no podrán ser vendidas, cedidas o transferidas por los que las reciban. Si una película determinada no fuese empezada dentro de los dos meses señalados para su comienzo, el productor deberá devolver el celuloide que le fuera asignado, para su redistribución, a menos que se le concediera un nuevo plazo para iniciar la filmación."<sup>99</sup>

Un mes y medio después de recibir el cargamento de celuloide, comenzaban a oírse las quejas en relación con una distribución supuestamente turbia. La asignación de cuotas se plantea en dos grupos, por un lado los Estudios grandes y por el otro, veinte empresas independientes que en conjunto recibirían más celuloide que los primeros. El problema es que figuran como independientes, "elementos absolutamente desconocidos en nuestro medio."<sup>100</sup> Estos rumores y protestas provocan la suspensión del operativo de distribución del material.

Con el nuevo gobierno militar, que surge de la Revolución del 4 de junio de 1943, encabezado por el General Pedro Pablo Ramírez, se produce un cambio de autoridades en el sector que revitaliza la operación de reparto del material virgen recibido. El General Mason, Ministro de Agricultura de la Nación, dicta una resolución que propone una nueva distribución del material.<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 21-4-43, Vol. XIII, N° 608, Pág. 55

<sup>99</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 26-5-43, Vol. XIII, N° 613, Pág. 73

<sup>100</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 2-6-43, Vol. XIII, N° 614, Pág. 78

<sup>101</sup> La nueva distribución es la siguiente:

Se señala en la misma resolución que “el remanente –alrededor de 1.000 rollos- será distribuido entre las filmadoras con estudios propios en funcionamiento, y que, por otra parte, es necesario prever las necesidades del Estado al respecto. No puede darse al celuloide asignado otro destino que el que se señalara en las solicitudes respectivas”.<sup>102</sup>

A pesar de la llegada de este material, la situación sigue siendo grave para las empresas productoras, dado que se recibe menos del 20% de la cantidad solicitada para cubrir las necesidades de 1943 (si se toman como referencia solamente las necesidades para la producción). A esa altura las empresas evalúan la posibilidad de paralizar sus actividades.

Continúan las reuniones de la APPA con funcionarios locales y con miembros de la Embajada de Estados Unidos quienes prometen interceder ante las oficinas correspondientes en Washington, para lograr un aumento de la cuota asignada.<sup>103</sup>

El 18-8-43 aparece una nueva solicitada firmada por las organizaciones que nuclean a empresarios y trabajadores de la industria cinematográfica. El comunicado tiene el objetivo de hacer público un “agradecimiento al Gobierno Nacional, por el decidido apoyo que en todo momento le ha prestado” y reiterar “su

	Negativo	Sonido	Positivo	Total (en rollos)
ASF	84	91	653	828
Baires Film	50	50	200	300
Comisión Conservadora Cereales	4	-	8	12
Defensa Agrícola	3	-	6	9
Emelco	10	10	35	55
EFA y Cinematográfica Joly	93	103	454	650
San Miguel y AAA	168	182	738	1.088
Gallart Carlos	24	24	100	148
Instituto Cinematográfico del Estado	50	50	150	250
Laboratorio Cinematográfico del Ministerio de Agricultura	4	--	10	14
Liga Argentina contra la Tuberculosis	5	--	--	5
Ministerio de Guerra	3	--	--	3
Padilla Princesa P. M. de Borbón	10	10	30	50
Pampa Film	93	102	427	622
Lumiton	84	91	568	743
Rog-Film	6	6	24	36
Sucesos Argentinos	10	10	40	60
Unión Intern. de Socorro a los Niños	4	4	4	12

*Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 30-6-43, Vol. XIII, N° 618, Pág. 91

<sup>102</sup> Idem anterior

<sup>103</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 4-8-43, Vol. XIII, N° 623, Pág. 147

reconocimiento al Gobierno de Estados Unidos que atendió en la medida de sus posibilidades el pedido de película virgen para la producción del corriente año.”

Después de informar que la película que ha llegado al país, ha sido totalmente consumida, se explica que ha llegado a nuestros puertos una nueva partida de película virgen destinada por los Estados Unidos para la cuota del año próximo. “Esas cantidades de película pueden salvar al cine nacional de la inminente paralización de sus actividades. El cine nacional solicita por lo tanto, de la buena voluntad del Gobierno de los Estados Unidos que esas partidas sean entregadas de inmediato como aumento de la cuota asignada para este año. En esta oportunidad, como en aquella, la industria cinematográfica confía en el apoyo del Gobierno de la Nación, en la generosidad de los Estados Unidos y en su tradicional espíritu de colaboración interamericana.”<sup>104</sup>

Se destaca en esta solicitada un acercamiento al Gobierno de la Nación que nunca antes se había producido. Se verá, que por distintas razones, nacerá a partir de aquí una aceptada relación entre los sectores de la producción cinematográfica y el gobierno militar.

Así el Poder Ejecutivo dicta una disposición fijando los precios máximos para la película virgen (aplicables a los saldos de celuloide en poder de las compañías importadoras) y se empieza a hablar de la posible fabricación de película virgen nacional en Villa María (Córdoba), proyecto que lleva adelante la empresa Lumiton apoyada por Fabricaciones Militares.

Es necesario enmarcar el apoyo del Estado para estas propuestas productivas en el aliento generalizado que existía hacia una actividad industrial que crecía desde 1939 a un ritmo del 2,6 % anual. Aunque el impulso industrialista ya existía, hacia 1943 dejaba de ser un fenómeno temporario. La voluntad estatal de proteger la producción de manufacturas quedaría reflejada en el “Régimen para la protección y la promoción de la industria de 1944”, además se organizó un Comité de Exportación y Estimulo Industrial y Comercial, se aprobaron no menos de 15 regímenes de promoción industrial en provincias y municipios, se creó la Flota Mercante del Estado y se promovió la sanción de la ley de Fabricaciones

---

<sup>104</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 18-8-43, Vol. XIII, N° 625, Pág. 157

Militares, ambas inversiones estratégicas que solo podían estar a cargo de un Estado interesado en asociarse al crecimiento de la inversión privada.<sup>105</sup>

También es necesario destacar que este proyecto industrialista con tendencia al mercadointernismo, sumado a la “escasez discriminatoria” de insumos, impuesta por la Guerra, contribuyó a configurar una situación muy poco deseable, basada en la diversificación y ampliación de las ramas industriales dedicadas a sustituir importaciones y paralelamente un debilitamiento de las posibilidades de ampliar y modernizar el parque de maquinarias para dichas industrias. Estas son algunas de las causas que provocaron un crecimiento algo menor que el de las otras economías importantes de América Latina<sup>106</sup>, aunque la industrialización aquí también significó crecimiento industrial y de mano de obra, tanto como mejoras salariales.

De igual modo se verifica en el área del cine, donde continúan las negociaciones y también los decretos que imponen las condiciones para importar y distribuir la película. En diciembre de 1943 se les exige a los productores cinematográficos que informen al Comité de Exportación y Estímulo Industrial y Comercial sobre las existencias de película virgen en su poder y la forma en que se proponen utilizarla.<sup>107</sup>

Obviamente ha cambiado la relación de los empresarios con el Estado. Ahora, mientras toman conciencia de su situación desfavorable y exigen beneficios para compensarla, están dispuestos a ceder terreno en favor de un Estado que cada vez tiene más poder de control sobre las actividades del sector privado.

Antes de seguir adelante, es necesario fijar los conceptos centrales que se desprenden de lo acontecido en esta etapa. Aunque los estudios sobre cine argentino generalmente no consideraron relevante la gestión Pessano - Sánchez Sorondo por no haber podido incidir decididamente en el campo cinematográfico,

---

<sup>105</sup> Para ampliar el tema ver: Gerchunoff, Pablo, Damián Antunez (2002) y Gerchunoff, Pablo, Lucas Llach (2005)

<sup>106</sup> Como lo indican las tasas anuales de crecimiento de la Argentina y de los otros países de América: Argentina 2,45; Brasil 2,89; México 5,25 (Gerchunoff, Pablo, Lucas Llach 2005: 160)

<sup>107</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 22-12-43, Vol. XIII, N° 643, Pág. 242

es pertinente observar más atentamente el impacto que ocasionó en los distintos actores de la actividad su definido perfil ideológico. Si bien es cierto que a pesar de la prédica constante que impartieron *Cinegraf* y el Senador, no lograron introducir cambios sensibles en los argumentos de las películas que se realizaban y tampoco el mercado pareció percibir una limitación importante a raíz de los decretos que el Instituto indujo, la importancia de la gestión radica principalmente en la circulación de ideas que originó.

En este sentido, es importante destacar que el objetivo de esta gestión acentuaba la necesidad de dirigir y orientar las actividades de los distintos actores, más que la de proteger a la industria y sus intereses. La idea central está definida en torno a la necesidad de "nacionalizar" las pantallas desde un perfil que desecha toda expresión popular. Este pensamiento aplicado al ámbito del diseño comunicacional pone de relieve un repudio apocalíptico por los temas y las formas de expresión de los medios masivos de comunicación y sostiene la idea de que la gestión estatal importa una suerte de tutela del público en el desarrollo de sus capacidades intelectuales y la protección respecto de aquellos artistas que lesionarían sus intereses.

En el fondo de la batalla que el Instituto despliega contra los "comerciantes del cine", está la idea de un Estado cuya función es controlar a la ciudadanía y someter a las empresas bajo sus directivas.

Por otro lado, el proyecto de ley presentado por Sánchez Sorondo recoge las ideas que propagan los cines norteamericano y europeos (principalmente en la URSS, Italia y Alemania), pensándolo como medio para la propaganda de un ideario y como herramienta para la educación formal y no formal. Propone que la censura se ejerza desde una institución del Estado para que sea realmente efectiva, en contrapartida a la opción norteamericana que por estar en función de un consenso corporativo de empresarios (Código Hays) es mucho más ambigua en su aplicación. En términos de protección industrial, formula algunas de las medidas más clásicas (créditos, cuotas de pantalla, desgravaciones impositivas) que todas las cinematografías, menos la Hollywoodense, pondrían en práctica en las décadas del '30 y '40.

Si bien el proyecto no se convirtió en ley y la gestión del Instituto no afectó de manera sustantiva el funcionamiento del campo cinematográfico, ambos lograron promover la discusión pública respecto del lugar que los distintos actores del campo esperaban tener frente a la acción reguladora del Estado.

Esta circulación de ideas que atraviesa a los exhibidores, distribuidores, productores y periodistas, entre otros, provocó la expresión de reclamos concretos, de resquemores frente a la intervención creciente del Estado en sus negocios y de críticas por la distribución de premios y favores. No se debe perder de vista que en esta etapa la industria del cine crecía aceleradamente sin necesidad de acudir al Estado, por lo cual parecía innecesario y poco pertinente que los funcionarios públicos tuvieran facultades tan amplias.

El rechazo unánime al proyecto de ley de Sánchez Sorondo, abroqueló por un momento a sectores cuyas disputas, en obediencia a intereses opuestos, venían de larga data.

Un segundo momento de la gestión, estuvo marcado por la conflictiva escasez de película virgen a consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial.

La incertidumbre de la guerra respalda la necesidad de profundizar la intervención estatal. A partir de allí la relación del campo cinematográfico con distintas áreas del Estado es obligada, ya que urge solucionar los problemas que se derivan del establecimiento de cuotas de exportación en Estados Unidos, permisos de importación y racionamiento de materia prima locales, entre otros.

Sin embargo las gestiones del Estado no redundan en soluciones y con ello se afianzan los argumentos que esgrime la industria del cine local cuando acusa de ineficiente a los funcionarios públicos del sector.

Por ello, frente a un problema que acuciaba a todos, el campo se unió, se organizó y se movilizó, enviando a sus propios representantes a concretar negociaciones y reclamos al exterior.

Una vez recibido el esperado embarque de materia prima, el Estado quiso poner en práctica su política de control y dirección en la distribución, pero nuevamente se trató de una operación fallida.

Las empresas y asociaciones gremiales protestaron por la forma y la lentitud con que se concretaba el reparto y rápidamente surgieron dudas con respecto a la honestidad de la maniobra.

Así se cierra la primera etapa de las relaciones entre el Estado y el cine, signada por la imposibilidad de llegar a acuerdos o solucionar conflictos. La escasez de burocracia y la falta de conexiones con el exterior, en este caso los empresarios de los distintos rubros, pusieron de relieve la poca capacidad transformadora de la política estatal para ese sector industrial. La distancia entre las partes impide a los empresarios capitalizar los esfuerzos del Estado y por otro lado, provoca el aislamiento de los funcionarios y de los actores políticos que no logran concretar propuestas en relación con la agenda del sector.

## 2da. etapa – Los comienzos del proteccionismo

El 31-12-43 se abre una nueva etapa de la relación del cine con el Estado. Poco antes de asumir la presidencia Edelmiro Farrell, se firma el Decreto No.18.406 con el que se crea la Dirección General de Espectáculos Públicos dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación (Ministerio del Interior). Esta operación se hace efectiva en febrero de 1944 (Decreto No. 2.516) cuando el nuevo organismo absorbe el personal, estructura y funciones del Instituto Cinematográfico del Estado, nombrando como primer Director a Mario Molina Pico.<sup>108</sup>

La revolución militar iniciada en junio de 1943 ha sido considerada una etapa de transición en la que se dieron los primeros pasos de una reorganización gubernamental y estatal que sería reciclada y ampliada por el peronismo. De esa manera se generaron junto a la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, la Secretaría de la Presidencia, la Secretaría de Trabajo y Previsión y el Consejo Nacional de Posguerra, como nuevos instrumentos de intervención en áreas gubernamentales que trataban asuntos estrictamente políticos. Según Mercedes Prol<sup>109</sup> estos instrumentos estuvieron destinados a incidir en las relaciones de poder dentro del Ejecutivo, como también en los vínculos que se establecían con las restantes jurisdicciones del poder político, con los preexistentes partidos políticos, con las organizaciones sindicales y profesionales y con la opinión pública.

La Subsecretaría de Informaciones y Prensa estaba destinada a discernir que temáticas del gobierno se harían públicas ante la sociedad y a regular las

---

<sup>108</sup> Recordemos que el 19-8-1941 según decreto N° 98.432 el Instituto Cinematográfico Argentino pasó a llamarse Instituto Cinematográfico del Estado. No cambiaron sus autoridades, ni se modificaron significativamente sus incumbencias. Se dispuso que sus funciones sean: "la producción de películas oficiales a realizar por los Departamentos de Estado o las entidades autárquicas...", el fomento del estudio y enseñanza del arte y la industria cinematográfica, la organización de exposiciones y concursos, la edición de publicaciones especializadas, la creación de archivos y estadísticas para su estudio.

<sup>109</sup> Agradezco los aportes de Mercedes Prol extraídos de su tesis en elaboración: "Peronismo, ingeniería institucional, movimiento y partido político. El Estado nacional y la provincia de Santa Fe, 1943-1955".



relaciones entre el Estado y los medios masivos a través de distintas Direcciones, como la de Prensa, Radiodifusión, Propaganda y la Dirección General de Espectáculos Públicos que se vinculaba a la comunidad cinematográfica.

Seguramente el cambio fue bien recibido. Los conflictos se agudizaban y la vieja institución no había logrado encontrar las soluciones esperadas. Como ya se expresó, su autoridad y su prestigio no eran reconocidos por los integrantes del sector.

Además, durante los años inciertos de la segunda guerra y los pesimistas de la inmediata posguerra se observó una extensión del escenario asignado al Estado por parte de aquellos sectores de la economía que presentan dificultades. Desde algunos ángulos del sector privado el Estado empezaba a percibirse como una "solución", "se suponía que la principal responsabilidad del Estado era acelerar la industrialización" (Evans 1996).

Desde el Estado se "trataba de dirimir cuales serían las herramientas de la política económica que habría de escogerse dentro del arsenal teórico y empírico de la época. Cual sería el grado en el que se abandonaría o se persistiría en la defensa y la promoción de la industria jaqueada por la recuperación de la competencia extranjera así como dentro de ésta que tipo de industria debería promoverse y/o protegerse" (Berrotarán 2003 : 21, 22)

Para analizar los conflictos que se desarrollarían durante este año, en el ámbito cinematográfico, es posible diseñar dos líneas de acción recorridas por sus integrantes. Por un lado, seguiría el conflicto referido a la ausencia de película virgen, cuya solución se dificultaba cada vez más porque Argentina sostenía su postura frente a la guerra (aunque en enero de 1944 había roto relaciones con el eje, no declarararía la guerra hasta marzo de 1945) y la presión norteamericana se hacía notar en mayor grado.

El boicot no solo estaba afectando a la producción de películas nacionales, sino que estaba logrando un vuelco del mercado a favor de México, lo que hacía sospechar que además de castigar la neutralidad argentina frente a la guerra, Estados Unidos aprovechaba para interferir en el mercado latinoamericano.

En este sentido es interesante revisar el informe publicado por la oficina cinematográfica del Coordinador de Asuntos Interamericanos, donde se señala que en 1943, México tuvo una cuota de película virgen de 11.400.000 metros, mientras que a la Argentina le correspondieron sólo 3.600.000 (11.811.600 pies), es decir menos de la tercera parte.

Pero lo peor, es que se advierte que para 1944 la cuota de México será ligeramente superior a la de 1943, mientras que la de la Argentina, ha de ser un poco menor. Concluye el informe señalando que la única solución para nuestro país es la de producir película virgen. Como ya se vio, el consejo era seguido por la empresa Lumiton que emulsionaba la película usada. Así, la copia campeón, vale decir, la que se utilizaba para el corte del film, se hacía en esos estudios sobre material viejo, lavado y "re-emulsionado"<sup>110</sup>

El 22 de marzo de ese año clave para la reformulación del campo cinematográfico, la Dirección General de Espectáculos Públicos (DGEP) distribuye una pequeña cantidad de celuloide virgen llegado al país<sup>111</sup>, pero ese material no significa, ni mucho menos, la salvación esperada.

En la búsqueda de mejores soluciones, una delegación de la industria del cine visita al Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión Social, Coronel Perón, para interesarlo en la solución del grave problema que crea la falta de celuloide. El Coronel Perón anticipó que prestaría al asunto especial atención y señaló a la delegación la conveniencia de entrevistarse también con el mayor Juan Carlos Poggi, titular de la Subsecretaría de Información y Prensa.<sup>112</sup>

Recién en julio de ese año se informa que arribaron al país en el Río Gallegos 2000 rollos (unos 600.000 metros) de celuloide virgen (más o menos

---

<sup>110</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 8-3-44, Vol. XIV, N° 653, Pág. 29

<sup>111</sup> La distribución se realiza de la siguiente manera: ASF (165 rollos de positivo, 130 sonido, 98 negativo); EFA (135 rollos de positivo, 130 sonido, 98 negativo); Lumiton (165 rollos de positivo, 130 sonido, 98 negativo); Pampa Film (165 rollos de positivo, 130 sonido, 98 negativo), AAA (146 rollos de positivo, 115 sonido, 69 negativo); Anselmo Film (2 rollos de negativo); Prod. y Distrib. Argentina de Films (40 rollos de sonido); J. M. Torres Ríos (40 rollos sonido); SERC (40 rollos de sonido); Sucesos Argentinos (93 rollos de positivo, 4 sonido, y varios negativo); Noticiero Panamericano (52 rollos de positivo, 4 sonido y 8 negativo); Reserva para noticieros argentinos (143 rollos de positivo, 161 sonido, 32 negativo). *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 29-3-44, Vol. XIV, N° 656, Pág. 42

<sup>112</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 29-3-44, Vol. XIV, N° 656, Pág. 41

1800 rollos de positivo y 200 de sonido)<sup>113</sup>. En agosto se agrega otra noticia esperanzadora, el Estado presta una invaluable ayuda a la industria argentina a través de Fabricaciones Militares que venderá a los estudios locales hasta cinco toneladas mensuales de nitrocelulosa líquida, especialmente preparada para elaborar el celuloide que sirve de soporte a los films.

El anuncio se completa explicando que la fábrica de película virgen Delta, que dirige el ingeniero Raúl Orzábal Quintana y a la que pertenecen elementos ejecutivos de Lumiton, tienen ya listos los elementos químicos necesarios para transformar la nitrocelulosa en celuloide positivo, así como las maquinarias de laminación, corte, perforación y emulsionado.<sup>114</sup>

La fábrica Delta espera que todas las películas que se estrenen en octubre ya estén impresas en celuloide nacional y que las productoras argentinas suscriban contratos a largo plazo para la adquisición de ese material. También Laboratorios Alex, da a conocer que está en condiciones de reemulsionar película, y se anuncia que varios empresarios proyectan la construcción de fábricas de película virgen, radiografías y afines.

Para mediados de año todas las compañías habían resuelto reducir los metros de negativo que usarían para rodar cada film (no más de 10.000 mts.), mientras el mercado negro, con material que generalmente provenía de Chile y Uruguay, estaba en pleno funcionamiento. De todos modos fue un año de pocos estrenos (solamente funcionaron, con altibajos, 22 galerías), mientras tanto en México se estrenaron cerca de 100 películas (con 59 galerías funcionando full time).<sup>115</sup>

La otra línea de movilización dentro del campo cinematográfico, tiene relación con una disputa que se entabla en el interior del mismo. Como se dijo, el

---

<sup>113</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 26.7.44, Vol. XIV, Año 14, N° 673, Pág.105

<sup>114</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 9-8-44, Vol. XIV, Año 14, N° 675, Pág.113

<sup>115</sup> "Cuando fue impuesto el embargo (1942), la producción cinematográfica anual de México rondaba los 42 films. A partir de entonces, aquel país recibió trato preferencial: se refaccionaron sus dos principales estudios (Clasa, Azteca); se invirtió dinero norteamericano en la producción, se instruyó a técnicos, trabajadores y obreros del cine, por medio de asesores que les enseñaron a utilizar los avances técnicos más recientes." Para ampliar la información ver (Maranghello 2000 : 56)

problema de la película virgen afecta a todos los sectores por igual, los une como damnificados frente a lo que ellos ven como un injusto accionar norteamericano; pero de todos modos entre distintos sectores se juegan asimétricas relaciones de poder.

Para empezar es posible observar dos grandes sectores que entran en pugna. Los estudios, cuyo negocio se basa en expandir la producción nacional y los exhibidores, interesados en el cine norteamericano que les proporciona ganancias seguras. Los distribuidores (nacionales y extranjeros) generalmente se alinearon con las posturas de los exhibidores.

Por supuesto, en todos los sectores es posible encontrar empresas grandes y pequeñas, pero es en el sector de los exhibidores donde se percibe una importante concentración del negocio. La existencia de cadenas de exhibición<sup>116</sup> que controlan las leyes del mercado, en atención a sus dimensiones, vuelve difícil la situación de los estudios que tienen que negociar por sus películas.

La puesta en marcha del nuevo organismo regulador del cine (DGEP), de la mano del flamante gobierno militar, anima a los productores a interpelar al Estado. El diario *La Razón* del 22 de abril de 1944 informa en la página dedicada a espectáculos que los productores, representados por la APPA, solicitan al Estado que medie en el conflicto de largo aliento que tienen con los exhibidores y que afectan los intereses de la industria nacional. Según ellos, esta forma de negociar (les pagan un "precio fijo" por las películas que exhiben) favorece a los exhibidores, que se quedan con las ganancias de lo producido por el cine argentino sin necesidad de hacer inversiones, ni de correr riesgos.

---

<sup>116</sup> Las salas existentes conformaban circuitos entre los que se destacaba el de Lauteret y Cavallo que controlaba un total de 115 salas con 104.169 butacas, repartidas en las firmas Compañía Central Cinematográfica (Capital Federal), Sociedad Anónima Cinematográfica (Capital Federal), Sociedad Exhibidora Financiera (Buenos Aires), Sociedad Exhibidora Rosarina, Compañía Exhibidora del Litoral, Sociedad Exhibidora Cordobesa Compañía Cinematográfica del Norte. Los otros circuitos eran: Clemente Lococo con 18 salas de 28.125 butacas, Pablo Coll con 8 cines de 7.900 butacas, Di Fiore y Martínez con 6 cines de 7.410, Reich Hnos. con 8 cines de 7.600 butacas, José Luis Gatti con 8 cines de 6.550 butacas, Dositro Fernández con 7 salas de 6.310 butacas, Rossi y Cía. con 6 cines de 5.371 butacas, Francisco Borrazas con 4 cines de 5.400, Dreyfus y Cía. con 6 cines de 5.300 butacas y Vicente Marco con 3 cines de 4.150. *Cine Productor*, Buenos Aires, 5-7-44, Año I, N° 5, Pág. 2 y 5

La información del periódico refería a un petitorio de cuatro puntos que la APPA entregó al Director General de Espectáculos Públicos, en el que reclama una norma que rija la exhibición obligatoria de películas nacionales en salas de primera línea o estreno (18 semanas por año), también en el resto de las salas de Capital Federal y el interior (en el 50 % de sus funciones). Además, reclama por la necesidad de trabajar a porcentaje, abonando el exhibidor un alquiler por las películas que no sería inferior al 40 % de las entradas brutas que produzcan en todas las funciones del día.

Ante la misiva que será el puntapié inicial del principal conflicto de la industria, el Dr. Molina Pico, abre el juego a los exhibidores y les solicita que formulen las observaciones que consideren justas.

Pero los exhibidores no respondieron de la manera esperada, sino que publicaron el 30 de abril una agresiva solicitada en los diarios donde se defienden de las acusaciones, entre otras la de "antipatriotas", a la que habían recurrido los productores en su petitorio.

Explican que ellos pagan adelantos a las empresas nacionales y dan facilidades de fechas de estreno y que en relación, pagan más por los films nacionales que por los extranjeros.

Refutan todos los motivos que esgrimió la APPA en su petitorio y aseguran que en el gremio pocos son acaudalados y estos tienen todo invertido en el negocio. Los empresarios rechazan de plano lo que piden los productores, dejando claro que prefieren "poner en manos del Gobierno las llaves de sus negocios". La respuesta negativa se justifica con un argumento muy claro, según los exhibidores este es "un asunto que no tenía que haber salido de su órbita natural: la oferta y la demanda."<sup>117</sup>

Cuando la APPA entiende que la Asociación de Empresarios de Cinematógrafos (AEC) "ha entregado al debate público un asunto que por su naturaleza debió permanecer hasta su solución en el terreno de las negociaciones arbitradas por la Dirección General de Espectáculos"<sup>118</sup>, decide lanzar una

---

<sup>117</sup> *La Razón*, Buenos Aires, 30-4-44, Pág.8

<sup>118</sup> *Cine-Productor*, Buenos Aires, Año I, N° 1; Pág.1, 8-5-44

publicación quincenal que defienda sus intereses. *Cine-Productor*, dirigido por Carmelo Santiago, sale en mayo de 1944 presentando en la portada una solicitada de la APPA donde se plantea que "al someter al Estado, supremo regulador de los grandes intereses del país, la situación desesperante de la industria cinematográfica argentina, no se ha buscado bastardear ninguna idea superior, sino pedirle una decisión en un conflicto de solución imposible entre las partes por desconsideración y excesivo afán de lucro de una de ellas."<sup>119</sup>

El reclamo se concentra en la implantación del sistema de explotación a porcentaje, que asocia al productor con el exhibidor en la evolución de la industria y en el anhelo en pro de la difusión de las películas argentinas, dentro y fuera del país. La propuesta recibió el apoyo militante de directores, actores, argumentistas y técnicos.

Entre mayo y agosto de ese año, fecha en que se dictó el decreto que terminó con el conflicto, los dos sectores en pugna intentaron presionar al Estado mediante solicitadas, reuniones y comentarios expuestos en las publicaciones que los representaban.

Seguía sin llegar la película virgen y como no se resolvía el conflicto, tampoco se firmaban los contratos para la difusión de las películas ya terminadas, por lo que la actividad se había reducido notablemente.

Sin embargo existía una actividad febril en las oficinas y los despachos, ya que el futuro del negocio y del mercado local del film dependía ahora de las decisiones que tomaran las autoridades, más que de la creatividad de los artistas.

El primer acercamiento del gobierno a los productores estuvo dado por una visita que el General Farrell y el Coronel Perón realizaron a Argentina Sono Film, dejando su mensaje de aliento industrial en el "Libro de Oro" del estudio.<sup>120</sup> Pocos días después, Perón recibe en su despacho a los productores y finalmente decide

---

<sup>119</sup> *Cine-Productor*, Buenos Aires, Año I, N° 1; Pág.1, 8-5-44

<sup>120</sup> El Gral. Farrell expresó: "Confiando en el futuro de Sono Film, por el esfuerzo y la fe de sus directores, espero admirar, muchas veces sus obras desde una modesta platea" y el Cnel. Perón vio a la empresa como la "última palabra de la industria argentina del film, (que) llena de orgullo el corazón de los argentinos y alienta las esperanzas por un porvenir que podamos prever y augurar". *Cine-Productor*, Buenos Aires, 17-5-44, Año I, N° 2, Pág.1

la constitución de una comisión formada por ambas partes y por la Secretaría de Trabajo y Previsión, con miras a resolver la controversia en un plazo de 10 días.

Reunido con representantes de productores y exhibidores, Perón expresó su deseo de que se llegue a un acuerdo, señalando que "no es posible exigir más de lo que se puede dar" (frase que ambos bandos usaron para defender sus intereses) y que debía exhibirse la mayor cantidad de películas argentinas, en la mayor cantidad de salas, de acuerdo con lo que la industria puede producir.<sup>121</sup>

Cabe destacar que la Secretaría de Trabajo y Previsión se ocupó de este conflicto, que no se restringía a las relaciones laborales y las políticas sociales, puesto que se habían aumentado sus funciones, de manera supeditada al acelerado ascenso de Perón, después de la asunción del General Farrell a la Presidencia de la Nación, en febrero de 1944. Es por ello que *Cine-Productor* apela a enaltecer la imagen del gobierno militar, en especial la del Cnel. Perón ("...el pueblo lo sigue. Lo sigue paso a paso en su magnífica trayectoria de reconstrucción nacional porque lo sabe justo y desinteresado."<sup>122</sup>), a publicar solicitudes y declaraciones en apoyo a la posición de los productores, a detallar el movimiento económico y cultural desarrollado por la industria del cine y a difundir las conquistas que en el mismo sentido han logrado sus colegas de distintas partes del mundo.

Por otro lado los exhibidores, a través de las distintas publicaciones que los expresan (*Heraldo*, *La Película*, *Cine-Prensa*, entre otros) hacen correr rumores que invocan una supuesta animosidad por parte de los productores con el cine extranjero, augurando que se sumará al pedido de protección, otro que limite el ingreso de films extranjeros.

La operación de los exhibidores está destinada a advertir a los distribuidores, de los peligros de sumarse al otro bando (ya que a los distribuidores de películas extranjeras también les resulta más conveniente trabajar a porcentaje) y a instalar la idea de que mientras se intente perjudicar a Estados Unidos con estos petitorios tendremos menos posibilidad de recibir material virgen.

---

<sup>121</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 14.6.44, , Vol. XIV, N° 667, Pág. 83

<sup>122</sup> "¡Un gran Juez!", *Cine-Productor*, Buenos Aires, 21-6-44, Año I, N° 4, Pág. 2

Finalmente llegó la solución. El Poder Ejecutivo dicta el decreto No. 21.344<sup>123</sup> (según *Cine-Productor* teniendo como base el arreglo redactado por el exhibidor Lautaret y el productor Machinandarena<sup>124</sup>) cuando la mayor parte de los estudios están al borde del cierre. El decreto obliga a exhibir películas argentinas, los cines de primera línea en la Capital Federal con más de 2.500 localidades, exhibirían una cada dos meses, como mínimo, durante siete días comprendiendo un sábado y un domingo, mientras los restantes de primera línea sumados a los del radio céntrico de la Capital, una por mes, con un mínimo de siete días incluyendo sábado y domingo. Los otros de la Capital y los del interior, pasarían dos semanas, como mínimo, de cada cinco, comprendiendo dos sábados y dos domingos. La explotación comercial se haría en todos los casos por el sistema de porcentaje, pagando el 40 % de la entrada bruta en los cines de primera línea. Además, el decreto crea la Junta Arbitral Cinematográfica para mediar entre las partes en los casos de conflicto (formada por 7 integrantes, 2 representantes por cada gremio - productores, directores, exhibidores - y 1 por la DGPE).

Este nuevo factor que se enmarca en una coyuntura que le es afín a la producción nacional, dispara tanto la posibilidad de concretar redes que tenderán a sanear los negocios cinematográficos, como la de afianzar las maniobras políticas que algunos actores están llevando a cabo desde el Estado.

Como ejemplo es necesario recordar que junto con el decreto que da vida a la DGPE, en diciembre de 1943, se dicta el No.18.405 para fomento de los noticiarios en Argentina, que plantea la exhibición obligatoria de los mismos en todas las salas y todas las funciones (con una duración mínima de 8 minutos), estableciendo que su contenido sea considerado de propaganda nacional a juicio de la flamante Subsecretaría. Por otro lado, sólo dos empresas monopolizarían

---

<sup>123</sup> En realidad se amplía el decreto 21.344 que había sido dictado el 5-1-44 estableciendo ventajas impositivas a favor de las salas que exhibieran films argentinos.

<sup>124</sup> Copia fotográfica del arreglo Lautaret-Machinandarena que sirvió de base para el decreto. *Cine-Productor*, Buenos Aires, 12-8-44, Año I, N° 7, Pág. 3



hasta 1945<sup>125</sup>, la posibilidad de facturar estos noticieros. Una de ellas sería Argentina Sono Film con el Noticiario Panamericano.

Y es así como los intereses de diversos agentes se imbrican. En mayo de 1944, cuando la APPA con Sono Film a la cabeza está gestionando las medidas de protección, *Cine-Productor* (órgano de prensa del sector) publica un pequeño artículo en el que destaca que el Ministro de Guerra y Secretario de Trabajo y Previsión, Coronel Perón, ha dirigido una nota al presidente del directorio de ASF, Ángel Luis Mentasti. En ella expresa que “quédale íntimamente reconocido por la patriótica colaboración prestada al difundir el Plan Oficial de Vivienda Obrera con que la Secretaría de Trabajo y Previsión proyecta terminar con el penoso drama de los hacinamientos” y agrega “el Noticiario Panamericano prestó, una vez más, su generoso aporte a la obra de justicia social en que estamos empeñados y llevaremos adelante con tesonero entusiasmo y patriótico empeño.”<sup>126</sup>

Como se observa, se plantea una relación que resulta conveniente a ambas partes. El sector liderado por los productores reconoce en el Estado una figura mediadora y protectora de sus intereses, además de comenzar a responder a los funcionarios de turno, a través de la realización de noticieros y documentales.

Los exhibidores rápidamente se lanzan al ruedo con objeciones, impugnaciones y pedidos de nulidad (dirigidos tanto a la Junta Arbitral donde se sienten en minoría, ya que en este caso productores y directores pertenecen al mismo bando, como al Ministerio del Interior) y deciden contraatacar con la formación de una cooperativa de producción que se dedicará a comprar empresas productoras con dificultades financieras. La idea de la CADEC (Cooperativa Argentina de Exhibidores Cinematográficos), con Joaquín Lautaret a la cabeza, es hacer y exhibir sus propias películas para lo cual a lo largo de dos años absorbe a las firmas Pampa Film, Artistas Argentinos Asociados, EFA y crea Sur Cinematográfica Argentina.

---

<sup>125</sup> En 1945 se amplió la obligatoriedad de exhibición a documentales y se eliminó el monopolio de **Sucesos Argentinos y el Noticiario Panamericano**.

<sup>126</sup> *Cine-Productor*, Buenos Aires, 17-5-44, Año I, N° 2, Pág.10

Por su lado, las distribuidoras de films extranjeros se sumaron a la conquista de los nacionales y presionaron a los exhibidores para contratar a porcentaje.

La norma legal que tenía que devolver la paz al ámbito cinematográfico, tuvo un efecto contrario y radicalizó todos los ánimos. Por primera vez el Estado determina la forma que tendrá el mercado de los films y los sectores que se sienten perjudicados se resisten a cumplir con las disposiciones.

La Junta Arbitral recibe quejas de los productores porque el decreto no se aplica en la realidad y de los exhibidores porque la poca cantidad de películas que se realizan no alcanzan como para cumplir con el decreto.

Ante esta situación de beligerancia el *Heraldo* llama a la conciliación. "Unámonos todos para evitar la ruina de todos" dice en la solicitada que declama: "En situación normal, sin guerra, los conflictos gremiales podrían significar la ruina del negocio cinematográfico de la República Argentina. En las actuales circunstancias (ignorando si llega del exterior en 1945 un solo metro de celuloide virgen, presumiendo que la lógica limitación en el consumo de energía eléctrica acarreará grandes perjuicios a los cines, y por ende, a las distribuidoras; sabiendo que ni Estados Unidos ni los países europeos mandaran repuestos para la maquinaria de los estudios y de los cines) ¡TODO EL GREMIO ESTA EN CONFLICTO!"<sup>127</sup>

Como se observa, a pesar de los triunfos de la APPA respecto de la comercialización, la producción nacional sigue corriendo graves riesgos.

## Los grandes cambios

En enero de 1945 llega la información acerca del aumento de los pedidos de materiales fotográficos para cubrir necesidades de guerra, Estados Unidos ha reducido, para el primer trimestre, en un 50 % la cuota de consumo interno de

---

<sup>127</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 24-1-45, Vol. XV, Año 15, N° 700, Pág. 5

película virgen y se descuenta que las cuotas de exportación sufrirán una reducción proporcional.<sup>128</sup>

De todas maneras ese es un año de grandes cambios para la industria del cine, ya que:

- Rige el decreto de obligatoriedad de exhibición de films argentinos en todo el país (lograr la puesta en marcha del mismo implica un arduo proceso y se llegan a clausurar salas, en el mes de julio, por el incumplimiento)
- La comercialización de los mismos se realiza por el sistema del porcentaje y los distribuidores norteamericanos deciden hacerlo por el mismo sistema (tanto por su material de estreno como por su stock).
- Se alquilan programas completos y terminan los "programas monstruos".
- Los trabajadores se sindicalizan en las filas de AGICA (Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina) y reclaman un régimen de trabajo y una escala de sueldos mínimos.
- Se comienza a hablar de la posibilidad de obtener créditos estatales, para financiar la producción.

El tema de la película virgen y su comercialización en la bolsa negra (película proveniente de países limítrofes) es ahora el obstáculo que según los productores "toma dramáticos perfiles". La producción bajó de 56 películas en 1942 a 23 en 1945.

Ante la negativa norteamericana, se vuelve la vista a Europa. En abril se conoce la posibilidad de que Francia, Italia y Bélgica produzcan nuevamente película virgen.<sup>129</sup>

Entre julio y agosto de 1945 la industria parece haber llegado a su límite de resistencia sin materia prima y varios estudios anuncian la posibilidad de paralizar sus actividades.<sup>130</sup> En este aspecto el pesar vuelve a embargar a todos los bandos

---

<sup>128</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 10-1-45, Vol. XV, Año 15, N° 698, Pág. 208

<sup>129</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 21-4-45, Vol. XV, Año 15, N° 707, Pág. 30

<sup>130</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 18-7-45, Vol. XV, Año 15, N° 724, Pág. 98; 25-7-45, Vol. XV, Año 15, No. 725, Pág. 102; 8-8-45, Vol. XV, Año 15, N° 727, Pág. 110; 15-8-45, Vol. XV, Año 15, N° 728, Pág. 114

por igual, que asisten al deterioro del negocio local y paralelamente al encumbramiento del cine mexicano.

El 4 de julio, día de la Independencia norteamericana, AGICA organiza una concentración del personal técnico, obrero y administrativo de los estudios cinematográficos, frente a la Embajada de Estados Unidos, con el objetivo de expresar la fraternidad entre ambos pueblos y hacer entrega de un memorial en el que solicitan que el embajador gestione en favor del envío de celuloide virgen a la Argentina.

Según *Cine-Productor* la concurrencia, calculada en más de 1.500 personas, fue invitada a pasar a los jardines de la residencia, donde se hizo entrega del documento que hacía hincapié en la buena conducta que había observado el cine argentino durante la contienda y en los beneficios que obtuvo el cine norteamericano gracias al decreto de protección que impone el sistema de porcentaje. El último punto aclara (quizá a modo de advertencia): "Mantener al cine argentino, es mantener en las más espléndidas bases al cine norteamericano en este país."<sup>131</sup>

El Estado argentino también reclama por intermedio del Ministerio de Relaciones Exteriores, ya que desde junio de 1944 no llega un metro de celuloide al país. La fábrica de material positivo y de sonido Delta intenta abastecer al mercado local, produciendo 25 rollos por día (7.500 mts.).<sup>132</sup>

Los actores del conflicto parecen haber tomado conciencia de que el problema que se juega pertenece al ámbito político y no al sectorial, por lo que solo esperan soluciones que deriven de los giros en la política internacional.

El 12 de septiembre se anuncia que ha sido levantado en los Estados Unidos el racionamiento de película virgen, aunque la exportación sigue siendo controlada por el Estado. La industria respira aires de esperanza cuando se entera de que las fábricas de ese material consideraron que necesitaban de 6 a 8 semanas para el libre expendio de la película.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> *Cine-Productor*, Buenos Aires, 16-7-45, Año II, N° 27, Pág. 1

<sup>132</sup> Para ver especificaciones técnicas, consultar *Cine-Productor*, Buenos Aires, 31-7-45, Año II, N° 28, Pág. 2

<sup>133</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 12-9-45, Vol. XV, Año 16, N° 732, Pág. 128

Pero el boicot hacia la Argentina continúa y la película tardará meses en llegar. *Cine-Productor* se pregunta "¿Qué diferencia existe entre enviar películas impresas y película virgen? O se pretende ahogar una industria argentina o los monopolios de la exhibición tienen influencias que sobrepasan las restricciones de un bloqueo comercial."<sup>134</sup>

En ese mismo sentido, más adelante se informa que "al parecer" la Embajada de Estados Unidos solicitó a la Argentina el estudio conjunto de las medidas de protección a la industria cinematográfica local (eso significa derogación del decreto y aplicación de iguales cargas impositivas a las películas extranjeras y nacionales), como condición para la llegada del preciado celuloide.<sup>135</sup>

Recién en marzo del año siguiente la fábrica belga Gevaert anuncia que ha de traer al país, en fecha muy próxima considerables cifras de material. Ante el inminente cargamento, los representantes de los distintos gremios de la industria consiguen que el gobierno militar derogue el decreto según el cual la distribución del celuloide era efectuada por vía oficial.<sup>136</sup>

Por otro lado, Juan Domingo Perón había ganado las elecciones en febrero de 1946 y en junio asumiría su mandato, pero ya en abril de ese año fue confirmado César Marcos (uno de los principales columnistas de *Cinegraf*) como Director General de Espectáculos Públicos, quien ejercía el cargo, en forma interina, desde que se intervino el organismo en octubre de 1945.<sup>137</sup>

Esta designación estuvo en sintonía con la alianza entre el Estado y la iglesia que se había establecido a partir del golpe de 1943, para poner en marcha el "programa de restauración espiritual de la nación". Luego Perón continuaría este camino confirmando o incorporando a las filas de su gobierno a funcionarios que fueron reclutados de diversos sectores del mundo de la Iglesia.

El nuevo director de Espectáculos se presentó anunciando la primera partida de película belga y señaló con satisfacción que ha quedado solucionado el problema de la película virgen, por lo que los productores y exhibidores mostraron

---

<sup>134</sup> *Cine-Productor*, Buenos Aires, 18-9-45, Año. II, N° 31, Pág.3

<sup>135</sup> *Cine-Productor*, Buenos Aires, 15-11-45, Año II, N° 35, Pág. 1

<sup>136</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 10-4-46, Vol. XVI, Año 16, N° 762, Pág. 53

<sup>137</sup> César Marcos también formó parte del staff de la revista *Cinegraf* y luego fue secretario de casi todos los organismos del Estado que regularon la vida del cine.

al funcionario y sus novedades una actitud de complacencia. Sus primeras declaraciones marcan algunos de los lineamientos que tendrá la política para el sector en la nueva democracia. Promete aplicar el decreto de obligatoriedad "estricta, pero no arbitrariamente", es decir que "si en el año no se producen suficientes películas como para cubrir las disposiciones del mismo, no se aplicarán sanciones al exhibidor", aunque confía que en poco tiempo los productores superarán las cifras exigidas por el decreto. La Junta Arbitral será la encargada de contemplar las situaciones que provoque la aplicación del decreto, asegurando la estricta imparcialidad de las resoluciones.

También informa César Marcos que se ocupa de conseguir que la Aduana considere maquinaria industrial a los equipos cinematográficos, para que las empresas locales puedan renovar más fácilmente sus provisiones de cámaras, reflectores, lámparas, equipos de sonido y demás artefactos técnicos. Al finalizar el funcionario señala su satisfacción porque considera solucionado el problema de la película virgen que amenazaba de muerte a nuestra industria.

Finalmente plantea su posición respecto de la censura, señalando que "la dependencia a su cargo ejercerá la censura en el aspecto político e ideológico, apoyándose en las resoluciones adoptadas en las conferencias de San Francisco y de Chapultepec, es decir vigilando que en las películas no se infiltren conceptos sobre formas políticas repudiadas por el mundo y felizmente aplastadas en sus focos, impidiéndose la propagación de ideas basadas en aquellos conceptos o que amenacen a la democracia y la paz. Por lo tanto nuestra censura no se diferenciará de la de los países democráticos más adelantados. Estados Unidos en primer término.

En cuanto al aspecto moral, se juzgarán los films con una mentalidad moderna, sin cortar escenas guiados por convencionalismos fuera de uso, aunque a este respecto, de acuerdo a la ley, cada municipio puede cortar o prohibir películas autorizadas por la Dirección de Espectáculos."<sup>138</sup>

Consolidando las palabras del funcionario y paralelamente a la llegada de material virgen europeo, se conoce la noticia de que Estados Unidos ha levantado

---

<sup>138</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 17-4-46, Vol. XVI, Año 16, N° 763, Pág. 58

las restricciones para la exportación de película a la Argentina y dos meses después la filial local de Kodak recibe la primera partida que llega al país de celuloide norteamericano.

### **Un juego de relaciones dinámicas**

A partir de la reseña realizada, en la que se distinguieron dos etapas en la relación que se fue desarrollando hasta 1946 entre el Estado y el campo cinematográfico, es posible observar los acuerdos y reagrupamientos que se suceden, determinados en algunos casos por motivos externos (las consecuencias de la guerra) y en otros por los cambios en la concepción del papel que debe jugar el Estado tanto por parte de funcionarios como de empresarios.

La primera etapa se desplegó entre los años 1933 y 1943 y abarcó dos gestiones, la del Instituto Cinematográfico Argentino y la del Instituto Cinematográfico del Estado. En ella el Estado sólo logró ejercer su función reguladora, porque sus planteos intervencionistas no encuentran eco en el sector al que se dirige.

El inicio de la segunda etapa coincidió con la puesta en marcha del gobierno militar surgido de la Revolución del 4 de junio de 1943. Una mirada retrospectiva revela que "...en 1941-1943 no solo hubo más acción económica intervencionista, mayor presión impositiva y un incremento de la autonomía del Estado y de los políticos conservadores, sino que también se habían divulgado en el ámbito empresarial algunas de las nuevas teorías con las que se pensaban esos fenómenos." (Sidicaro 1995 : 343)

En el ámbito cinematográfico, se disolvió el desprestigiado Instituto para ser reemplazado por la Dirección General de Espectáculos Públicos, esta vez dependiente de otro nuevo organismo creado por el Ministerio del Interior: la Subsecretaría de Información y Prensa.

Mientras los dos Institutos anteriores habían estado ligados a la Comisión de Cultura del Senado (presidida por Sánchez Sorondo), la nueva Dirección

estaba ligada a un organismo que tenía el objetivo de recabar información, hacer publicidad y plantear una política comunicacional para el Estado.

Nació en esta etapa un nuevo tipo de relación, por el cual los agentes de la producción nacional consiguieron hacer efectivas sus aspiraciones, a la vez que los funcionarios del Estado pusieron en marcha ciertos mecanismos de propaganda a través del sector. Se planteó una relación que resultó conveniente para ambas partes. Los sectores de la producción nacional consideraron en ese momento que el Estado era el agente mediador y protector de sus intereses y como contrapartida comenzaron a responder a los funcionarios de turno, a través de la realización de noticiarios y documentales que publicitaban las políticas sustentando una imagen de cambio.

Esta relación quedó exenta, de todo intento de dirección o limitación en el cine de ficción o comercial, más allá de las normas de censura usuales de la época, en la mayor parte de los países occidentales.

Por otro lado, es necesario advertir que se radicalizó el grupo de los opositores a la intervención estatal. Al quedar atrapados en la dupla intervención / autonomía, ven en la modalidad implementada y en los funcionarios del gobierno militar, muchos signos que asocian con las políticas cinematográficas fascistas.

Unos días después de aprobado el decreto de protección al cine, Perón brindó una disertación en el marco del Consejo Nacional de Posguerra, que había sido creado recientemente a instancia suya con el objetivo de realizar estudios para el ordenamiento económico y social del país.

En la exposición, titulada 'El Estado debe afianzar los principios de libertad económica', se puede observar que la política que se planteaba con respecto al sector del espectáculo filmico estaba en completa armonía con sus concepciones acerca del funcionamiento de la economía y del Estado. Allí "admitía, como premisa, que la actividad económica debía fundarse en la libertad de sus agentes. Pero tras ese reconocimiento, el mayor esfuerzo de la argumentación se encaminaría a demostrar la necesidad de que el Estado interviniera en la economía, sea para coordinar las iniciativas de sus agentes, sea para



estimularlas, sea, en fin, para corregir los excesos del individualismo.” (Altamirano 2001 : 25)

En el informe del Consejo Nacional de Posguerra se advierte una doble función del Estado: orientar la economía futura y coordinar la presente. En el diagnóstico se planteaba que el crecimiento industrial a partir de 1935 fue una consecuencia del propio esfuerzo de los industriales al margen de toda ayuda estatal, diagnóstico que coincidía con el sentir de los empresarios del campo cinematográfico. A partir del mismo se puntualizaron los problemas fundamentales de la posguerra: las condiciones de trabajo y de vida de la población (ocupación y seguridad social), las cuestiones empresariales, con las permanentes señales al mercado acerca de la convicción de mantener la libertad económica. (Berrotarán 2003 : 56, 57)

Por ello Perón reafirma en su exposición del 6 de septiembre que el principio de libertad económica proclamado no puede evitar la acción tutelar del Estado, con el fin de coordinar las actividades privadas hacia una finalidad colectiva nacional condicionada.

Se hace finalizar este período en 1946, dado que con la asunción del gobierno democrático se abren nuevas posibilidades de acción. A partir de este momento los legisladores vuelven a tener la palabra.

## CAPITULO No. 2

### LA GESTION ESTATAL DEL PERONISMO

#### 3ra. Etapa – La implementación de una política estatal

El 4 de junio de 1946 Juan Domingo Perón asume la Presidencia de la Nación y da comienzo a un nuevo período democrático que imprimirá marcas indelebles en la historia política argentina.

El nuevo gobierno pone en marcha un programa económico, influenciado por el consenso que había alcanzado el keynesianismo, en el que se destaca la intensificación del impulso industrialista, la puesta en marcha de una política de redistribución de los ingresos y el crecimiento del Estado como productor de objetos y servicios.

Según Gerchunoff y Llach (2005) la industrialización se orientó hacia la complementación de la sustitución de importaciones con producción nacional y para ello los dos instrumentos claves fueron la política crediticia y la de protección a través de mecanismos cambiarios y comerciales.

Es decir que la conducción económica peronista de los primeros años del gobierno orientó la expansión del mercado interno en detrimento del aliento a las exportaciones. En esos años "(l)a cuestión no era tanto asegurar mercados en el exterior para las exportaciones argentinas como conseguir las importaciones necesarias con las divisas provistas por las ventas externas. Ya no se trataba de 'comprar a quien nos compra' sino, más bien de 'vender a quien nos vende.'" (Gerchunoff, Llach 2005 : 192).

Estas políticas beneficiaron de distintas maneras a la industria cinematográfica, dado que se vio favorecida por la inyección de dinero proveniente del aumento del gasto público que el Estado dispuso en relación con las necesidades del aparato productivo y por la restricción de la exhibición de películas extranjeras. Por otro lado, se orientó a la industria cinematográfica a profundizar el proceso de comercialización de películas con vistas al abastecimiento de los mercados locales en detrimento de los externos, proceso favorecido además por las medidas distribucionistas que garantizaron un aumento

del caudal de espectadores y posicionaron al cine como uno de los entretenimientos populares de mayor repercusión.

Argentina ya había disminuido sus exportaciones en el rubro cinematográfico debido a que la falta de película virgen no hacía posible contar con las copias necesarias para cubrir los mercados externos. También había influido la ausencia de sistematicidad para la explotación comercial en el exterior. Los estudios no lograron reunir esfuerzos para crear oficinas de representación, sino que prefirieron vender sus películas en forma individual a representantes ocasionales que finalmente no lograban obtener buenos precios en sus operaciones. Paralelamente México había lanzado una ofensiva con el objetivo de ocupar los mercados latinos que Argentina dejaba vacantes<sup>139</sup>, respaldándose en una organización comercial más eficiente, contando con mayor cantidad de materia prima, tanto como con el aporte tecnológico y de personal de Estados Unidos y de los emigrados europeos.

Desde otro punto de vista, el gobierno que iniciaba Juan Domingo Perón imprimía velocidad a la transformación del Estado, que ya se venía prefigurando como un Estado empresario. Con ese objetivo enfatizó la intervención del Estado en la economía, en funciones y actividades derivadas de la nacionalización de los servicios públicos, y en la distribución más igualitaria de la riqueza con la consigna de la justicia social, imponiendo políticas de "democratización del bienestar"<sup>140</sup> que favorecían a las clases trabajadoras.

En pocos años el Estado fue tomando cada vez más preponderancia, acentuando el papel de árbitro entre los distintos sectores e intereses que se dirimían en la sociedad. La reforma constitucional de 1949, consolidó este proceso fortaleciendo, además, al Poder Ejecutivo para facilitar una concentración de poder en la figura del líder.

A partir de allí el Estado presiona para lograr una gradual peronización de las distintas instituciones representativas de la sociedad, con el objetivo de crear

---

<sup>139</sup> No contamos con datos sobre este desplazamiento de los mercados, pero el tema forma parte de las declaraciones de distintos agentes que pueden relevarse en las revistas especializadas de la época.

<sup>140</sup> Para ampliar ver "La democratización del bienestar" de Juan C. Torre y Elisa Pastoriza en Torre (2002 : 257- 312).

un orden social estable. Ese orden debía ser alimentado por las organizaciones que representaban a los diversos intereses y grupos de la sociedad, así como por el Estado mediador, conformando la "comunidad organizada".

El discurso del Presidente proponía una identificación entre el peronismo, el pueblo y la Nación, por lo que toda fuerza política opositora quedaba deslegitimada de plano y era combatida. Para difundir las ideas del partido peronista y propagandizar la acción del gobierno, se utilizaron discrecionalmente los medios de comunicación, fundamentalmente la radio y los diarios. También se difundieron a través de los cortometrajes documentales producidos por el Estado y los noticieros cinematográficos. Se verá que el cine de ficción no se vio tan afectado, como los otros medios, por un control minucioso de los textos realizados, ni por la estatización de las empresas productoras.

Frente al nuevo panorama político los distintos actores del campo cinematográfico intentaron posicionarse, ya sea para legitimar las conquistas o para recuperar los espacios perdidos. En principio debieron enfrentar el proceso legislativo en función de que el gobierno democrático otorgara o desestimara un nuevo estatuto legal al decreto relativo al cine nacional, emitido por el gobierno depuesto.

Así, los productores y trabajadores cinematográficos ingresan al nuevo período democrático procurando defender el decreto No. 21.344 que aunque estaba en vigor, se cumplía muy escasamente. Los mueve la necesidad de profundizar la política proteccionista iniciada en 1944 y ante todo la urgencia por implementar mecanismos de contralor que garanticen la real puesta en vigencia de dicha política.

Los exhibidores, por su parte, que mediante la intervención del Estado ven peligrar el dominio del mercado, intentarán no ceder más posiciones, ni permitir más injerencias en medio de una atmósfera que, sin embargo, se presenta hostil.

Las luchas en el interior del campo encuentran puntos de fricción, principalmente en relación con las graduaciones que sufre la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas, el surgimiento de los créditos blandos para el

sector y el diseño de una conducta de reciprocidad con las cinematografías extranjeras.

Como se verá seguidamente la producción crece de manera sustancial (aunque la calidad de los filmes es cuestionada desde distintos sectores), pero este aumento no logra que los estudios cinematográficos encuentren la manera de remontar la crisis que atraviesan durante todo el período. Si bien los motivos de la permanente crisis son variados, se la debe enmarcar en una crisis aún mayor que la industria cinematográfica occidental atraviesa en esos años, ya que las formas de producción que hasta los años '40 parecían muy exitosas, desde el punto de vista comercial, comienzan a mostrarse faltas de operatividad en la década posterior.

Así la organización industrial a partir de estudios que funcionan como fábricas, con elevados costos fijos como el de los actores, profesionales y técnicos asalariados (con disposiciones gremiales a las que se debe respetar) y el aumento de las materias primas, no podían ser cubiertos fácilmente. Se necesitaba para ello, una producción constante en número y calidad, así como contar con amplios mercados interno y externo donde distribuir las películas, ventajosamente.

En Argentina comenzaron a encarecerse los costos para los estudios cinematográficos, es posible reconocer entre los motivos de mayor peso la escasez de película virgen, a la que se suma un aumento en los salarios del personal (además de notorias mejoras en las condiciones de trabajo). Todo ello agravado por los bajos precios de las entradas. De todas maneras, los subsidios y protecciones del Estado permiten que el sector continúe produciendo sin necesidad de preocuparse por el mercado interno, que estaba garantizado por ley, ni por organizar una distribución coherente y exitosa en los mercados externos.

En este capítulo se continúa el análisis sobre las formas que asumieron las relaciones entre los agentes del campo y el Estado, ahora entre 1946 y 1955, período en el que se desarrollaron las dos presidencias de Juan D. Perón. Estas relaciones que ya eran significativas, se profundizan y cobran una importancia central en el desarrollo de la actividad industrial.

En ese sentido, frente al despliegue de normativas, declaraciones institucionales y medidas proteccionistas que se fueron entrelazando, surge el cuestionamiento acerca del carácter que tuvo el accionar del Estado. ¿Puede considerarse que este conjunto de iniciativas conforma una política cinematográfica?

El objetivo de este capítulo es demostrar la existencia de dicha política, estudiar las características generales de la misma y de que manera afectó a la trayectoria de las empresas comprometidas y sus producciones culturales.

La política cinematográfica del peronismo no implicó ninguna ruptura, sino más bien un proceso de continuidad con la experiencia del gobierno anterior, que se fue profundizando notoriamente en sintonía con las políticas desarrolladas en distintos países del mundo occidental, encaminados hacia el fortalecimiento de sus cinematografías nacionales.

El estudio de las características de dicha política ha sido abordado respetando el triple estatuto del cine, que le permite incursionar en el área industrial, donde sus realizaciones son consideradas como mercancías; en el campo estético, donde se evalúan sus capacidades artísticas; y en el conjunto del patrimonio cultural, ya que las películas son objetos simbólicos que despliegan sentidos culturales, entendiendo estos en su amplia acepción. Por lo tanto, a los efectos del análisis es necesario distinguir las políticas estatales aplicadas en estas tres áreas de manera separada.

Así se observará que en el área del cine industrial, las medidas adoptadas por parte del Estado tuvieron su correlato en la política industrial desarrollada por el peronismo. No existió un diseño especial, sino que se implementaron las mismas medidas que favorecían o perjudicaban a los otros sectores industriales. Con el objetivo de entender el negocio cinematográfico se analizará una batería de medidas entre las que es posible distinguir, aquellos elementos vinculados con la protección de las producciones, otros relacionados con la política crediticia de fomento a la industria, así como todo lo actuado en relación con el comercio

exterior, tanto de exportación de películas nacionales, como de importación de insumos básicos y de filmes internacionales.

La política artística para la cinematografía nacional fue menos intensa, ya que el Estado no promocionó ninguna corriente estética en particular, ni se crearon academias de enseñanza cinematográfica que permitieran promover técnicas o propuestas artísticas en particular. Tampoco existieron privilegios ni sanciones para quienes quisieran realizar películas que obedecieran o transgredieran los cánones estéticos cinematográficos hegemónicos.

En el capítulo se dedica un espacio especial a la intervención más fuerte de la Dirección General de Espectáculos Públicos en términos artísticos – cinematográficos, que fue la realización de dos festivales cinematográficos, en 1948 y 1954, en la ciudad de Mar del Plata. Estos eventos promovieron la circulación de películas e ideas pertenecientes a distintas cinematografías nacionales y permitieron la inclusión de innovaciones tecnológicas que abrieron nuevos campos de acción artística en la Argentina.

Un párrafo aparte merecerá la compleja cuestión que se teje en relación con la censura de temas o escenas, aplicadas al cine nacional y extranjero. En este sentido, se estudiará el accionar de los aparatos burocráticos dedicados a la censura y calificación cinematográfica. Por otro lado, se reconstruyen algunas de las instancias informales de la censura que permiten conjeturar la existencia de presiones sobre las empresas, prácticas de autocensura preventiva y la existencia de una "lista negra" de artistas.

Finalmente, en el presente capítulo también se analiza la política cultural del peronismo en relación con el cine. En ese sentido, el cine de ficción fue entendido como un entretenimiento más que como un objeto cultural y artístico, por eso el cine no parecía tener un espacio dentro de los objetivos culturales expresados en el primer Plan Quinquenal y sólo se incorpora una mención en el segundo. Por el contrario, en ambos períodos peronistas el cine documental y los noticieros fueron considerados como objetos culturales de fuerte carga didáctica y por lo tanto el Estado desplegó un conjunto de prácticas y normativas en torno a ellos.

En síntesis, en el trayecto de este capítulo se observarán las modalidades de intervención del Estado en esta nueva etapa, a partir de cinco segmentos que se presentarán en orden cronológico. Las continuidades e innovaciones que se produjeron, qué razones las sustentaron y las consecuencias positivas y negativas que surgían a partir de la puesta en marcha de las medidas, incluyendo los acuerdos y resistencias que fueron gestados desde el sector privado.

### **Legitimar y profundizar las conquistas**

Sin dudas, para los productores de películas argentinas la situación había cambiado a partir de 1944, ya que encontraron en el Estado respuestas positivas a casi todos los reclamos que formularon. Las expectativas parecían favorables frente a la apertura del período democrático, incluso se les comienza a otorgar créditos, aunque aún no se pusiera en marcha una línea especialmente diseñada para la industria cinematográfica. El Banco de Crédito Industrial otorga en 1944 a las empresas Argentina Sono Film 250.000 pesos y Lumiton 600.000 pesos<sup>141</sup>, cantidades significativas si se considera que el promedio de costo de una película, según estimaciones del contador Juan Garate (1944 : 205), era de \$ 265.000.

La primera preocupación de los productores y sus aliados fue encontrar la manera de garantizar el cumplimiento del decreto No. 21.344, que obligaba a la exhibición de cine nacional. En agosto de 1946, la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) se dirigió al Congreso Nacional y al Presidente del Banco Central para dejar establecido que el incumplimiento del decreto por parte de los exhibidores sumado al cumplimiento de las medidas laborales (jubilaciones, aumentos de sueldos, etc.) por parte de los productores, desbalanceaban notablemente el mercado. La revista *Cine*, en su número del 30 de agosto de 1946 informa que en dicha nota la APPA solicita “para evitar la asfixia económica” (...) a) que el decreto se cumpla estrictamente por los exhibidores, porque su vigencia es incuestionable; b) se integre por la Secretaría de Trabajo y Previsión la Junta Arbitral Cinematográfica, que debe entrar en funciones de inmediato; c) que se

---

<sup>141</sup> Para ampliar ver Rougier, Marcelo (2001)



convierta en ley el decreto, comprendiendo a nuestra industria dentro de las disposiciones de la ley 14.630; d) se aplique a la importación de películas extranjeras el sistema de cuotas, lo que permitirá regular su entrada (según) la obligación de exhibir películas argentinas dos de cada cinco semanas.” (Maranghello 2000 : 79)

La Junta Arbitral, encargada de contemplar las situaciones conflictivas que provocaba la aplicación del decreto, exhorta a los exhibidores, en la primera reunión de la nueva etapa, para el cumplimiento del decreto, señalando que como demostración de su espíritu de colaboración da por terminadas las actuaciones originadas hasta la fecha por incumplimiento del mismo.<sup>142</sup> De todas formas, recién en mayo de 1947 la Dirección General de Espectáculos Públicos (DGEP) comprueba un creciente aumento en el cumplimiento del decreto 21344/44. Las cifras comparativas señalan que en abril de ese año dieron cumplimiento total 98 salas, cumplimiento parcial 77 y sólo 7 no dieron cumplimiento al decreto.<sup>143</sup>

También la Asociación de Cronistas invita a las entidades vinculadas al cine, que congregan actores, directores, exhibidores, obreros, periodistas, productores, técnicos, etcétera, “para elaborar un anteproyecto que pueda servir de base a una ley que contemple los intereses en juego y cumpla el elevado propósito que la inspira, resultando en verdad una ley de estímulo para la cinematografía argentino.”

Según dicha Asociación el cine argentino “debe ser ayudado y estimulado por el Estado, con la creación de premios, la eliminación de derechos aduaneros a los materiales que utiliza, la facilitación de medios nacionales de transporte, supresión de impuestos, colaboración de elementos del Estado, cuando la importancia y jerarquía de las obras lo justifiquen.”<sup>144</sup>

Mientras tanto la editorial del 31 de julio de 1946 del *Heraldo*, revista que expresa a los exhibidores, deja constancia que frente a la ley de protección “debe andarse con pie de plomo”. La amenaza que este sector comienza a percibir es la

---

<sup>142</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 9-10-46, Vol. XVI, Año 17, N° 788, Pág: 171

<sup>143</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 7-5-47, Vol. XVII, Año 17, N° 818, Pág. 83

<sup>144</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 24-7-46, Vol. XVI, Año 17, N° 777, Pág. 118

posibilidad de que se apliquen, como ya sucedía en algunos países europeos, restricciones para la exhibición de películas extranjeras. Esa es la razón que los induce a proclamar que “una beneficiosa labor patriótica que el gobierno podría desarrollar, (es) la creación de premios de estímulo, (...) la facilitación de créditos en condiciones liberales para la producción, (...) la subvención a institutos de enseñanza teórica y práctica.”<sup>145</sup>

A principios de noviembre de ese año asume Alfredo Bolognesi como Director General de Espectáculos Públicos, cargo que ya había ocupado en 1945. En su primera declaración y a modo de mediador, señaló que al mismo tiempo que obligaría a los exhibidores a cumplir el decreto de obligatoriedad y de porcentaje, interpondría su influencia para que se “levantara la puntería” en la producción.<sup>146</sup>

Otro tema caro para los dueños de los estudios cinematográficos es la posibilidad de beneficiarse con créditos blandos para poder solventar los costos de la producción. Es por eso que el 22 de enero de 1947 una delegación de cine acude a entrevistarse con el General Perón para pedirle que esa industria sea declarada de “interés nacional”, requisito formal necesario para gozar de los beneficios del Banco de Crédito Industrial. Luego en marzo, productores y actores visitan al Presidente de la Cámara de Diputados pidiendo el pronto despacho de la ratificación elevada el 6-11-46 por el Poder Ejecutivo acerca del decreto sobre la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas.

La presión de estos sectores rinde sus frutos. El proyecto de ley es aprobado durante ese mismo mes por la Cámara de Diputados de la Nación (en agosto será aprobada por el Senado y en diciembre se reglamentará según decreto No 37.845).

Es preciso detenerse ahora en el debate parlamentario que acompaña, desde la Cámara de Diputados, la sanción de la primera ley de cine que tuvo el país.

---

<sup>145</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 31-7-46, Vol. XVI, Año 17, N° 778, Pág., 121

<sup>146</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 6-11-46, Vol. XVI, Año 17, N° 792, Pág. 189

El decreto 21.344 fue convertido en ley con muy pocas modificaciones<sup>147</sup>, pero el debate revela un acuerdo entre la mayoría y minoría parlamentarias sobre las bondades de esta ley, como protectora del cine nacional, y por otro lado en relación a la necesidad de que el Estado tome parte en distintos aspectos del cine nacional. En este sentido es posible destacar las intervenciones del Diputado Graña Etcheverry, quien asume junto con Guillot la defensa del proyecto por la mayoría peronista, señalando la importancia del cine porque su arte tiene mayor accesibilidad al público común y resulta "el mejor vehículo para la elevación cultural del pueblo, para el perfeccionamiento del gusto estético, para la instrucción misma y la transmisión permanente y universal –no relegada a los límites del Estrado- del patrimonio histórico nacional ..."<sup>148</sup>

Por su parte, el diputado Ravignani dice que la bancada radical comparte en general la solución que da el decreto "tendiente a activar y proteger una industria que merece esa protección..."<sup>149</sup>, pero en el debate revela también algunos desacuerdos que es posible resumir en el siguiente listado:

- Señala que se debería estipular un porcentaje, sobre las entradas brutas, para los autores de guiones y libretos.
- Demuestra a partir de un detallado informe estadístico, que los estrenos nacionales nunca superaron el 11 % del total, mientras la ley prevé que más del 25 % de las películas que se exhiban en el país han de ser nacionales. Por eso propone fijar una norma, pero estableciendo que los porcentajes se fijen de acuerdo con el crecimiento que la industria realice, no solamente en lo que hace a la producción, sino también a la exhibición. Si se fija un porcentaje determinado, asegura el diputado,

---

<sup>147</sup> Hubo dos cambios. Se aumentó la obligatoriedad de exhibición en las salas de estreno (pasó de 1 película argentina cada 2 meses como mínimo, durante siete días comprendiendo un sábado y un domingo; a 1 por mes como mínimo, durante siete días comprendiendo un sábado y un domingo) y en las restantes la exhibición sería de dos semanas, como mínimo, de cada cinco comprendiendo dos sábados y dos domingos. Por otro lado, se dispuso que la Subsecretaría de Informaciones (dependiente del Poder Ejecutivo) dispondría las sanciones a quienes violaran las disposiciones.

<sup>148</sup> Diario de sesiones, Cámara de Diputados de la Nación, Reunión 110, marzo 27 y 28 de 1947, Pág. 209

<sup>149</sup> Diario de sesiones, Cámara de Diputados de la Nación, Reunión 110, marzo 27 y 28 de 1947, Pág. 211

pueden producirse dos fenómenos: que se hagan muchas copias, pero no aumente la producción, o que frente a la demanda se hagan filmes en malas condiciones (películas que se corten a cada momento o estén rayadas).<sup>150</sup>

- Define que la defensa de la producción no debe ser de un exceso tal que pueda traducirse en "protección perjudicial".
- Examina el escaso funcionamiento de la Junta Arbitral y propone que el Poder Ejecutivo dicte un reglamento eficaz para imponer taxativamente el cumplimiento de sus obligaciones, debiendo modificarse su composición que de esta manera favorece especialmente a los productores. Considera por lo tanto que hay que dejar a la Dirección General de Espectáculos Públicos con facultades para aplicar sanciones.

Finalmente Ravignani comparte algunas objeciones al proyecto de ley, con el diputado peronista Rumbo quien señala que las películas nacionales deberían ir "superándose en lo relativo al lenguaje", porque "Los pueblos se descasta cuando su lenguaje se descasta". En ese sentido, propone un agregado que diga "en todas las películas deberá, cuidarse con esmero, la pureza de la lengua castellana, salvo aquellas que por su índole especial justifiquen su empleo no correcto."<sup>151</sup>

Ravignani responde complacido por la intervención de su colega opositor y agrega que comprende la "alta finalidad" del artículo que establece que los productores de largometrajes quedan obligados a realizar, en una proporción no menor del 10 % de su producción, películas con argumentos nacionales, de índole científica, histórica, artística o literaria. La objeción es que esto no se cumple y que muchas empresas, por el contrario abusan de las traducciones y adaptaciones de

---

<sup>150</sup> En Francia cuatro semanas de cada trece que contiene un trimestre, son consagradas por completo al cine francés y en Inglaterra la cuota es del 10 % y luego 20 % (muy inferior al francés que es de 30 %) de cine nacional. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 7-8-46, Vol. XVI, Año 17, N° 779, Pág. 130

<sup>151</sup> Diario de sesiones, Cámara de Diputados de la Nación, Reunión 110, marzo 27 y 28 de 1947, Pág. 215 y 221

obras y de argumentos de autores extranjeros. Por ello propone "acentuar el aspecto argentino" duplicando el porcentaje a un 20 %.

Como es posible observar, las disidencias de la minoría no están orientadas a disminuir la injerencia del Estado en el ámbito privado (en este caso en el ámbito de las producciones culturales audiovisuales), sino a establecer mecanismos que no permitan a las empresas aprovecharse de la protección del Estado. De todas maneras, los cambios son rechazados por la mayoría, respondiendo a modo de justificación, que resulta imprevisible el porvenir de la cinematografía argentina, por lo que esta ley sometida a sanción es un "mero ensayo legislativo, que fatalmente será motivo de una próxima revisión, a fin de adaptarla a las circunstancias provocadas por el crecimiento de la industria nacional."<sup>152</sup> Guillot aporta un toque dramático para definir la sesión, explicando que estamos frente a la triste situación de que la casi totalidad de los productores argentinos se hallan al borde de "la quiebra y la indigencia" y somos, a la fecha, casi el único Estado que carece de legislación al respecto.

En la primera semana de febrero de 1948, en representación de la APPA, Curt Lowe (EMELCO), Luis y Atilio Mentasti (Sono), César Guerrico (Lumiton) y Miguel Machinandiarena (San Miguel), acudieron al General Perón para agradecerle la promulgación de la ley 12.999, prometerle el apoyo al gobierno y al plan quinquenal y entregarle un pequeño reflector de oro.<sup>153</sup>

Este reconocimiento tenía además un objetivo preciso que giraba en torno al tema de la "reciprocidad" aplicada a la exhibición de películas extranjeras. Se trataba de una nueva batalla, emprendida por los productores, que venían

---

<sup>152</sup> Diario de sesiones, Cámara de Diputados de la Nación, Reunión 110, marzo 27 y 28 de 1947, Pág. 213

<sup>153</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 4-2-48, Vol. XVIII, Año 17, N° 857, Pág. 21. Luego la APPA obsequia a Eva Perón otro reflector de oro en miniatura, replica del que fuera entregado a Perón y una plaqueta en forma de estrella. 3-3-48, Vol. XVII, Año. 17, No. 861 Pág. 40

insinuando desde un tiempo atrás, cuyo objetivo era limitar el número de películas extranjeras a exhibirse en las pantallas nacionales.

Esta pretensión no era extemporánea, ya que muchos países exigían acuerdos de reciprocidad, o restricciones de distinto orden para la importación de películas. Las razones que se esgrimían estaban ligadas a la necesidad de proteger las industrias nacionales, aunque la salida de divisas era uno de los problemas fundamentales. El 22-12-47 el diario *La Prensa* informa que los técnicos financieros de Hollywood creen que percibirán menos del 80 % de los 100 millones de dólares que anualmente ingresaban de los mercados extranjeros, como consecuencia de las restricciones impuestas en diversos países; exponiéndose seguidamente la situación de 25 países al respecto.<sup>154</sup>

Unos días más tarde y en alusión a esta reivindicación de los productores, Claudio Martínez Paiva (Director General de Espectáculos Públicos desde octubre de 1947), declara en el diario porteño *La Época*: "Hay que salvaguardar el patrimonio de la nacionalidad. Un aluvión de películas extranjeras no sólo provoca la evasión de capitales, sino que con una moral que no es la nuestra van desquiciando los valores eternos de nuestra sustancia espiritual, de nuestra fe y de nuestra religión. El pasado año hemos tenido en nuestros cines una desorbitada ola de films extranjeros. Se pasaron 375 películas norteamericanas y 147 películas inglesas, francesas, italianas, etc., sin contar las producciones cortas, las documentales, los noticiosos y los "cartoons", con la cual la cifra ascendería fácilmente al millar."<sup>155</sup>

Para ese momento, hacía tres meses que el gobierno argentino había bloqueado los fondos que devengaban las películas norteamericanas y en agosto de 1948 el poder ejecutivo intimó a las ocho grandes distribuidoras de Hoolywood a depositar la suma total de \$ 2.176.785,40 "por haber infringido las disposiciones que rigen en materia de cambios, por cuanto, en concepto de valor C.I.F. de las películas importadas en sucesivas épocas y sujetas a respectivos tratamientos de cambio declararon solamente el material (celuloide, etc.), sin tener en cuenta los

---

<sup>154</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 24-12-47, Vol. XVII, Año N° 17, N° 851, Pág. 239

<sup>155</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 11-2-48, Vol. XVIII, Año 17, N° 858, Pág. 27

productos netos que para ser remesados al exterior obtuvieron como resultado de la explotación local de las películas despachadas a plaza.”<sup>156</sup>

### Los años pródigos

1948 fue el año en que los productores argentinos lograron consolidar su poder frente a los demás sectores de la industria. Por un lado, la ley 12.999 regía en todo el país y los ejemplos dados con la clausura de distintas salas de cine que no la hacían cumplir, colaboró con la campaña de controles.

Por otro lado, el gobierno decidió otorgar más apoyo a los industriales del cine, esta vez de tipo financiero, ya que como se dijo a partir de 1946 la política crediticia se convirtió en una de las principales herramientas de la economía peronista a favor de las industrias, que se encontraron con “fondos abundantes a su disposición, redimibles en plazos largos y con tasas de interés muy favorables. De hecho, muchas veces las tasas de interés reales fueron negativas, ya que la tasa de inflación superó las exiguas tasas nominales.” (Gerchunoff, Llach 2005 : 186)

En este caso, el Banco Central dispone el 20-2-48 que, por intermedio Banco de Crédito Industrial (BCI), se conceda la primera línea de préstamos de fomento a los productores cinematográficos (Resolución del 17/3/48). El crédito sería acordado sobre cada largometraje, ya impreso, en poder del peticionante y podría cubrir hasta un monto máximo del 70 % del costo de la película, con un 4 % de interés anual. Las condiciones que debían cumplir los solicitantes eran muy reducidas y no se les exigían garantías reales, pero las empresas debían obligarse a reservar del producido de cada película, las sumas necesarias para la atención del crédito.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 25-8-48, Vol. XVIII, Año 18, N° 886, Pág. 194.

<sup>157</sup> Entre las condiciones más importantes: debían tener constituida una organización estable y la responsables, haber producido dos películas, el año calendario anterior y tener un plan concreto de filmación para el año en que solicita el crédito, tener la propiedad exclusiva de la película objeto

En la memoria de 1947 el Banco de Crédito Industrial registraba nueve operaciones con empresas cinematográficas por un monto total de \$ 1.855.000, por dicha línea de crédito se pensaban aumentar decisivamente los montos destinados para el sector. Un dato que en la actualidad parece auspicioso (no se señala en ningún medio de comunicación de la época) es que al otorgarse el crédito sobre la película ya impresa, se evitaban los problemas de censura previa.

Para hacer efectivas las operaciones, el Banco había dispuesto contar con un Comité Asesor cuya función era facilitar el examen de los créditos y opinar sobre el costo aproximado de las películas y sus posibilidades de comercialización. Lo que resulta llamativo es que ese Comité estuviera formado por Raúl A. Apold, Director Interino de Espectáculos Públicos, Oscar Cacici, asesor letrado de APPA, y los productores Miguel de Machinandiarena, Ángel Mentasti y César Guerrico, responsables a la vez de las empresas que serían beneficiadas con grandes préstamos. La revista *Set*, que expresa en sus editoriales un claro apoyo al peronismo, llama la atención sobre este Comité explicando que “no se puede ser juez y parte” y que de esta manera se condena al olvido a los productores independientes.<sup>158</sup>

A pesar del otorgamiento de estos beneficios, los productores dicen necesitar más apoyo para ver florecer sus empresas. Los motivos están dados por el aumento en los costos (película virgen, reclamos gremiales, etc.), por la disminución del precio de las entradas efectivizado el 18-6-47 por decreto No. 16.454 y por la falta de ventas a los mercados del exterior. Las quejas también señalan que los estrenos nacionales no son lógicamente explotados en los barrios. “Lo normal sería que con las salas de la Capital se formaran no menos de cuatro líneas equivalentes en cantidad de butacas y confort. El sistema actual, sistema de embudo, digamos mejor, debe desaparecer en bien de los intereses generales del gremio.” Para paliar esa situación la APPA solicita al gobierno la modificación de la ley de obligatoriedad de exhibición, ampliando el número de semanas.<sup>159</sup>

---

del préstamo, poner a disposición del Banco su contabilidad y documentación a efectos de la verificación del costo de realización de la película y de las entradas que produce.

<sup>158</sup> *Set*, Buenos Aires, 17-4-48, N° 13, Año II, Pág.17

<sup>159</sup> *Revista del Exhibidor*, Buenos Aires, 15-6-48, Año XXII, N° 608. Pág. 1 y 3.



Además en agosto de 1948 el Poder Ejecutivo firma el decreto No. 26.012 que establece un sobreprecio o sobrecargo de 10 centavos por cada localidad, de valor no inferior a 80 centavos, vendida en todos los cinematógrafos del país, con excepción de los que exhiben material corto. El 40% de las recaudaciones se destinaban a la creación de un fondo de fomento y mejoramiento de la producción argentina de largometrajes. Dicho fondo debía ser distribuido proporcionalmente entre los productores de las películas, realizadas durante el año calendario, que se produzcan con capitales de personas o sociedades radicadas en el país con una antigüedad no menor de un año. El beneficio se hizo extensivo a los productores independientes que arrendaban estudios, con filmes rodados en su mayor parte en el país y cuya primera figura sea argentina, al igual que el 70 % del elenco.

En virtud de las disposiciones del decreto, al iniciar el rodaje de un film, los productores podían solicitar a la Comisión Asesora que administraba los fondos (integrada por cinco representantes de los productores, uno de los exhibidores y otro del Poder Ejecutivo), un adelanto de 100.000 pesos y a su terminación una suma igual solamente destinadas a cubrir los gastos. Estas cantidades "revisten el carácter de anticipo del importe que les corresponderá en la distribución anual, (reparto) que se efectúa sobre la base del número de películas terminadas en ese período y en proporción a algunos ítems que integran su costo."<sup>160</sup>

El resto de lo recaudado por el sobrecargo o sobreprecio, se dividiría de la siguiente manera: el 50% a la Fundación de Ayuda Social María E. D. de Perón y el 10% a la Asociación Cinematográfica Argentina de Mutualidad.<sup>161</sup>

Chas de Cruz responsable del *Heraldo del Cinematografista* afirmaba que "(j)amás el cine argentino ha gozado de mayor protección que en los actuales momentos ni han sido nunca más auspiciosas las perspectivas de futuro, en mérito a la ayuda oficial, y justo es decirlo, no sólo a la jerarquía de algunas películas presentadas últimamente sino al nivel promedio de la producción, que

---

<sup>160</sup> *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 6

<sup>161</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 4-8-49, Vol. XVIII, Año 18, N° 881, Pág. 172.

supera a la realidad económica de la industria.”<sup>162</sup> Esta legitimación del sector se había acentuado, además, con la realización, en Mar del Plata, del primer Festival de Cine Argentino en el mes de marzo de 1948, solventado con la creación de un impuesto a las entradas de cine. Las publicaciones especializadas consideraron que su saldo arrojaba “beneficio(s) incalculable(s) de prestigio para nuestra cinematografía”<sup>163</sup>, ya que habría las puertas a la posibilidad de un futuro Festival Internacional y lograba promocionar nuestro cine a través de los periodistas latinoamericanos y europeos que cubrieron el evento.

En el mensaje de apertura, el Coronel Domingo Mercante retomó el discurso nacionalista que proponía un rechazo del cine importado. El cine, dijo el Gobernador de la provincia de Buenos Aires, “se haya transformado en el más eficaz deletéreo instrumento de la penetración ideológica extranjera.”

Es interesante prestar atención a esta línea discursiva del peronismo porque se convertirá en hegemónica entre los funcionarios, diputados y senadores a la hora de decidir normas que afecten a la industria cinematográfica. “Los hombres de la Revolución”, continuaba Mercante, “por nuestra mentalidad y por nuestro origen límpidamente democrático, repudiamos los nacionalismos estrechos. La xenofobia no es sentimiento que albergue en nuestros corazones o teoría que prospere en nuestra patria generosa (...) Pero como argentinos y como latinoamericanos, como ramas primigenias de un tronco cultural y espiritual autóctono (...) tenemos derechos, en defensa de nuestra autentica espiritualidad, a neutralizar los efectos de toda propaganda que sea disgregante...”<sup>164</sup>

De esta manera la idea que expresaba Mercante en defensa del cine argentino, “popular en su contenido y al servicio de la nacionalidad en su intención patriótica”, era la misma que justificaría las limitaciones que se impondrían sobre el cine extranjero, aunque obviamente las razones de peso estaban más ligadas a la carencia de divisas. Esta carencia también afectaba la compra del material virgen, que nuevamente comenzaba a ser un problema central para la industria.

---

<sup>162</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 15-7-48, Vol. XVIII, Año 17, N° 880, Pág.156

<sup>163</sup> *Set*, Buenos Aires, abril 1948, Año II, N° 13, Pág.1

<sup>164</sup> *Set*, Buenos Aires, abril 1948, Año II, N° 13, Pág.4

A fines de octubre de ese año se anunciaba la falta celuloide, por la imposibilidad de lograr las divisas necesarias para su adquisición<sup>165</sup> y en noviembre se especulaba con la posibilidad de conseguir divisas por 170.000 dólares con destino a la adquisición de película virgen, "lo que solucionaría por meses el problema de la escasez de ese material".<sup>166</sup> Finalmente en diciembre la APPA emite un comunicado en el que indica que "empieza a hacerse angustiosa la situación creada por la escasez de películas virgen, al hallarse casi exhaustos los "stocks", de que disponían las productoras hasta la fecha". Para paliar el problema pide a los estudios "la más rígida economía en el consumo material" y comienza las gestiones ante el gobierno en procura de las divisas necesarias para adquirir celuloide en el extranjero.<sup>167</sup>

Con respecto a la importación de cine extranjero, comienzan a hacerse realidad los pactos de reciprocidad. El primero fue un acuerdo argentino-español en el que se establecía que por el término de un año, podrían importarse libremente (con el sólo pago de los derechos aduaneros) 25 películas de cada país, las cuales tendrían un trato preferencial recíproco en materia de divisas.

La discusión acerca de cuales serían las empresas que iban a comercializar las películas exportables del ámbito nacional dio como resultado el siguiente listado:

• Argentina Sono Film	5
• Estudios San Miguel	5
• Lumiton	5
• Emelco	4
• Efa	3
• Artistas Argentinos Asociados	2
• Interamericana	1

<sup>165</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 27-10-48, Vol. XVII, Año 18, N° 895, Pág. 232. Ya en noviembre de 1947 un decreto del Poder Ejecutivo declara de "interés nacional" la industria de la película virgen "positiva" y autoriza al IAPI para que adquiera 2.500.000 metros de ella a \$ 0,40 el metro. Esta cantidad sería entregada antes de un año y el IAPI la negociará a precios de libre competencia. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 19-11-47, Vol. XVII, Año 17, N° 846, Pág. 219

<sup>166</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 10-11-48, Vol. XVIII, Año 18, N° 897, Pág. 245

<sup>167</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 15-12-48, Vol. XVIII, Año 18, N° 902, Pág. 277

El *Heraldo* advierte: "Sabemos, extraoficialmente, que algunas empresas no están de acuerdo con la proporción, y que otros productores independientes, tratarán de que sus films gocen también del beneficio."<sup>168</sup> Este comentario deja ver una puja en el interior del ámbito de los productores, ya que por un lado es claro que todos los beneficios y los negocios están manejados por la asociación que agrupa a las grandes empresas, marginando así a los independientes; y por otro lado las primeras tres empresas de la lista (son las mismas que forman el Comité Asesor del BCI) parecen ser los interlocutores privilegiados del gobierno o al menos poseen los contactos necesarios como para quedarse generalmente con la mejor tajada de los negocios. Jueces y parte en el ámbito crediticio y consultivo, cumplen un rol destacado en un sistema de protección que favorece la corrupción funcional.

Es necesario subrayar que la solución de los problemas de comercialización del cine argentino en el exterior no depende únicamente de los pactos oficiales. Así parecen entenderlo las publicaciones especializadas que se preguntan reiteradamente cuáles son las causas del marcado desinterés de las empresas productoras por el comercio exterior, qué están esperando para diseñar una estrategia de asociación en las ventas al exterior y porqué el Estado no dispone de oficinas que centralicen el comercio de películas radicadas en las plazas más importantes.

La APPA se había convertido en la organización gremial que hegemonizaba el campo, ya que como en todos los ámbitos empresariales de ese momento, sólo tenían cabida las instituciones gremiales que se alineaban con la política del gobierno. Como ejemplo del peso que tenía la APPA, podemos observar la suerte corrida por la Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina (AGICA), que desoyó la política conciliatoria que proponía el peronismo. En septiembre de 1948 AGICA y sus afiliados, los obreros y empleados de las productoras cinematográficas, demandaron el reconocimiento por parte de las empresas, de las asignaciones al personal de oficinas y la fijación a cada

---

<sup>168</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 27-10-48, Vol. XVIII, Año 18, Nº 895, Pág. 234

empleado del sueldo mínimo correspondiente. El reclamo se hizo mediante la modalidad del "trabajo a reglamento".

Cabe destacar que este conflicto laboral tiene su correlato en el conjunto de paros y huelgas que surgieron en los tres primeros años del gobierno peronista, motivados por el aumento de la sindicalización y por el contexto político favorable a los movimientos reivindicativos. En muchos casos, como en el que estamos analizando, las huelgas se proyectaron más allá de las iniciativas del gobierno, llegando incluso a entrar en coalición con él. (Doyon 2002 : 372)

Frente a la medida de fuerza la reacción de los productores nucleados en la APPA fue inmediata, clausuraron los establecimientos y enviaron un telegrama que denunciaba la medida gremial ante la Secretaría de Trabajo y Previsión. Al día siguiente AGICA solicitó a dicha Secretaría que sea declarado ilegal el "lock-out" y que sean citadas las partes a los efectos de solucionar los pedidos de mejoras presentados.

El conflicto terminó fortaleciendo más a la APPA, ya que la Secretaría declaró ilegal la medida de fuerza de los trabajadores, retiró la personería gremial acordada a AGICA<sup>169</sup> y comunicó la resolución a la Policía Federal, para que garantice la libertad de trabajo.<sup>170</sup> A partir de ese momento los trabajadores de la industria se reunieron en torno de un nuevo sindicato llamado Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) que proponía "armonía y progreso" para el gremio.

Los exhibidores congregados en la Asociación de Exhibidores Cinematográficos habían quedado relegados de la agenda de decisiones. De todas maneras, aunque fueron golpeados por la ley 12.999, por la reducción de películas norteamericanas en sus salas y por el abaratamiento del precio de las

---

<sup>169</sup> Es posible remontar los motivos de la enemistad del gobierno peronista con AGICA, a un enfrentamiento que tuvo dicha entidad con Eva Perón en el marco de la "Marcha de la Constitución y de la Libertad", cuando la gremial apoyó la manifestación política y el cese de actividades publicó el repudio a la operación que montó la actriz para que fueran a buscar a sus compañeros de trabajo (actores y técnicos) a sus casas y los llevaran a trabajar al estudio. Esta conducta se fue modificando y durante la gestión del Presidente Perón, el sindicato participó de reuniones donde expresaba su acuerdo con el gobierno.

<sup>170</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 8-9-48, Vol. XVIII, Año 18, N° 888, Pág. 194

entradas, el negocio seguía siendo próspero. Desde Hollywood llegaban las noticias de una drástica reducción de espectadores en las salas, debido a la competencia que implicaban la televisión y los espectáculos nocturnos; pero en Argentina el cine seguía siendo el entretenimiento más barato (una entrada de día de estreno en la Capital Federal costaba alrededor de \$ 4, mientras una entrada para partido de fútbol costaba \$ 15)<sup>171</sup> y seguía congregando multitudes

A partir de 1949 la economía argentina comenzó a resentirse. Se detuvo la expansión productiva por la caída de los beneficiosos términos del intercambio exterior y el alza de la tasa de inflación. Ello provocó que se recurriera a un cambio en el gabinete, con el objetivo de buscar soluciones eficientes para los problemas que se presentaban. Perón decidió nombrar a Alfredo Gómez Morales para que ocupe la cartera de Finanzas, la presidencia del Banco Central y la conducción del Consejo Económico Nacional.

Este cambio de rumbo implicó contraer aún más las importaciones, en la necesidad de no perder divisas, pero esto provocaba a su vez la caída de la producción industrial que requería insumos importados. La solución que proponía la nueva conducción económica consistía en una apertura de la economía, o sea mantener la orientación mercadointernista de la industria argentina, pero alentando las exportaciones y estimulando las inversiones extranjeras, para obtener divisas a fin de financiar la industrialización.

Estos avatares sacudieron también al ambiente cinematográfico durante la primera mitad del año 1949, período en el que se sucedieron negociaciones tendientes a resolver los problemas generados por la falta de divisas. Una resolución de febrero tomada por el Consejo Económico Nacional pareció descomprimir la situación riesgosa de la falta de película virgen. El Consejo dispuso devolver las solicitudes de permisos de cambio que en ese momento estaban a consideración del Banco Central y preparar nuevas normas para los que se otorgarán en el futuro. Las mismas se referían a que "el otorgamiento de

---

<sup>171</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 11-8-48, Vol. XVIII, Año 18, N° 884, Pág. 176

permisos de cambio que no originen transferencias de fondos al exterior (sin uso de divisas) sólo se justificará cuando se trate de importar productos esenciales para el desenvolvimiento de las actividades económicas del país y siempre que se pruebe fehacientemente que el pago será realizado con fondos que el importador posea en el extranjero con anterioridad al 31-12-48 y se verifiquen los precios de importación.”<sup>172</sup>

Aunque dicha resolución se ajustaba a las necesidades de la industria, pocas empresas podían cumplir con los requisitos solicitados. Por esa razón la APPA inició una gestión ante las autoridades pertinentes para conseguir permiso de importación de película virgen al cambio oficial, con otorgamiento de divisas.<sup>173</sup> Como resultado de estas gestiones, en marzo se conoce el anuncio del ministro Gómez Morales, acerca de que sería posible importar película cinematográfica virgen, sin uso de divisas. Los productores pidieron que se les permita utilizar, para la adquisición de celuloide, los dólares provenientes de las ventas al exterior del material argentino y comenzaron las gestiones para importar positivo belga (Gevaert) e italiano (Ferrania), como un medio para conjurar parcialmente la crisis provocada por la falta de material virgen.<sup>174</sup>

Recién en septiembre de ese año llegaban al país diversas partidas de película virgen norteamericana, adquiridas por los productores afiliados a la APPA (por ende la situación de los productores independientes se vuelve más grave), gracias a los permisos sin uso de divisas que recibieron, hasta la suma de 400.000 dólares.<sup>175</sup>

Entre mayo y junio de 1949 se lograron las firmas de otros pactos de reciprocidad, esta vez con Italia e Inglaterra, ambos incluían la posibilidad de provisión de película virgen por parte de los respectivos países europeos.

En otro orden de cosas, Julio Alcaraz dirigente de la organización sindical SICA, en la búsqueda de mejoras para el personal obrero de los estudios

---

<sup>172</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 9-2-49, Vol. XIX, Año 18, N° 910, Pág. 23

<sup>173</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 9-3-49, Vol. XIX, Año 18, N° 911/2/3/4, Pág. 46

<sup>174</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 23-3-49, Vol. XIX, Año 18, N° 915-916, Pág. 52

<sup>175</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 21-9-49, Vol. XIX, Año 19, N° 942, Pág. 252

argentinos, tomó la iniciativa de convocar a los sectores empresariales para constituir la Cámara Arbitral de la Cinematografía Argentina. Además, entre junio y julio de 1949, Alcaraz expuso diversos problemas gremiales ante Eva Duarte de Perón y encabezó una serie de gestiones, junto con el presidente de la Cámara, tendientes a obtener que el gobierno declare al cine "industria de interés nacional", porque consideraba que esta medida permitiría el establecimiento de un escalafón "que vendría a asegurar la situación y el porvenir de todos los trabajadores."<sup>176</sup>

Así es, todas las organizaciones gremiales del cine se movilizaron con la expectativa de optimizar la situación de sus afiliados y mientras los sectores ligados a la producción reclamaban que se redoble la apuesta proteccionista, los exhibidores y distribuidores intentaban recobrar el terreno perdido. La puja comenzó a definirse en septiembre de 1949, cuando el Consejo Económico Nacional dictó un decreto para formar una comisión de trabajo encargada de realizar un informe, en el término de 60 días, sobre todos los aspectos de la situación del cine argentino con vistas a una modificación de la ley de protección. Como primera medida la comisión designada pidió un informe al presidente de SICA y sobre la base de esa información se considerarían diferentes aspectos financieros, comerciales y productivos.<sup>177</sup>

Pero la nueva ley se discute en el Congreso de la Nación antes de haberse finalizado el informe. El *Heraldo* explica que de haberse esperado la conclusión del informe, las proyectadas reformas hubieran quedado archivadas hasta el próximo período legislativo, y subraya que "fuentes habitualmente bien informadas" señalan que el Poder Ejecutivo apuró las cosas con el objeto de que "las modificaciones a la ley puedan ponerse en vigor antes de que comience la próxima temporada cinematográfica".<sup>178</sup>

Antes de pasar al desarrollo de lo estipulado por la nueva ley es necesario recapitular sobre lo planteado. Se ha diferenciado un primer momento en el cual

---

<sup>176</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 9-3-49, Vol. XIX, Año 18, N° 911/2/3/4, Pág. 46; 29-6-49, Vol. XIX, Año 18, N° 930, Pág. 136; 13-7-49, Vol. XIX, Año 19, N° 932, Pág. 176

<sup>177</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 14-9-49, Vol. XIX, Año 19, N° 941, Pág. 246

<sup>178</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 5-10-49, Vol. XIX, Año 19, N° 944, Pág. 264



se destaca el debate relacionado con esta primera ley de cine que se promulga en Argentina, ratificando lo actuado en el gobierno anterior. Se observa que prácticamente todos los actores involucrados, dentro y fuera del Congreso Nacional, acuerdan con la necesidad de intervención estatal en dicha actividad, mostrando diferentes matices en relación con los peligros y ventajas de la intervención. Solamente el sector compuesto por algunos distribuidores y los exhibidores continúa defendiendo el libre mercado en materia de películas, a partir de la propuesta de comercialización según los dictados de la oferta y la demanda, además de la libre importación de películas.

Una vez sancionada la ley 12.999, comienza un período de prosperidad para quienes están ligados a la producción de películas nacionales, en el marco del sólido crecimiento de la economía general. Entre los hechos más promisorios para una industria que se propone crecer a ritmo acelerado, se han señalado el control más efectivo de la obligatoriedad de exhibición, el diseño de líneas crediticias, la creación del fondo de fomento industrial con lo recaudado por el sobrecargo o sobreprecio de la entrada y la realización del Festival de Cine de Mar del Plata. Pero en oposición al surgimiento de estas ventajas, los empresarios de los estudios veían aumentar sus costos de producción (básicamente por el aumento de salarios y el encarecimiento de la materia prima) y esto los anima a acudir al gobierno para solicitar una protección aún mayor, o sea una actualización de la ley dictada dos años antes.

Es importante observar la puja de distintos grupos en el ámbito de la producción. Uno representado por la APPA, que incluye a la mayor parte de las empresas del sector, para quienes están pensadas todas las disposiciones puestas en vigor. Otro más reducido, formado por las empresas más importantes, cuyos titulares han desarrollado los contactos (políticos y económicos) necesarios como para beneficiarse con las negociaciones más brillantes. Finalmente, el grupo formado por los productores independientes que todavía no han logrado un espacio significativo dentro del campo de operaciones.

En este marco de negociaciones y tensiones van creciendo muy lentamente los estrenos nacionales, que habían caído estrepitosamente desde que en 1942

se presentaron 56 películas. El salto mayor se da entre 1945 que tuvo 23 estrenos y 1946 con 32, luego en 1947 sube a 38, en 1948 a 42 y en 1949 a 47. Mientras tanto bajan significativamente los estrenos de películas extranjeras (la disminución más sensible corresponde al cine norteamericano), en 1947 ese número se eleva a 410 películas, pero se reduce a 377 en 1948 y a 301 en 1949.<sup>179</sup>

Hacia 1946 subsistían once empresas productoras (Argentina Sono Film, Lumiton, Cía. Argentina de Films Río de la Plata, SIDE, Pampa Film, San Miguel, Estudios Filmadores Argentinos, Emelco, Baires Film, Artistas Argentinos Asociados y Cinematográfica Terra), a las que se sumaron más de treinta empresas en el término de cuatro años. Algunas fueron efímeras y otras lograron sostenerse en el tiempo.<sup>180</sup>

En 1950 las páginas del *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano* daban cuenta de la gran cantidad de empresas distribuidoras que giraban entorno del negocio cinematográfico en la Argentina. Había 52<sup>181</sup> casas centrales en Buenos

---

<sup>179</sup> Una estadística realizada por la Municipalidad de Buenos Aires en septiembre de 1947 muestra la preferencia del público por el cine, ya que 3.357.959 espectadores asistieron a los 199 cines que recaudaron \$ 5.051.263, mientras 335.347 espectadores eligieron ir a 22 teatros gastando \$ 1.438.773, y el fútbol recaudó \$ 427.224,50. Los datos fueron recogidos en *El pueblo*, Buenos Aires, 13-11-1947, Año XLVIII, N° 247, Pág. 5

<sup>180</sup> Productora General Belgrano (1949-1969), Mapol (1949-1955), Sur Cinematográfica Argentina (1945-1950), Atica (1946), Estudios Cinematográficos Oeste Film (1946-1948), Film Andes (1946-1956), PYADA (1946-1947), Moviyart Sociedad Cinematográfica (1948-1951), Irupé Films (1947-1948), América Latina Films (1947), Star Films (1947-1949), Cumbre Film (1947), AFA (1947), Cosmos Film (1947-1952), Producción Cinematográfica Huella Película Argentina (1950), SINCAA (1948-1950), Alfar (1948), Sésamo (1948), Guaranteed Pictures Argentina (1948-1959), SIFA (1948-1980), Productores Asociados (1948), Distribuidores Ind. Pel. Argen. (1949), Productores Independientes Argentinos (1949-1951), Nahuel (1950), Meca (1947-1949), Anahí (1950), Hugo del Carril (1949-1952), Inti Huasi (1950), Julio O. Villarreal (1949-1955), Deveica (1950), Patagonia Film (1950), Luminarias (1950), Talía Film (1949), Produc. Asoc. Sant'Angelo (1950-1953), Republic Film (1950). Datos recogidos en España (2000 Vol. I)

<sup>181</sup> AAA, ASF, Atlántica Cinematográfica Argentina, Ceibo Film, Centro Film, C.I.C.E., Cinematografía Febo, Cinematografía Hispana, Cinematografía Transmar, Cinematográfica Terra, Cinematográfica Independencia, Cia. Comercial Radiolux, Cosmos Films, Cultural Cine Sonoro Corporation, Distribuidora Franco Americana de Films, Distribuidora Panamericana, Distribuidora Radar, EFA, EMPA, Euro Films, Filmos, Films Internacionales, Films Mundiales, General Films, Grandes Films, Guaranteed Pictures, Interamericana, Kron Films, Lumiton, Lux Mar Films, Mayo Film, Artkino, British Film Distributors, Marco Pictures, Mide Bros., Monitor Pictures Corporation, Monogram Pictures, Paneuropean Films, Piccininni Carlos, Productora Buenos Aires Films, Productores y Artistas de América, Radium Film Corporatium, Rayo Film, Reflejos Film, Risso Film, Royal Film, SIFA, SINCCA Films, Star film, Superfilms, Transocean Film, Vaccari Film, Victor Cinematograph Corp., Victoria Film.

Datos recogidos de *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950*, Madrid : Unión Cinematográfica Hispanoamericana, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Aires (11 relacionadas con las empresas productoras) y más un centenar de oficinas distribuidoras en el interior del país (17 en Rosario, 13 en Santa Fe, 13 en Córdoba, 16 en Cuyo, 16 en Bahía Blanca, 5 en Gral. Pico, 13 en Tucumán, 8 en el Litoral). También se informaba que el país contaba con tres laboratorios para profesar películas (Alex, Biasotti, Tecnofilm) y otro tanto instalados dentro de los estudios productores (Cristiani, Estudios San Miguel, Lumiton).

Es dable señalar que en oposición a las medidas proteccionistas que impulsaron un crecimiento de la actividad en todos sus rubros, el Estado imponía limitaciones, tanto económicas como ideológicas, a través de la censura cinematográfica.

Finalizando el capítulo anterior se puntualizó que hacia abril de 1946 el entonces Director General de Espectáculos Públicos, César Marcos, planteaba su posición respecto de la censura, asegurando que la misma "no se diferenciará de los países democráticos más adelantados. Estados Unidos en primer término". Por otro lado, regía en el país una doble censura, nacional y municipal, de larga data. Según Marcos, la Dirección General de Espectáculos Públicos ejercería la censura en el aspecto político e ideológico, apoyándose en las resoluciones adoptadas en las conferencias de San Francisco y de Chapultepec; mientras el aspecto moral quedaba librado a cada municipio, pudiendo cortar o prohibir películas autorizadas por la Dirección de Espectáculos.<sup>182</sup>

La existencia de estos órganos de calificación y censura, conformaba la versión local del sistema de calificación previa en sede administrativa (Colautti 1983), ya sea en relación con la exhibición al público de menores o al público en general. Este sistema fue el que prevaleció en todas las comunidades hasta la finalización de la segunda guerra mundial y se sostuvo en base a razones morales y educativas que, se consideraba, debían limitar la libertad de expresión.

En la Argentina las comisiones municipales de control estaban fuertemente permeadas por los representantes de la iglesia católica, quienes entendían que el

---

<sup>182</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 17-4-46, Vol. XVI, Año 16, N° 763, Pág.58

cine ponía en marcha mecanismos de influencias que podían ser constructivas o peligrosas para la salud moral de los espectadores.

Es en esa dirección que el Intendente Municipal de Buenos Aires, Dr. Emilio Siri, envió a la Comisión Honoraria Asesora de Contralor Cinematográfico las “Nuevas Normas” para ser aplicadas en el ejercicio de calificación de los filmes a partir de 1947<sup>183</sup>.

- Es inmoral toda película que exhiba el mal como atractivo o apetecible y subestime la virtud. (...) El bien y el mal han de estar claramente diferenciados.
- El cine, por su condición de arte eminentemente social, debe respetar las instituciones fundamentales sobre las cuales descansa el orden público y la recta convivencia de los hombres. La familia, el Estado, la Iglesia, el ejército, la autoridad y la ley no pueden ser objeto de escarnio (...).
- (...) las verdades de la fe católica (...) deben ser respetadas
- No podrá tolerarse producción alguna que lesione los sentimientos patrióticos de la comunidad argentina, sus símbolos y el acervo histórico de la nacionalidad, o desvirtúe ante el juicio foráneo su fisonomía moral.
- Cae dentro de la orbita de apreciación de la Intendencia Municipal (...) 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. (...)
- Se evitará toda exaltación de pasiones que en gestos y actitudes, pueda excitar desordenadamente al espectador normal.
- Todo lo que en el argumento y realización aluda a problemas de índole sexual constituye materia de formal reparo.
- El desnudo o semidesnudo audaz no deben tolerarse cualquiera sea la situación en que los exhiban
- La obscenidad en todas sus formas habrá de eliminarse (...)
- El cine no puede ser escuela de delincuencia. Deberá cuidarse este aspecto en las películas de intriga y policía (...)

---

<sup>183</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 12-11-47, Vol. XVII, Año 17, N° 845, Pág. 216

- El suicidio condenado por la ley divina y la ley humana, no debe realizarse ni exhibirse ante personas sin criterio formado como solución aceptable de los dramas humanos.

Aunque estas normas no se aplicaron estrictamente, tuvieron una fuerte influencia sobre los productores y los exhibidores que no quisieron sufrir mermas económicas como consecuencia de un cartel que califique a una película como inconveniente para menores de 14 o 18 años.

La Dirección de Espectáculos censuró escenas en este sentido, la prohibición ocurrió una sola vez, en 1947, con **Juguetes modernos** de Alberto Arliss, pero se autorizó su exhibición en 1952. Entre otras películas en las que se cortaron imágenes o diálogos, se cuentan: **Con el diablo en el cuerpo** (Carlos H. Christensen, 1947), **Un hombre solo no vale nada** (Mario C. Lugones, 1949), **Apenas un delincuente** (Hugo Fregonese, 1949), **De padre desconocido** (Alberto de Zavalía, 1949), **Se llamaba Carlos Gardel** (León Klimovsky, 1949), **Yo no elegí mi vida** (Antonio Momplet, 1949), **Otra cosa es con guitarra** (Antonio Ver Ciani, 1949) y **Su última pelea** (Jerry Gómez, 1949). (Maranghello 2004 : 21)

Sobre el cine extranjero se registra la prohibición de **El proscrito** (The Outlaw, Howard Hughes, 1943), película que había sido previamente condenada por la MPAA norteamericana. La oficina Hays había solicitado cortes para atemperar la sensualidad que mostraba la protagonista, Jane Russell, pero como no fueron aceptados por el productor y director, el filme no pudo estrenarse en su país de origen hasta 1947. En Buenos Aires se estrenó en abril de 1948 con numerosos cortes.

Para entender la modalidad de trabajo es posible ver un ejemplo de las escenas censuradas por la Dirección de Espectáculos en **Novio, marido y amante** (Mario Lugones, 1948), en la que se suprimieron las siguientes escenas: a) Tilda Tamar se quita el vestido, hasta que ella estando de pie, deja caer las prendas interiores; b) Amelita Vargas, bailando la rumba, se aproxima al detective particular, que la visita en su departamento; d) el diálogo relativo al fósforo y el

cigarrillo en la puerta del recreo del Tigre y e ) cuando se trata del probable divorcio, suprimir la referencia a Roma; c) de la referencia "cinco minutos que tiene toda mujer", se suprime "toda mujer".<sup>184</sup>

Pero más allá de la dimensión operativa de la censura, es importante señalar los alcances de su dimensión ideológica absolutamente teñida por la prédica de la Encíclica Papal sobre el cine. La iglesia católica había logrado estrechos lazos con el poder desde la Revolución de 1943, que luego había afianzado con el peronismo, situación que le posibilitaba una fuerte injerencia en distintas esferas de la sociedad. En el ámbito del cine, del mismo modo que en el de la educación, la iglesia sostenía las ideas tradicionales de obediencia y autoridad, tanto en relación con los conceptos básicos de la nacionalidad como de la moral cristiana. Es así que para la iglesia católica, las restricciones a los espectáculos constituían otro aspecto de la restauración moral e institucional que propendía a la constitución de una "nación católica".

La preocupación por estos temas llevó, por una parte a que las publicaciones católicas reprodujeran cada semana el listado de las películas permitidas, y por la otra a que se insistiera en el trabajo de las comisiones de calificación en los cuales se imponían sus criterios.

En una postura contraria al accionar de las comisiones, *El Herald* insistía en la conveniencia de adoptar el sistema norteamericano de censura. En diversos artículos se informa que la Motion Picture Association of America (MPAA) fue constituida en 1922 por los grandes estudios de Hollywood, para evitar los inconvenientes que los productores vislumbraron cuando el gobierno norteamericano anunció su propósito de establecer una censura oficial. De esa manera, los productores crearon su propia organización con la misión de aprobar las películas y argumentos que se filmaran y/o estrenaran en ese país, teniendo como principal herramienta de trabajo el conocido "Código Hays" (William Hays fue el presidente de MPAA, sucedido por Eric Johnston).

---

<sup>184</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 21-1-48, Vol. XVIII, Año 17, N° 856, Pág. 14

Las normas que forman el código fueron redactadas (preparadas por Martin Quigley, editor de un grupo de publicaciones gremiales, ayudado por el reverendo Daniel Lord, S.J., sacerdote católico que por entonces era miembro de la Universidad de Saint Louis) en 1930, empezaron a hacerse efectivas en 1934 y marcaron toda la producción hollywoodense desde entonces hasta el año 1966. El propósito principal del Código era asegurar "la aceptabilidad moral de las películas (...) es un documento moral relacionado con los problemas morales, y la mayoría de sus previsiones conciernen al efecto moral del entretenimiento cinematográfico."<sup>185</sup> Entre otras cosas, el Código Hays prohibía cualquier mención al aborto, las relaciones entre personas de distintas razas y las perversiones sexuales (término que englobaba muchas prácticas, como masturbación, prostitución y homosexualidad), tampoco podían mostrarse escenas lujuriosas de besos o abrazos, ni posturas y gestos provocativos, ni lenguaje obsceno, ni expresiones vulgares, ni blasfemias. Los representantes de la iglesia debían ser tratados con el máximo respeto, lo mismo con los representantes de la ley, la policía y el ejército, y en ningún caso debía cuestionarse la institución del matrimonio.

Si se tiene en cuenta que la carrera de Chas de Cruz, director del *Heraldo*, es reconocida entre sus pares por defender la libertad de prensa y opiniones, se debe entender que la idea de crear un organismo corporativo que implante la censura, previa y posterior, en el cine responde a dos motivos básicos, el primero es que las prácticas de censura en el cine estaban establecidas en todos los países y formaban parte de la factura del espectáculo. El segundo motivo es que una censura corporativa agregaba márgenes de seguridad al mercado de los exhibidores, mientras la doble censura que dependía de las arbitrariedades de funcionarios seleccionados por distintas instituciones estatales y religiosas (además, por lo general, no conocían el entramado del cine) teñía de incertidumbre dicho mercado. Es por eso que Chas de Cruz se ocupó reiteradamente de señalar situaciones en las que se pactaron los códigos de

---

<sup>185</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 26-7-50, Vol. XIX, Año 20, N° 986, Pág. 143.

censura<sup>186</sup> y subrayó las opiniones vertidas por el General Perón, en una audiencia que concediera a los productores argentinos, sobre la conveniencia de crear una comisión similar a la norteamericana, en la que participen también delegados oficiales.<sup>187</sup>

### **El Estado va por más**

El contundente triunfo obtenido por el peronismo en la elección de constituyentes (61,38 % de los votos) y la posterior sanción de la nueva Constitución Nacional, el 11 de marzo de 1949, consolidaron el poder del gobierno peronista.

Esta concentración de poder estuvo acompañada por el control de los mensajes que emitían los medios de comunicación y la condena de todo discurso opositor, tanto por parte de Perón como del Congreso Nacional, relegado primero a la indiferencia y luego a una visible asfixia. A partir de ese momento se observa un marcado sesgo unanimista en las relaciones que el Presidente Perón establece con la sociedad en general, y como consecuencia el Estado comienza a profundizar la peronización de los distintos sectores e instituciones.

Este avance del Estado sobre la sociedad también estaba ligado a la inquietud provocada por la crisis económica que se iniciaba en 1949 y conllevaba un debilitamiento de la política distributiva de los primeros años. Mientras la inflación trepaba al 27,4 % (promedio de precios mayoristas y minoristas), la expansión crediticia empezaba a moderarse.

La nueva Constitución, por un lado establecía la posibilidad de reelección del Presidente y una cantidad de innovaciones en el capítulo sobre los derechos y garantías, pero además abordaba zonas relativas a la función del Estado en la economía. En este sentido la prescripción más concluyente de la Constitución de

---

<sup>186</sup> El II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía realizado en Madrid (Argentina, Chile, México, Cuba y España estaban representados, entre otros países) se planteó la necesidad de normas comunes para el ejercicio de la censura en el marco de la Unión Cinematográfica Hispanoamericana. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 19-10-49, Vol. XIX, Año 19, No 946, Pág. 276.

<sup>187</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 19-3-47, Vol. XVII, Año 17, N° 811, Pág. 50



1949 fue la del artículo 40, cuyo inspirador fue Arturo Sampay. Este artículo favoreciendo la nacionalización-estatización de las empresas de servicios, le atribuía al poder público la facultad de 'intervenir en la economía y monopolizar determinada actividad', si lo exigía la custodia del interés general.

El año 1949 también se mostró diferente desde el punto de vista económico, ya que "la economía argentina ingresó en una zona de penumbra. La edad dorada había terminado. La economía ya no iba a crecer el 8 % anual sino que permanecería estancada hasta entrado 1952." (Gerchunoff y Antúnez 2002 : 161). Por otro lado, el proceso de concentración de atribuciones en el Poder Ejecutivo, se aceleró notablemente, tensionando las relaciones del Estado con los sectores productivos. O sea que se observará en adelante las manifestaciones de un Estado que centraliza su poder en el Ejecutivo y que interviene activamente, en el universo de la producción, sobre un espectro variado de decisiones que antes habían quedado en manos de una multiplicidad de actores.

En el caso del sector cinematográfico, el Ejecutivo contó con un agente eficaz para llevar a cabo la centralización. Se trataba de Raúl Alejandro Apold, quien conocía las características de la actividad y de sus agentes porque había sido, en 1946, Director General del Noticiero Panamericano de Argentina Sono Film<sup>188</sup>. Apold asumió en marzo de 1949 sus funciones como Subsecretario de Información y Prensa de la Nación e imprimió a su gestión ribetes autoritarios con los que se ganó el apodo de "el zar del cine".

A finales de septiembre de 1949 se votó en la Cámara de Diputados y en la de Senadores la ley 13.651 que modifica la ley 12.999 en sus artículos primero y cuarto. El primero definía, en la ley de 1947, la cantidad de semanas que debía exhibirse el cine nacional en los diferentes tipos de salas, mientras que el cuarto fijaba la escala de porcentajes que los exhibidores deberían abonar a los productores o distribuidores por el alquiler de dichas películas. En la nueva versión no se definían las proporciones que debían observar productores y exhibidores,

---

<sup>188</sup> También se desempeñó como director del diario *Democracia* (4/8/1948-1949), redactor de los diarios *El Mundo* y *La Época*, colaborador de *El Hogar*, *Mundo Argentino* y *Caras y Caretas*.

sino que ambos artículos las dejaban libradas a las determinaciones del Poder Ejecutivo.

Además la nueva ley incorporaba un artículo en el que se facultaba al Poder Ejecutivo para determinar “en la forma que estime oportuna y atendiendo a su calidad artística y cultural, cuales son las películas argentinas que gozarán de los beneficios que acuerda le ley 12.999”, como así también las proporciones de las películas con argumentos nacionales que según el artículo séptimo de esa ley era del 10 %.

El Senador Luco justificaba esta centralización de poderes en el Ejecutivo sosteniendo que a pesar de que la ley 12.999 estuviera vigente, no se habían obtenido los propósitos fijados, ya que “habiéndose determinado un límite rígido a la producción y al porcentaje, estos no permiten en la actualidad cubrir los costos de producción y menos acrecentarlos, obligando por lo tanto a restringir calidades y cantidades.”<sup>189</sup> Para el Senador la solución pasa por dejar a criterio del Ejecutivo las proporciones, ya que de esa manera podrá dictar todos los decretos modificatorios que se requieran sin necesidad de volver a modificar la ley.

En la Cámara de Diputados se planteó una fuerte discusión, ya que la oposición veía en esta ley un síntoma más del proceso de concentración de poder en el Ejecutivo. Así para el radical Ricardo Balbín el proyecto de ley enviado a la Cámara era “un pagaré en blanco para que el señor presidente de la República realice con la cinematografía nacional lo que le venga en ganas”.<sup>190</sup>

Por otro lado, la oposición vio en este pedido de otorgamiento de facultades “un régimen de censura que el Poder Ejecutivo quiere que se otorgue por intermedio del Congreso de la Nación.” Según el diputado Dellepiane, la propuesta se relacionaba con una política general adoptada por el Poder Ejecutivo, que era la de crear un “arte dirigido” que los artistas ya padecieron por imposiciones del régimen soviético, así como del fascismo italiano y el nazismo alemán.<sup>191</sup>

La discusión que se proponía en relación con este proyecto de ley había cambiado sensiblemente respecto de la discusión planteada alrededor de la ley

---

<sup>189</sup> Diario de sesiones, Cámara de Senadores de la Nación, 30-9-49, Pág. 2393

<sup>190</sup> Diario de sesiones, Cámara de Diputados de la Nación, 28 y 29 de septiembre, Pág. 4178

<sup>191</sup> Diario de sesiones, Cámara de Diputados de la Nación, 28 y 29 de septiembre, Pág. 4184

12.999. En esta oportunidad los diputados de la oposición se negaban a la forma de intervención estatal en el campo cinematográfico que proponía la mayoría, denunciando la censura que se imponía a algunos actores y destacando que las propuestas excedían los límites recomendables y pretendían orientar la creación y los negocios a realizarse en el sector.

La mayoría peronista, por su parte, defendió el proyecto porque daría "elasticidad" a la ley 12.999, con "un sentido argentinista", haciendo hincapié en la necesidad de fomentar "las películas nacionales desde los puntos de vista cultural, artístico y moral".

Aunque este proyecto de ley no disponía ninguna reglamentación que afectaba a las películas extranjeras, los diputados lo presentaban como una herramienta que se pronunciaba en contra de la competencia desleal que significaba la exhibición irrestricta de dichas películas, en especial las norteamericanas. El razonamiento se basaba en la idea de que al facilitarse la producción y exhibición de lo nacional, no deberemos "aceptar la imposición de costumbres extranjeras, y menos aún de avisos extranjeros, que puedan educar a nuestra juventud al calor de películas extrañas a nuestro medio."<sup>192</sup>

Pero no sólo los opositores se alarmaron frente a esta ley que se aprobó en los últimos días de septiembre de 1949, también el campo cinematográfico en pleno se alborotó y cada sector decidió aportar su punto de vista para que el Poder Ejecutivo tuviera elementos a la hora de reglamentarla, porque aunque no se sabía exactamente cuales serían las nuevas reglas de juego, se esperaba que aumente la cuota de pantalla del cine argentino.

Una de las primeras repercusiones de la nueva ley fue la decisión de los productores independientes de constituir en Buenos Aires la Sociedad Independiente de Productores de Películas (SIPPA), reuniendo a los siguientes sellos locales: Terra, Sincca, Porteña Film, San Martín. Argencolor, Atlántica, Libertad, General Belgrano, Deveica, Nahuel, Julio Villarreal, Vicente Marco e Independencia.

---

<sup>192</sup> Diario de sesiones, Cámara de Diputados de la Nación, 28 y 29 de septiembre, Pág. 4185

SIPPA se constituyó para hacer oír la voz de estas empresas chicas que destacaban su contribución al cine argentino a través de una cantidad de películas de relevantes méritos y hacían notar que pagaban los mejores salarios a los obreros y técnicos. Estas empresas expresaban su necesidad de tener representación en todos los organismos que intervengan y legislen el espectáculo cinematográfico (por ejemplo la comisión asesora de cine del Consejo Económico Nacional), gozar de todas las facilidades y prerrogativas concedidas a los productores agrupados en la APPA, obtener cuotas de película virgen y propender a un mejor nivel de vida de obreros y técnicos.<sup>193</sup>

Por su parte, Julio Alcaraz, el presidente del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), señaló "que el aumento de semanas aporta una vez más el apoyo del actual gobierno a la industria cinematográfica y contribuirá a asegurar su estabilidad, así como la seguridad de quienes en ella trabajan." Agregó que SICA había luchado por este aumento, y ahora tenía en preparación "una escala de salarios y un escalafón en los que se contemplan ampliamente las necesidades de todos los obreros, técnicos y demás trabajadores de cine, con el objeto de que el beneficio obtenido llegue, pronto, a todos por igual dentro del panorama de la industria".<sup>194</sup>

También una delegación de exhibidores nucleados en AEC entrevistó oficialmente a los miembros del Consejo Económico Nacional, quienes preparaban el informe con las recomendaciones para que el Presidente de la República confeccionara la reglamentación de la ley 13.651. La AEC expresó los motivos de su oposición a las proyectadas reformas de la ley 12.999 y los miembros del Consejo Económico aseguraron a los empresarios que "se obrará con estricta justicia cuando se resuelvan las modificaciones actualmente en estudio."<sup>195</sup>

Durante los primeros meses de 1950 los productores se vieron acorralados por problemas que devenían del alza de los costos (los dos aumentos más

---

<sup>193</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 19-10-49, Vol. XIX, Año 19, No 946, Pág. 276

<sup>194</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 2-11-49, Vol. XIX, Año 19, No 948, Pág. 281

<sup>195</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 23-11-49, Vol. XIX, Año 19, No 951, Pág. 296

importantes se dieron en los insumos y en la mano de obra. En 1949 el costo laboral por unidad de producto era un 23 % más alto que en 1945), por ello solicitan se aumente el sobrecargo o sobreprecio de las entradas. A pesar de la inicial oposición de la AEC, en abril de 1950, el valor aumenta de 10 centavos a 20 centavos y los montos recaudados se dividirían de la siguiente manera: un 60 % para la Fundación Eva Perón, un 30 % para el Fondo de Fomento a la Producción, un 3,5 % para SICA y un 6,5 % para la mutual de los exhibidores.

Finalmente la ley 13.651 se reglamentó en agosto de 1950 según Decreto 16.688 fijándose cambios importantes en distintos aspectos del desarrollo de la actividad. Entre ellos se destacan los siguientes:

- **Se aumenta la cuota de pantalla para el cine nacional**  
Según los artículos 7 y 8, las salas de "estreno" y de turno intermedio exhibirán la misma cantidad de películas argentinas que antes, las demás salas cinematográficas exhibirán películas argentinas de largo metraje veintiún días, incluyendo tres sábados y tres domingos como mínimo, quedando las otras 26 para las extranjeras. De esta manera la obligatoriedad de exhibición de películas argentinas (exceptuando las salas de estreno y de cruce) se aumenta el 50% de las fechas; es decir, que en adelante serán 26 semanas al año, como mínimo, quedando las otras 26 para las extranjeras.
- **Se fija un "hold-over" para el cine local**  
Según el artículo sexto, si la recaudación de la primera semana fuera superior al 80% de las sumas fijadas por esas salas para que las películas extranjeras continúen en el programa, la película argentina continuará exhibiéndose una semana más. El mismo procedimiento se seguirá para las subsiguientes semanas. Las películas argentinas gozarán en las salas de espectáculos, como mínimo, de todas las ventajas y privilegios que se acuerdan a las extranjeras.
- **Se aumenta el porcentaje de alquiler de las películas**  
El artículo segundo fija una escala de porcentajes que los exhibidores deberán abonar a los productores por el alquiler de las películas argentinas de largo metraje, previa deducción únicamente de los impuestos que graven el espectáculo cinematográfico.  
Las salas denominadas de "estreno" abonarán en concepto de alquiler, el 50% de la entrada bruta, las salas colocadas en turnos intermedios entre las de "estreno" y las de "segunda línea", abonarán el 45% de la entrada bruta, el resto de las salas abonará el 40% de la entrada bruta, como mínimo, correspondiente a todo el día de exhibición, durante la primera semana de exhibición de cada película, en cada sala, y el mismo precio de boletería de la primera semana.
- **Se establece la cantidad de películas que se puede pasar por función:**  
Según el artículo noveno, las salas de estreno formarán sus programas solamente contando con un largometraje y las películas cortas necesarias, teniendo en cuenta lo referente a la exhibición obligatoria de noticiarios y/o documentales nacionales. Los demás cines no podrán ofrecer más de dos filmes por cada función.

- Se excluye de los beneficios de la ley a las "películas deficientes":  
Según el artículo 14, toda película argentina, antes de ser estrenada, deberá solicitar de la Dirección General de Espectáculos Públicos un permiso de exhibición. Cuando, a juicio de ese organismo, la película no merezca ser incluida en los beneficios que acuerda la Ley N° 12.999, por carecer de un mínimo de calidades artísticas y culturales, podrá extender el certificado de libre exhibición, pero antes de notificar a la empresa productora, elevará informe al Subsecretario de Informaciones, quien en definitiva resolverá la inclusión o exclusión de la película en los beneficios de la citada ley. Las autoridades locales de todo el país deberán tener presente, antes de calificar la película, el certificado de la Dirección General de Espectáculos Públicos.
  
- Se establece una única instancia de censura a nivel nacional:  
Las municipalidades no podrán poner trabas a filmes incluidos en los beneficios de la ley de protección.

En este paquete de medidas se encuentran algunas orientadas a acentuar el proteccionismo, otras que intentan ordenar el funcionamiento comercial del sector y otras que tienden a un control de las películas que recibirán beneficios.

Con respecto al primer grupo, son medidas que intentan empujar defensivamente los problemas planteados por la crisis económica. Es indudable que los agentes ligados a la producción (empresas, profesionales, artistas y obreros) se ven favorecidos por estas medidas, mientras los distribuidores de películas extranjeras y los exhibidores siguen padeciendo las restricciones comerciales que se les imponen.

En relación al segundo conjunto, es necesario señalar que la reducción de los programas "monstruos" (que incluían varias películas por función) era un reclamo de larga data que provenía de distintos sectores del campo, con el objetivo de preservar la comercialización de las películas.

El tercer grupo de medidas preanuncia la voluntad de presionar a los productores, así como de fiscalizar sus realizaciones, que demostrará en adelante el Ejecutivo.

La constante crisis de los estudios y los resultados filmicos hablaban de que la política proteccionista no lograba buenos resultados. Por ello había sugerencias unánimes dentro del campo en cuanto a la necesidad de racionalizar los subsidios, pero la forma que el Estado quería implementar esta racionalización parecía

peligrosa, ya que los motivos por los que se negaría el subsidio a un filme eran de muy ambigua enunciación (nunca se especificó que se entendía por: "carecer de un mínimo de calidades artísticas y culturales") y de esa manera se dejaba librada la decisión a la voluntad política del ente estatal en cuestión.

Las primeras reacciones adversas frente al decreto, estuvieron otra vez a cargo de los exhibidores reunidos en la AEC que consideraban avasallados sus intereses comerciales. En esta oportunidad le proponen a la APPA una reunión para consensuar un pedido al Ejecutivo de reformas al decreto, pero la APPA les contesta que habiéndose dictado la ley y el decreto, "había pasado la oportunidad de reunirse para intercambiar opiniones sobre los mismos". El directorio de la AEC consideró que esa respuesta era una "gravísima descortesía" y les recalcó que la exhibición es la etapa decisiva, "para el examen, crítica y progreso de toda la productividad nacional."<sup>196</sup>

Por otra parte, inmediatamente surgieron las consecuencias propias de la autorización que obtuvo el Ejecutivo para inmiscuirse en el universo ideológico de las producciones cinematográficas y de la discriminación de películas. En septiembre de 1950, mediante un decreto de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación, se dispuso que para gozar de las medidas proteccionistas, "las películas argentinas tendrán que reflejar cabalmente el elevado estado cultural, las costumbres y la real ideología del pueblo argentino".

En los considerandos de la medida se expresa que en el proceso de calificación de las películas argentinas que reciben protección estatal se tendría especial cuidado de que "el desarrollo del argumento, escenas, diálogos y demás expresiones que se refieran a nuestra nacionalidad, reflejen su verdadera ideología, costumbres, etc., de una manera clara e inconfundible". Por lo tanto, "cualquier película que de alguna manera exhiba costumbres, problemas sociales o alguna manifestación que pueda afectar el elevado nivel moral y cultural

---

<sup>196</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 27-9-50, Vol. XIX, Año 20, N° 995, Pág. 241

alcanzado por el pueblo argentino, no debe ser incluida dentro de lo prescripto en las disposiciones de las leyes mencionadas.”<sup>197</sup>

Como es posible observar esta norma pone el acento en las restricciones ideológicas y políticas a ser aplicadas en las películas, más que en las que afectan a la moral cristiana. Es decir que aquí el Estado avanzó sobre un terreno que antes hegemonizaba la iglesia católica.

Dos películas de León Klimovsky sufrieron las restricciones de este decreto. Se trata de **Suburbio**, que fue parcialmente refilmada y remontada sin la intervención del director y fue dada a conocer en marzo de 1951. En segundo lugar, **Mariguana** fue retenida y sufrió cambios que le quitaron toda referencia a la realidad argentina. También se le sacaron los beneficios a **Esperanza** de Manuel Peña Rodríguez y se prohibió la exhibición de **El diablo de las vidalas** de Belisario García Villar, ya que el Ministro del Ejército, General Franklin Lucero, solicitó al Subsecretario de Informaciones que se adoptaran medidas porque la película no reunía “las condiciones técnicas, artísticas y de veracidad histórica que deben llenar las producciones cinematográficas de ese carácter”.<sup>198</sup>

Diferenciar unas películas nacionales de otras, y unos productores de otros, fue la clave para pensar las políticas estatales de ese año, en el que, por otro lado, mermó el crédito a la industria, medido en valores constantes. En ese sentido se produjeron los cambios en las disposiciones de los créditos que otorgaba el Banco de Crédito Industrial a esta industria (según resolución del 4-4-50), dado que no se adecuaban íntegramente a las necesidades de la misma y que “los productores, amparados en deficiencias que ofrecía el régimen adoptado, no cumplían con sus disposiciones.”

Por esa razón el Banco diseña dos nuevas reglamentaciones a saber:

---

<sup>197</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 6-9-50, Vol. XIX, Año 20, No 992, Pág. 227

<sup>198</sup> Se agrega que en la película “se exhiben próceres y hechos en forma tan inconveniente que pueden llevar al ánimo del espectador nacional y extranjero una impresión completamente errónea de lo que realmente fuera nuestra guerra de independencia”. *Heraldo del Cinematografista*, 13-12-50, Vol. XIX, Año 20, No 1006, Pág. 287.



- Préstamos de fomento a la producción cinematográfica de especial valor cultural:

Se trata de créditos para financiar la realización de películas que por su tema, naturaleza y realización representasen un acabado exponente cultural, artístico o científico. El importe máximo de los préstamos se mantendría, la amortización debía efectuarse con el 70 % de los fondos acordados y garantizarse con prenda fija en primer grado sobre el negativo y copia de las películas. Si la deuda no era cancelada mediante las recaudaciones obtenidas, el Banco otorgaría una carta de pago al beneficiario.

- Préstamos a la industria cinematográfica nacional:

Tiene el objeto de apoyar a las producciones que representasen manifestaciones de la actividad cultural y artística de la nación. Se aplica sobre películas terminadas a través de un régimen similar al anterior. La amortización debía efectuarse mensualmente en un plazo máximo de dos años, a partir de la fecha de estreno y la deuda instrumentarse en documentos a sola firma.

El requisito necesario para concretar ambas líneas de crédito era la presentación de un informe confeccionado por la Dirección General de Espectáculos Públicos sobre el valor de la producción, con lo que dicha repartición estatal asumía las funciones antes asignadas al Comité Asesor.<sup>199</sup>

Para evitar que se invierta en fines ajenos a la industria, la ganancia obtenida gracias al apoyo oficial, el Banco afirma que las empresas deudoras no podrán distribuir beneficios o utilidades en efectivo que representen más del 8 % anual del capital de la empresa.<sup>200</sup>

Como era de esperar los exhibidores adhieren a esta idea de clasificar las películas argentinas, sugiriendo en una nota remitida al Subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación, Raúl Apold, tres categorías posibles: "la primera comprendería a todas aquellas de interés nacional o histórico, que por su extraordinario valor de producción constituyan por sí solas todo el espectáculo", la segunda incluiría a las películas que, "sin alcanzar la calidad de las anteriores, reúnan un mínimo de condiciones que las califique de por sí",

<sup>199</sup> *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 2 y 3

<sup>200</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 6-12-50, Vol. XIX, Año 20, No 1005, Pág. 283

finalmente en la tercera entrarían las restantes que deberían ser excluidas de los beneficios de la protección.<sup>201</sup>

Aunque Apold no se hace eco de esta solicitud, decide expresar públicamente el descontento del Ejecutivo en relación con lo efectivamente producido por la industria cinematográfica. Después de cinco años de aplicar todo tipo de medidas proteccionistas, el cine argentino no había recuperado los mercados externos (en un momento en que el ingreso de divisas es una clave fundamental de la economía), ni podía funcionar sin subsidios estatales.

En diciembre de 1950 convocó a una reunión en la que participarían productores, directores y argumentistas, el presidente del Banco Industrial y otros funcionarios, para realizar un llamamiento a los dirigentes sobre la declinación en la calidad de las películas, con excepción de muy pocas que alcanzaban el nivel que es de esperar por la jerarquía de los estudios argentinos. Así mientras les recordaba los esfuerzos que hizo el Estado en pos de esa industria, les pedía que "elevaran la puntería y mejoraran el nivel de la producción".

Apold hizo hincapié en la necesidad de que nuestro cine tenga un sello definitivamente argentino y anunció que el gobierno proyecta, entre otras medidas, "limitar el número de películas cuyos argumentos sean adaptaciones de obras extranjeras, recurso del que se ha abusado sin tener en cuenta que el país posee, afortunadamente, una vasta producción literaria y autores de reconocida solvencia."<sup>202</sup>

Además les llamó la atención sobre el propósito de incrementar los ingresos de divisas producidas por la exhibición de las películas argentinas en el exterior, "ingresos que, hasta la fecha, están lejos de reflejar la difusión que aquellas han alcanzado en los países extranjeros."<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 10-1-51, Vol. XX, Año 20, N° 1009, Pág. 7

<sup>202</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 6-12-50, Vol. XIX, Año 20, N° 1005, Pág. 283

<sup>203</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 6-12-50, Vol. XIX, Año 20, N° 1005, Pág. 283

Apold y la renovada conducción económica sabían que la solución de los problemas de la industria cinematográfica no consistía en aumentar el proteccionismo, sino en aumentar las exportaciones.

El impulso al comercio exterior era perentorio y debía continuarse con el necesario control del destino de las divisas obtenidas. Por ello el Banco Central dio a conocer la circular No. 1375 de enero de 1951, tendiente a vigilar y controlar la explotación y el rendimiento de las películas argentinas en el exterior para que no se produjeran maniobras de evasión de divisas. Probablemente, la consecuencia de un tipo de cambio sobrevaluado, fuera que los exportadores preferían mantener el dinero en el exterior a la espera de una devaluación monetaria. Para evitar esas operaciones, según la circular las empresas interesadas deberían cumplir los siguientes requisitos:

- Inscribirse como exportador  
lo que supone llevar libros de acuerdo con las formalidades exigidas por el Código de Comercio, estar matriculado como comerciantes en el Registro Público de Comercio y ofrecer referencias comerciales y bancarias a satisfacción de la Dirección Nacional de Aduanas.
- Solicitar el permiso de exportación en el Ministerio de Economía  
que se otorgaba sobre la base de lo dictaminado por la Dirección General de Espectáculos Públicos acerca del valor artístico de la película.
- Presentar la declaración jurada de venta y los contratos originales  
que especifican las condiciones de explotación de las películas
- Ingresar por las vías oficiales inmediatamente recibido, la totalidad del producido en divisas por la explotación de películas.<sup>204</sup>

Paralelamente se libraba una dura batalla con los representantes de Hollywood por la cuota de pantalla, que los filmes extranjeros estaban perdiendo en el país. Ya en febrero de 1949, una resolución de la Dirección General de Espectáculos Públicos anunciaba que el mercado de la importación de películas sería intervenido por la gestión estatal. Para obtener la visación de películas se debería solicitar autorización a esa entidad, antes de comenzar los trámites de

---

<sup>204</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 31-1-51, Vol. XXI, Año 20, N° 1015, Pág. 16

importación y de hecho no ingresarían películas norteamericanas desde ese momento hasta la resolución del conflicto.

Es por ello que a partir de diciembre de ese año comenzó una campaña de presiones que llevaron adelante los representantes de las empresas norteamericanas afectadas, junto con el embajador residente en Argentina. Así los distribuidores de películas norteamericanas dirigieron una nota al Ministro de Hacienda, Dr., Cereijo (por medio de la Embajada de los Estados Unidos) y los exhibidores al Consejo Económico Nacional explayándose sobre los problemas que afectaban a la importación de esos filmes.<sup>205</sup>

Luego en enero de 1950 la revista norteamericana *Variety* aludía a los esfuerzos que realizaba el embajador de ese país en la Argentina, Stanton Griffis, con el propósito de obtener licencias de importación para las películas de Hollywood, anticipando que no sería aceptada la supuesta oferta de permitir el ingreso anual de 200 películas norteamericanas, ya que deseaban negociar el ingreso en cantidad ilimitada.<sup>206</sup>

Las tensiones entre Estados Unidos y Argentina excedían ampliamente al campo cinematográfico. El gobierno argentino se veía muy perjudicado por la exclusión del Plan Marshall de reconstrucción europea y reaccionaba buscando lazos económicos con los países europeos y posponiendo la ratificación del Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca. El gobierno norteamericano, por su parte, observaba con recelo el avance estatista que se traslucía en el artículo 40 de la Constitución de 1949. De todas maneras, el año 1950 resultó auspicioso para la distensión de las relaciones entre Estados Unidos y Argentina. Una muestra de ello fueron las visitas diplomáticas del subsecretario de Estado Edward Miller a Buenos Aires y del Ministro de Hacienda Ramón Cereijo a Washington para participar de las sesiones del Consejo Económico y Social Interamericano.

Por esos días el Eximbank concedió un préstamo exterior para Argentina, por 125 millones de dólares, que había sido objeto de una ardua negociación, y Argentina ratificó el Tratado Interamericano. Ambos fueron gestos de un

---

<sup>205</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 28-12-49, Vol. XIX, Año 19, N° 956, Pág. 338

<sup>206</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 25-1-50, Vol. XX, Año 19, N° 961, Pág. 18

acercamiento muy celebrado, incluso por la misma revista *Variety* que informó sobre la creciente colaboración económica entre la Argentina y Estados Unidos.

En relación con los problemas cinematográficos, Cereijo llevaba a Washington una propuesta que había logrado consensuar con Griffis y que contemplaba la importación anual de 12 a 17 películas por cada compañía y la obligación para las distribuidoras de invertir el 25% de sus ganancias en la Argentina, mientras que el 75% restante quedaría congelado hasta que mejore la situación en materia de disponibilidad de dólares.<sup>207</sup>

Finalmente en mayo de 1950 se alcanzó un acuerdo refrendado por el Dr. Cereijo y Eric Johnston, presidente de la Motion Pictures Association of America, y avalado por Joaquín Rickart, representante para América Latina de MPAA, en el que se fijaron los siguientes puntos:

- Se autorizaba el ingreso sin restricciones de películas norteamericanas.
- Se garantizaba a las compañías norteamericanas la remisión a Nueva York de unos 5.500.000 dólares durante los próximos cinco años.
- Las empresas deberían invertir en la Argentina el 50 % de sus ganancias y pueden remitir el 50 % restante a Estados Unidos, siempre que la cifra resultante no supere los 5.500.000 dólares. En el caso de que resultara una cifra excedente debería invertirse en Argentina.<sup>208</sup>

En junio, con la presencia de Rickart en Buenos Aires el Banco Central redactó la circular correspondiente a resolver los problemas de importación de películas de Hollywood, y por su parte, las distribuidoras de material norteamericano actualizan la visación de argumentos y demás detalles de sus filmes, para someterlos al dictamen de la Dirección de Espectáculos, de acuerdo a las reglamentaciones vigentes.

Rickart consiguió mejorar las condiciones del pacto en lo relativo al excedente del 50 % de las ganancias que las compañías deberían invertir en la

---

<sup>207</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 22-3-50, 22-3-50, Vol. XX, Año 19 N° 968, 49

<sup>208</sup> En enero de 1951 se suscribió el tratado comercial entre nuestro país y Francia que incluía al sector cinematográfico, pero todavía no se había podido llevar a la práctica el acuerdo firmado con Hollywood.

Argentina (era de 50 millones de pesos y pasa a ser 100 millones de pesos), acordando el valor del cambio en 14 pesos por dólar.<sup>209</sup>

Un mes después la justicia rechazó las demandas de las compañías cinematográficas norteamericanas sobre repetición de impuestos (Warner habría reclamado la devolución de pesos 307.767,53; Artistas Unidos 183.341,32, RKO 111.695,98; Universal 92.470,08 y Motion Picture Export Corp. 43.317,54), justificando que “esos importes habían sido percibidos por la Dirección de Réditos como gravamen a las regalías, es decir, como impuesto a los porcentajes acreditados a las empresas norteamericanas por explotación de películas en nuestro país cuyos réditos de fuente argentina han devengado un impuesto del 5% sobre el 50% de las entradas brutas remesadas al exterior”.<sup>210</sup>

Para ese momento el ingreso de películas extranjeras en nuestro mercado, ya era una realidad<sup>211</sup> y los productores argentinos buscaron una manera de compensar sus ingresos con el pedido de aumento de precios de las entradas de cine que había quedado fijo desde 1946 en un promedio de \$ 3,50. Esta solicitud interesó también a los exhibidores que en ese momento tenían un material para vender por el que esperan sacar mejores réditos.

Por su lado, el gobierno peronista desplegó por esos días un discurso poco favorable para los empresarios locales, porque entendía que a pesar de asignar recursos a la importación de los insumos indispensables para el desarrollo de la actividad, en momentos en que necesitaba retener las divisas, los resultados obtenidos no eran los esperados si se ponían en relación con las inversiones realizadas.

El vocero de los reclamos fue Apold que en octubre de ese año volvía a la palestra pública con el objetivo de criticar abiertamente a los productores argentinos. En el marco de una encuesta realizada por la revista *El Hogar*, que llevaba el título “¿Qué puede hacerse para elevar el nivel de la cinematografía nacional?”, el funcionario explicaba que “No se puede decir que el esfuerzo

---

<sup>209</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 27-6-51, Vol. XXI, Año 20, N° 1034, Pág. 102

<sup>210</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 1-8-51, Vol. XXI, Año 20, N° 1036, Pág. 200

<sup>211</sup> Incluso en diciembre de 1951 autorizan la exhibición de 5 películas rusas.

privado haya respondido con la amplitud que se hubiera deseado al estímulo oficial”.

Apold explicaba que la política de proteccionismo estatal del cine argentino que puso en marcha el gobierno del General Perón, tuvo como objetivo “dar base a las empresas filmadoras”, a partir de la idea de que fortaleciendo la economía de las mismas, se facilitarían las “producciones de alto vuelo”. Pero “esto no ha ocurrido”. Según Apold, “(p)areciera que la protección oficial sólo estimuló el aumento en número de películas, pero no en calidad; pues bien, nuestros productores parecen haber pensado que la ayuda oficial hacía innecesaria la iniciativa audaz, y ante la perspectiva de que sus películas se pasarían de cualquier manera, poco a poco se han desinteresado en todo lo que no sea meramente la faz 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.”

Ante semejantes declaraciones, el periodista le preguntó si era necesario modificar la ley de cine, y Apold respondió que lo dicho no implicaba que la “ley sea mala, sobre todo si se tiene en cuenta que cuando se dictó no había experiencia. Hoy, después 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 actuales.”

El diagnóstico y las protestas de Apold eran avaladas por el conjunto de las publicaciones especializadas, haciéndose eco de un descontento que, según atestiguaban, compartían con el público. La industria cinematográfica no parecía mejorar la calidad de sus películas, ni lograr el fortalecimiento de sus empresas, a pesar del apoyo proteccionista, no parecía haberse desarrollado según lo esperado.

Para *Set* los causantes de “este lamentable estado de cosas”, eran los “negociantes del celuloide o de otras mercaderías, ignorantes de lo que el arte y la

cinematografía significan para el crédito del país, que antepusier(o)n los derechos de su bolsillo, o los del espíritu, o que con el bolsillo hicier(o)n valer los derechos de su ignorancia”<sup>212</sup>. Esta revista aliada del gobierno, reclamaba que las empresas debían pagar con obras, los favores del Estado, pero debían pagarse con “obras buenas o por lo menos que aspiren a serlo. Que es precisamente (salvo honrosas excepciones), todo lo contrario de lo que se ha realizado en estos últimos tiempos.”<sup>213</sup>

Por ello, Apold denuncia que los quebrantos de algunas empresas productoras se deben a “la mala organización, frondosos presupuestos administrativos, mala comercialización de las películas y mala calidad de las mismas”. Además, estas son las causas de la pérdida de los mercados extranjeros, que “se conquistan y mantienen a base de competencia de calidad de películas, de espíritu comercial y de propaganda, y nuestros productores han descuidado últimamente todos esos factores.”

Las críticas llegaron también para los productores independientes, que “constituyen en otros países un factor muy importante en el progreso cinematográfico”, pero “en nuestro país, con muy pocas excepciones, la producción independiente ha estado en manos de aventureros que, libres del compromiso de tener que mantener un estudio permanente, se dedican a obtener capitales de personas ajenas a la industria cinematográfica y aplicarlos, cuando los aplican, a la producción de películas subalternas, destinadas de antemano al fracaso.”<sup>214</sup>

A fines de 1951 el panorama no parece muy promisorio para la cinematografía nacional. La exhibición de cine extranjero implica necesariamente una merma de pantallas, el bajo precio de las entradas no permite un desarrollo favorable de los negocios y además se abre la posibilidad de que el gobierno peronista deje de apoyar tan ampliamente al sector. Estas declaraciones de Apold parecen hablar de un Estado que ha decidido controlar activamente los resultados

---

<sup>212</sup> *Set*, Buenos Aires, 1-1-51, Año IV, N° 27, Pág. 1

<sup>213</sup> *Set*, Buenos Aires, 1-7-51, Año IV, N° 28, Pág. 1

<sup>214</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 31-10-51, Vol. XXI, Año 21, N° 1052, Pág. 266



de sus inversiones, o al menos que pretende desgastar públicamente la imagen de los empresarios del sector cinematográfico para poder manejar los términos de las negociaciones.

Algunos críticos se alegraron por la promesa de dicho control. Entre ellos *Set* veía en la intervención del funcionario estatal un motivo de optimismo, aunque el horizonte de 1952 “por el momento aparezca sombrío”, ya que los señores que han dirigido los negocios fílmicos, se verán obligados a seguir las normas que se les marque, o de lo contrario, a retirarse de una actividad, en la que por su miopía estuvieron a punto de poner en peligro una de las más bellas expresiones culturales y artísticas de nuestro país.”<sup>215</sup>

Para evaluar las declaraciones de Apold es imprescindible recalcar que la mala performance de los estudios argentinos también se debe a la falta de adecuación del viejo sistema de producción que parecía estar perimido, motivo por el cual la industria cinematográfica de occidente atravesaba por esos años una fatigosa crisis. Ya en 1948 el *Heraldo* publicaba una nota con un título sugestivo a modo de pregunta, “¿Está el cine ante una crisis mundial?”, cuya respuesta incluía una larga lista de problemas que enfrentaban las cinematografías norteamericana y europeas.

Las soluciones que se daban en ese momento en Hollywood eran el despido de una buena parte de su personal (MGM el 25% del personal, RKO el 75% Universal el 40%, etc.), la reducción de los sueldos y tiempos de contratos de las grandes estrellas, quedando en libertad para actuar en televisión, teatro, radio y otras películas; y el cultivo de mercados extranjeros.

Para 1952 en Francia se cerraban importantes estudios y descendía la producción, por lo que se decidió la baja inmediata de los costos de producción, en Italia empezaban a funcionar las coproducciones con empresas extranjeras, en España bajaban notablemente las producciones nacionales y en Inglaterra el principal industrial del ramo Arthur Rank amenazaba con abandonar el negocio.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> *Set*, Buenos Aires, Octubre-noviembre 1951, Año IV, N° 30, Pág. 1

<sup>216</sup> *Set*, Buenos Aires, Marzo - Mayo 1952, Año V, N° 32, Pág. 1 y 2

Con este marco internacional el discurso de Apold cobra otro sentido. Como sucedía en relación con otras áreas de la economía, el Estado había quedado atrapado en una situación que no parecía tener solución a corto plazo. Terminar con una protección generalizada seguramente tendría su correlato en despidos y bajas de salarios para el sector, más aún teniendo en cuenta que el reingreso del cine norteamericano al mercado local disminuía las posibilidades de los estudios nacionales. Por otro lado, para el mercado argentino era muy difícil pensar en bajar los costos porque la inflación y el aumento de sueldos conspiraban con esa posibilidad.

Por todo ello para el Estado era demasiado costoso modificar las reglas de juego y para los empresarios locales el sistema de subsidios estatales parecía muy rentable, por lo que se resistían a la coproducción con empresas extranjeras y a explorar el mercado externo.

La solución a la que apelaba Apold estaba vinculada con el mejoramiento de la calidad de la producción, para que los logros artísticos ocuparan el primer plano otorgándole prestigio a la industria, aunque no resultara económicamente rentable.

Sintetizando lo ocurrido entre los años 1949 y 1952 es posible decir que se observa un aumento en la protección brindada por el Estado a la industria cinematográfica, ya que esta presenta los signos propios de la crisis económica que abate al país. Sin embargo, en 1950 la producción de películas alcanzó el punto máximo de la década peronista con 58 largos.

El aumento de los estrenos nacionales va de la mano de la disminución de los estrenos de películas extranjeras, ya que durante ese año se estrenaron 131 películas extranjeras, que es el número más bajo de la misma década. En adelante este número irá en aumento, en cumplimiento de los acuerdos firmados con Hollywood en este período (en 1950 se estrenan 42 películas norteamericanas, cifra que asciende a 141 en 1951).

Paralelamente el Poder Ejecutivo reúne en torno suyo todos los resortes necesarios para efectivizar una total injerencia en la actividad cinematográfica. Sin

embargo, al contrario de lo que pasó con las radios y los diarios, no hubo compras de empresas cinematográficas, ni se avanzó sobre las empresas independientes.

Con respecto a la censura política, comienzan a escucharse muchas anécdotas sobre las presiones que provenían de la Subsecretaría de Información y se da inicio a la "lista negra" de artistas opositores. De todas maneras, es importante destacar que en el cine de ficción no existió el férreo control de contenidos que se verificó en los otros medios. Por lo general, toda la intervención se reducía al agregado de carteles introductorios en las películas con el objetivo de garantizar una contextualización adecuada de los conflictos.

Paradójicamente la ausencia de censura previa daba lugar a un proceso de autocensura por parte de los estudios productores, ya que no les era posible arriesgar una fuerte inversión sin tener alguna certeza de que el guión filmado sería calificado favorablemente por las autoridades. No resulta posible medir esta afirmación en su real dimensión dado que no existen pruebas al respecto, ni indicios que hablen del interés de los productores por exponer temáticas que pudieran ser censuradas. Por ejemplo no se presentaron después de la caída del peronismo guiones que se hubieran guardado por temor y buscaban ver la luz.

En septiembre de 1951 el Poder Ejecutivo decide terminar con la doble censura y para ello dicta el decreto de unificación de las tareas de aprobación y calificación de los espectáculos públicos para todo el país. Dichas tareas quedan a cargo de la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos integrada por Ángel Constantino Seijo, por la Subsecretaría de Informaciones; Nicolás Bianculi, por la Municipalidad de Buenos Aires, y Emilio Sevillano, por el Ministerio del Interior. Las divergencias de opinión de las autoridades locales del interior, serán resueltas por la misma Comisión, pero reemplazando al representante de la comuna de la Capital por otro de la municipalidad de que se trate.<sup>217</sup> Esto implica que si alguna municipalidad, estuviera en desacuerdo con la calificación de una película, no puede tomar medidas contra la misma, sino que debe dirigirse a la Comisión Nacional.

---

<sup>217</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 5-9-51, Vol. XXI, Año 21, N° 1044, Pág. 220 y 26-9-51, Vol. XXI, Año 21, N° 1047, Pág. 232.

Esta Comisión se constituye en una novedad alentadora para el negocio cinematográfico porque garantiza el funcionamiento de una normativa estable, pero a su vez no resulta auspicioso que participen en ella exclusivamente representantes estatales. De todos modos, esta norma tarda bastante tiempo en hacerse efectiva en todo el país, ya que todavía en 1954 los exhibidores siguen reclamando por una censura unificada.<sup>218</sup> Según César Maranghello, "algunos entes ultramontanos siguieron actuando en el interior", como en Córdoba, "donde la comisión local calificó como 'inconveniente para menores' a **Bárbara Atómica** (Julio Saraceni, 1952), mientras la nacional le había impuesto un 'sin restricciones'" (2004 : 22)

Uno de los ejemplos de censura que es posible exponer es el de **Facundo, el tigre de los llanos** de Miguel Paulino Tato (1952), que fue cortado por el tratamiento polémico que presentaba de Juan Manuel de Rosas. La Subsecretaría nombró a Luis María Álvarez como "interventor" del filme, quien desechó parte del material filmado. El inusual tratamiento dado a esta realización culminó con que el director pasó a engrosar la lista negra, el protagonista fue amenazado y se prohibió una adaptación radial del guión.

Otro ejemplo es el de **Pobres habrá siempre** (Carlos Borcosque) realizada en 1954, acusada de comunista por el gobierno peronista y de peronista por la Revolución Libertadora, recién pudo estrenarse en 1958.<sup>219</sup>

La propaganda filmica oficial toma cuerpo en los cortometrajes documentales que encarga Apold, en 1950, acerca de la obra realizada por el General Perón. Para la realización de los filmes se contrata a las empresas comerciales, junto con sus equipos de profesionales y actores. El 14 de agosto, acompañando la inauguración del salón 17 de octubre de la Subsecretaría, con la presencia de Perón y Evita, se exhibió **Payada del tiempo nuevo** dirigida por Moglia Barth. Este corto señalaría una interesante modalidad de trabajo que consistió en la construcción de ficciones a las que se les insertaban fragmentos

---

218 Ver Congreso Nacional de Exhibidores en *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 26-5-54, Vol. XXIV, Año 23, N° 1187, Pág. 115

<sup>219</sup> Para ampliar el interesante y contradictorio derrotero de este film ver Campodónico (2001)

documentales o voces de relatores que cumplieran el objetivo de ligar la ficción al referente real.

Estos cortos significaban un buen negocio para las empresas contratadas, ya que según el informe confeccionado por la Comisión Investigadora que funcionó después del golpe de Estado de 1955, generalmente se asignaba una suma total a las empresas contratadas, sin discriminar rubros ni llamar a licitación. También significaba un trabajo interesante para los directores, el equipo técnico y los actores, cuyos honorarios integraban los gastos de filmación.

Por otro lado, parece obvio que la participación en estos cortometrajes con un discurso propagandístico explícito del peronismo y sus líderes significaba un cierto compromiso político aunque según Marcela Gené (2005) la dirección de estos cortometrajes no siempre implicaba una contraprestación y la falta de afiliación no siempre era un impedimento para la contratación cuando el nivel artístico de las figuras lo justificaba.

Finalmente es preciso recordar que en distintos ámbitos, dentro y fuera del campo cinematográfico, se instala la idea de que los logros obtenidos por las empresas productoras (fundamentalmente en términos de calidad) son muy bajos en relación a la inversión hecha por el Estado. A partir de allí se plantea un debate sobre la necesidad de clasificar la producción cinematográfica para restringir la acción proteccionista del Estado y de esa manera hacerla más eficiente.

## El repunte del cine nacional

En junio de 1952 el General Perón iniciaba su segundo mandato presidencial, sin proponer grandes cambios para el desarrollo de la gestión que cumplía la Subsecretaría de Información y Prensa. El cine fue una herramienta muy utilizada en la campaña a partir de la propaganda emitida por medio de noticieros y cortometrajes.

También gravitaron las adhesiones rituales de distintos actores, empresarios y profesionales del campo, publicitadas a través de las revistas y diarios. Según el *Heraldo* más de 3.000 figuras del cine, el teatro y la radiotelefonía “expresaron públicamente su adhesión a la reelección del General Perón para el período presidencial 1952-58, al mismo tiempo que expresan su amplio reconocimiento a la obra de ayuda social que dirige la señora Eva Perón”<sup>220</sup>; y lo hicieron a través del Ateneo Cultural Eva Perón que había sido inaugurado en octubre de 1950 con el objetivo de “promover el mayor acercamiento espiritual entre los artistas argentinos” y para cumplir con el “deseo de Eva y el General para la elevación cultural del pueblo.”<sup>221</sup>

Este ritual de adhesiones también fue cumplido por todas las organizaciones gremiales del campo cinematográfico y repetido disciplinadamente en ocasión de la muerte de Eva Perón. Mientras tanto las reprimendas de Apold dirigidas a los empresarios de los estudios cinematográficos, tuvieron poco correlato en el nivel de la acción política. Es decir que no existió ni el diseño de propuestas que modifiquen la política cinematográfica, ni las sanciones para quienes no cumplieran con las condiciones impuestas por la legislación proteccionista vigente.

Como ya se dijo, es posible pensar que esto se debió a que las sanciones podrían derivar en el cierre de empresas y esto implicaría una cantidad de trabajadores desempleados. También es muy posible que existieran acuerdos subterráneos, tanto económicos como políticos, entre empresas y funcionarios. Lo cierto es que, como se verá más adelante, lejos de disminuir las garantías con las

---

<sup>220</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 3-10-51, Vol. XXI, Año 21, N° 1048, Pág. 244

<sup>221</sup> *Radiofilm*, Buenos Aires, 18-10-50, N° 275, Pág.6

que contaba ese sector industrial, se insistió en un refuerzo permanente hasta el final de la gestión peronista. Por otra parte es necesario ubicar el discurso de Apold en el marco de un cambio de política industrial, centrada en la eficiencia y la productividad, que se plantea el peronismo para dar forma al Segundo Plan Quinquenal.

Entre tanto, el Subsecretario continúa manteniendo reuniones con los empresarios, donde se discuten las formas posibles de intensificar la explotación en el exterior, pero en ese terreno tampoco se verificarán grandes avances en el ámbito de los negocios reales.

Nicolás Mancera juzga, en un artículo publicado por la revista *Set*, el desarrollo del cine local durante el primer semestre de 1952. Para ello propone dos puntos de vista que caracteriza como “diametralmente opuestos”. Para Mancera, desde el punto de vista industrial sólo se pueden focalizar problemas: estudios en quiebra, la mayoría produciendo poco, aumentos en los costos de producción, los laboratorios sin material virgen, falta de mercados en el extranjero, surgimiento de distintos tipos de espectáculos que compiten con las salas cinematográficas, entre otros.

Con respecto al punto de vista artístico, según Mancera, el panorama cambia totalmente de color. “Pocas veces el cine argentino ha conglomerado una serie de films que hagan tan bien honor a su tantas veces vapuleado prestigio. (...) Si nos damos cuenta que hay proyectos ambiciosos –siempre artísticamente hablando- tenemos que reconocer que cuando haya terminado este azaroso 1952 la calidad va a estar indudablemente en un nivel superior al de años anteriores y superior también a lo esperado en comparación con la situación financiera.”<sup>222</sup>

Hacia fines de año esta apreciación fue compartida por la mayor parte de las publicaciones especializadas y los datos de boletería acompañaron la reaparición de las buenas producciones. Al parecer el público también se hizo eco de este repunte de calidad y acudió masivamente a las salas, aunque a mediados de 1952 se permitió aumentar el precio del boleto a \$5,65; para luego bajarlo a \$3.70 y \$2.95 tres días por semanas.

---

<sup>222</sup> *Set*, Buenos Aires, Julio-agosto 1952, Año V, N° 33, Pág. 4

Hacia fin de año se recogían los datos más promisorios, las 35 películas estrenadas en 1952 recaudaron más que las 55 del año anterior y además cinco películas argentinas se encontraban entre las diez más vistas en los cines de las siete ciudades cabeceras del país.

**Cuadro No. 1: Recaudación de las cinco películas argentinas más vistas en los cines de las siete ciudades cabeceras del país (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, Tucumán, Santa Fe y Bahía Blanca) durante 1952.**

Película	Productora	Recaudación en \$
<b>Deshonra</b>	Interamericana / Mapol	2.198.500 1er lugar
<b>Las aguas bajan turbias</b>	Hugo Del Carril *	1.571.900 3er lugar
<b>Cyrano de Bergerac</b>	Artistas Unidos Asociados	1.098.000 8vo. Lugar
<b>La de los ojos color del tiempo</b>	Argentina Sono Film	1.024.700 9no. Lugar
<b>La bestia debe morir</b>	Argentina Sono Film	961.100 10mo.lugar

\* No están computadas las dos últimas semanas de Buenos Aires

Datos extraídos del *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 24-12-1952, Vol. XXII, Año 22, N° 1112, Pág. 200.

Como se puede observar, la película **Deshonra** de Daniel Tinayre (Interamericana/Mapol) se ubicaba en el primer lugar, totalizando un ingreso que superaba los 2 millones de pesos, cifra record para las películas nacionales.<sup>223</sup>

Con menos entusiasmo Chas de Cruz afirmaba que la producción nacional "ha experimentado sensible mejora de calidad", aunque seguimos filmando como antes, y salvo unos pocos realizadores destacados –que no constituyen por lo demás, la base de la industria- el resto no hace nada para evitar la repetición.<sup>224</sup> De todos modos, también el *Heraldo* apuntó en el último número de ese año que

<sup>223</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 11-6-52, Vol. XXII, Año 21, N° 1084, Pág. 71

<sup>224</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 15-10-52, Vol. XXII, Año 22, N° 1102, Pág. 135



“no cabe duda que el material argentino de 1952 ha sido más interesante, más comercial, en su conjunto, que el del año precedente.”

En noviembre de ese año la APPA buscaba nuevamente el apoyo oficial del gobierno recientemente reelecto y para ello entregaba una nota al Subsecretario de Informaciones, Raúl Apold, en la que señalaban sus problemas actuales y sugerían soluciones. La nota pretendía además dejar expresa constancia del profundo agradecimiento hacia el Presidente de la Nación, por la constante preocupación que siempre había tenido por solucionar los problemas del cine argentino. Señalaban también los productores que era su deber “reconocer la permanente preocupación del Subsecretario de Informaciones por todos los problemas del cine argentino, la constante buena voluntad con que los ha atendido en sus continuas demandas de amparo y las eficaces y oportunas soluciones que ha llevado siempre a consideración del Excmo. Sr. Presidente de la República, para satisfacerlas”.<sup>225</sup>

Las respuestas del Ejecutivo no se hicieron esperar, o quizá estaban concertadas previamente, convirtiéndose la nota de la APPA en una reverencia exigida para ponerlas en práctica. Una de ellas fue la modificación del decreto No. 16.688 mediante los decretos No. 11.731 (23-11-52) y No. 12.572 (1-12-52). Ambos decretos aumentan los beneficios de los productores nacionales. Según el primero “las salas de estreno abandonarán el 60% de la entrada bruta –con la única deducción de los impuestos al espectáculo- en concepto de alquiler de películas argentinas; las de turnos intermedios abonarán el 45% y el resto de las salas el 40% en la primera semana y el 30% en las siguientes; las liquidaciones se harán diariamente y al final de las exhibiciones diarias se deberán hacer los pagos en efectivo.” El segundo decreto dispone que las películas argentinas “permanecerán en la sala de estreno como mínimo una semana. Si la recaudación de esa semana alcanzara al 60% de las sumas fijadas por esa sala para que las películas extranjeras continúen en el programa, la película argentina continuará

---

<sup>225</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 26-11-52, Vol. XXII, Año 22, N° 1.108, Pág. 161

exhibiéndose una semana más. El mismo procedimiento se seguirá para las subsiguientes semanas”<sup>226</sup>

Paralelamente el Banco de Crédito Industrial consideró que la aplicación de la reglamentación de los préstamos (de los años 1948 y 1950) “no alcanzó plenamente los objetivos perseguidos y de ahí que se decidiera su reemplazo.” Por ello el Directorio de la Institución adoptó en su lugar una “Reglamentación de préstamos de promoción a la producción cinematográfica”, cuyo objetivo era “promover y apoyar la producción nacional de películas cinematográficas impresas de elevada calidad que por su naturaleza, tema y realización constituyan o puedan constituir auténticas expresiones del alma argentina en sus más puras manifestaciones sociales, artísticas, económicas y científicas que sirven para mostrar al mundo nuestro estilo de vida a la vez que para reafirmar en el pueblo el sentimiento y la emoción de su propio valimiento como ente diferenciado en su sentido vital.”<sup>227</sup>

Es posible sintetizar las innovaciones en los siguientes puntos:

- Se podrán beneficiar con este tipo de crédito los productores y directores que reúnan a la vez carácter de productor, con estudio propio o sin él, que hayan realizado por lo menos una película en el país, que tengan capacidad administrativa e intachables antecedentes bancarios y comerciales. Además deben acreditar fehacientemente, para el caso de películas a realizar o en proceso de realización, que disponen de medios económicos propios, suficientes, además del préstamo que pueda otorgarle el banco, para financiar el precio total de la película.
- Sustitución de la carta de pago como modo de condonación de las deudas por la obligación del beneficiario de proponer una forma de pago adecuada de cancelación al vencimiento de los plazos acordados.
- El Banco efectivizará el crédito en tres cuotas (cuando se haya realizado el 30 % de la película, la segunda hacia el 70 % y la tercera al término de la filmación).
- El otorgamiento de los préstamos dependerá de los informes que suministre la Subsecretaría de Informaciones sobre la capacidad técnica y artística de los elementos de cada película, la calidad del libro, el costo, las posibilidades comerciales en el país y en el exterior y la magnitud del préstamo solicitado.

---

<sup>226</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 3-12-52, Vol. XXII, Año 22, N° 1109, Pág. 164 y 10-12-52, Vol. XXII, Año 22, N° 1110, Pág. 166.

<sup>227</sup> *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 4

Estos cambios en la reglamentación del Banco de Crédito Industrial nos hablan por un lado, de una apertura que beneficiaría a los realizadores y productores independientes, y por el otro, de un ajuste en los requisitos y controles que la Institución comenzaría a exigir.

Detrás de estas normas subyace una idea, que luego desarrollará profusamente Apold, acerca de que la crisis del cine argentino se debe al accionar de "aventureros" que se aprovechan de los créditos y las facilidades que proporciona el Estado. En ese sentido hace su primera intervención al respecto, desde la revista *Radiolandia*, donde asegura que "(e)s preciso destruir a los aventureros de nuestro cine. El que se erige en productor, sin antecedentes en la industria, con avidez de enriquecerse a toda costa dejando en el camino a obreros sin trabajo devorando para su beneficio personal los créditos oficiales, asignándose grandes sueldos y realizando viajes de turismo con dichos créditos, no depositando aportes jubilatorios de sus obreros —como ha ocurrido— esa especie de productor, en fin, va a desaparecer de inmediato. Todos los cañones dispararán contra esos parásitos. No es posible admitir que el mal de esa plaga lo sufran los productores serios y organizados, que trabajen honradamente, con la noble finalidad de hacer buenas películas."<sup>228</sup>

Estas declaraciones explican claramente que el diagnóstico de Apold sobre la problemática del sector, no incluye una autocrítica sobre las políticas proteccionistas que la Subsecretaría puso en vigor, sino que responsabiliza únicamente a algunos empresarios que por otro lado, no individualiza en ningún momento. De este modo, "los aventureros" se convierten en un enemigo anónimo al que se debe combatir.

En relación con los niveles de calidad, Apold afirma en la misma oportunidad, que "(n)o 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

---

<sup>228</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 7-1-53, Vol. XXII, Año 22, N° 1114, Pág. 3.

perdido en el exterior.” Sobre este tópico, tampoco se encuentran declaraciones de Apold que expliquen taxativamente como se va a medir el nivel de calidad, ni cuales serán los requisitos para que una película sea exportable.

Todas estas imprecisiones hacen que este discurso deba ser comprendido en su ambigüedad. Ya que en la mayor parte de los casos no expresa anuncios que serán efectivizados, es posible especular sobre la rentabilidad política del mismo. En este sentido, es posible pensar que este discurso refuerza la legitimidad de las políticas puestas en marcha por el gobierno peronista, aunque los resultados no sean los esperados. Por otro lado, los funcionarios peronistas utilizaban muy asiduamente la retórica que incluía la existencia de un enemigo sobre cuyas espaldas se cargaban todos los males (para que no existan dudas al respecto, Apold dice a *Radiolandia* que los “piratas”, “aventureros” e “incapaces”, son “verdaderas plagas que es preciso exterminar”).

Un informe realizado por el Banco de Crédito Industrial en el año 1954 (que más adelante se detallará) sostiene que el total de los préstamos acordados a las empresas de producción accidental (con una sola película en su haber a pesar de haber presentado un plan de producción futuro de tres películas) alcanza los \$ 9.669.340, recuperados en una mínima parte. La descripción que hace el banco de estas empresas se asemeja a la de los “aventureros” de Apold, pero dado que ellas han consumido menos del 14 % del total de los créditos otorgados entre 1950 y 1953, según detalle del mismo informe, parece insostenible la idea de que puedan presentarse como las principales causantes del deterioro industrial del sector.<sup>229</sup>

Es importante señalar que el Poder Ejecutivo entendía que debía buscar alternativas que mejoren los resultados de su intervención en el sector y por ello decidió crear, a principios de abril de 1953, el Consejo Consultivo Cinematográfico Argentino (según decreto No. 5593), cuya misión sería el estudio permanente y el asesoramiento de todas las cuestiones vinculadas con la industria cinematográfica

---

<sup>229</sup> *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 116

local, con excepción de lo dispuesto en el decreto N° 16.163/51 sobre autorización de exhibición pública y calificación de películas y espectáculos.

A fines de ese mes, se supo quienes formarían ese Consejo (nombrados por el decreto No. 8.991), a saber 4 delegados por APPA, 4 por SICA, 2 por AAA (Asociación gremial de actores), 2 por Argentores (Asociación gremial de escritores), 2 por SADIR (Asociación gremial de directores), 2 por AEC (Asociación gremial de exhibidores), 2 por Laboratorios, 3 representantes de los Ministerios de Asuntos Económicos, Finanzas y Relaciones Exteriores y Culto, respectivamente y el Director de Espectáculos Públicos.<sup>230</sup>

Esta conformación nos permite observar que APPA y SICA siguen siendo las organizaciones con mayor peso dentro del campo y también las interlocutoras privilegiadas del Poder Ejecutivo. La novedad de este Consejo es la incorporación de dos representantes de los laboratorios, empresas que nunca se habían agremiado para tal fin; y más importante aún, la presencia de funcionarios ajenos a la Subsecretaría de Información y Prensa, que aumentan la relevancia de los problemas a tratar.

El Consejo comienza a funcionar en junio de ese año y debe ocuparse de la problemática suscitada por la rebaja en el precio de las entradas de cine que según orden del Ministerio de Industria y Comercio, sería efectivo a partir del 19 de abril de 1953. El nuevo plan económico de 1952 puesto en marcha con la finalidad de combatir la inflación, exigía austeridad en los gastos y es posible que por ello el gobierno haya decidido bajar el precio de la entrada del espectáculo más popular del país<sup>231</sup>. Lo cierto es que los precios en Capital Federal y el Gran

---

<sup>230</sup> Por APPA: Atilio Mentasti, Miguel Machinandiarena (titulares), Atilio Cermenatti y Nicolás Carreras (suplentes); por SICA: Horacio Cantaluppi y Pedro Eugenio Alvarez (titulares), Ramón Martínez y Oscar Domínguez (suplentes); por AAA: Francisco Rullán (titular) y Pedro Alejandro (suplente); por Argentores: J. Oscar Ponferrada (titular) y Luis Rodríguez Acassuso (suplente); por SADIR: Mario Soffici (titular) y Augusto César Vattetone (suplente); por AEC: Venancio Rubio (titular) y Arístides Coll (suplente); por Laboratorios: Carlos Cono Santini (titular) y Vicente Farina (suplente); por los Ministerios de Asuntos Económicos, Finanzas y Relaciones Exteriores y Culto: Eduardo Martelli, David Conrado Molina y Roberto Lavigne, respectivamente; finalmente el Director de Espectáculos Públicos: Angel C. Seijo.

<sup>231</sup> Una estadística realizada en el mes de julio de 1951 arroja que el ingreso (en pesos) por entradas de cine fue de \$ 4.714.400, de teatro 474.300, de fútbol 303.100 (sin contar los socios) y de box 76.800. *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, Vol. XXII, Año 21, N° 1065, 30-1-52, Pág.14

Buenos Aires fueron rebajados un 30% y sobre esa rebaja, se practicó otra del 20% durante tres días de la semana (los niños pagaban la mitad de cada localidad en las funciones matinée y vermouth).<sup>232</sup> Debido a eso los exhibidores habían hecho oír sus reclamos y amenazas de cierre de salas.

En un comunicado publicado en el *Heraldo* expresan que "(e)l gremio todo está dispuesto a colaborar con el Estado en el abaratamiento de la vida, conciliando sus intereses con aquella finalidad. Por ello, debe asegurarse la existencia de salas a precios bajos, pero también deben permitirse precios mayores en los cines de estreno y pre-estreno. Anclados en esas preocupaciones, solicitan que se estudie una modificación del sistema de explotación de películas, como la posibilidad del estreno simultáneo en centro y barrios."<sup>233</sup>

Por su parte, Mario Soffici, como representante de los directores, presentó en la reunión del Consejo Consultivo un proyecto tendiente a que los sectores ligados a la producción nacional puedan superar la crisis que deviene de la baja de precios a partir de los siguientes puntos:

- Aumentó del actual sobrecargo o sobreprecio por localidad con destino a Ayuda Social y Fomento Cinematográfico. El aumento que propuso es de 60 centavos en las salas de primera línea, 40 en las de segunda y 10 en las populares.
- Aplicación de un gravamen para las películas que se importen de países que no tengan pactos de reciprocidad con el nuestro, cuidando que dicha carga no impida el ingreso de las buenas producciones extranjeras necesarias para mantener el interés del público.

Además, Soffici retomó la propuesta que hicieran los exhibidores anteriormente, consistente en clasificar a las películas argentinas en categorías, con el objeto de entregar los fondos de fomento cinematográfico en proporción con la calidad de cada film; un porcentaje de dichos fondos se reservaría para

---

<sup>232</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 29-4-53, Vol. XXIII, Año 22, N° 1130, Pág. 68.

<sup>233</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 10-6-53, Vol. XXIII, Año 22, N° 1136, Pág. 85.

conceder premios en efectivo a las mejores producciones de cada temporada y para hacer publicidad al cine argentino dentro y fuera del país.<sup>234</sup>

Aunque la propuesta conciliadora de Soffici pueda parecer atractiva para la Asociación de Empresarios Cinematográficos, en lo inmediato el ajuste del sobrecargo implicaba un aumento en la entrada de cine, del que no se verían beneficiados en absoluto. Por esa razón la AEC emite una rápida respuesta negativa a través de una nota que dirige al Consejo Consultivo, señalando que "el aumento proyectado elevará a 63 millones de pesos anuales la recaudación por tal concepto, o sea más de lo que cuesta toda la producción cinematográfica argentina en un año." Dadas las circunstancias, "AEC propone abrir una discusión sobre el tema e indica que podría comenzarse un examen completo de las cifras de la producción nacional, tanto de costos como de rendimientos de explotación, créditos bancarios y de ayuda resultante del Convenio Ayuda Social y Fomento Cinematográfico."<sup>235</sup>

A esta reacción adversa se unieron los distribuidores argentinos, a quienes perjudicaba el pretendido impuesto a las películas extranjeras, y resolvieron constituir una entidad denominada Asociación Argentina de Distribuidores de Películas, para defender su lugar dentro del campo cinematográfico. A ellos, como a los exhibidores, les interesaba otro tema que apareció, literalmente, en la escena. Se trataba de la obligatoriedad del número vivo en las salas de cine<sup>236</sup> que implicaba reducir el material fílmico a exhibirse, acordar los salarios de los actores de variedades, los aumentos que este espectáculo extra producen, etc.

El único aliciente que parecía presentarse para estos sectores es que desaparecieron definitivamente las dificultades en el comercio de películas entre Argentina y Hollywood (durante 1952 se estrenaron 210 películas norteamericanas, 69 más que el año anterior. Esta cifra registró un descenso en 1953, pero luego ascendió permanentemente). Raúl Apold viajó a Estados Unidos para consolidar los acuerdos con la Motion Picture Association of America y logró

---

<sup>234</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 8-15 de julio de 1953, Vol. XXIII, Año 23, N° 1140-41, Pág. 106.

<sup>235</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 12-8-53, Vol. XXIII, Año 23, N° 1145, Pág. 132.

<sup>236</sup> Según ley 14226 el 23-9-53.

el apoyo de la meca del cine para el festival cinematográfico internacional que había proyectado realizar en marzo del año siguiente en Mar del Plata, a concretarse a través de una calificada delegación artística, así como una importante selección de películas.<sup>237</sup>

Estas noticias y la llegada de un importante cargamento de película virgen, carbones y película color de la marca Ferrania, procedente de Italia son los nuevos motores que movilizaron a una industria que había vuelto a la incertidumbre.<sup>238</sup>

Es que el año 1953 fue un año de desaceleración para esta industria (hubo menos estrenos, tanto nacionales como extranjeros), pero en octubre ya se hablaba nuevamente de reactivación de la producción cinematográfica argentina. La publicación de los exhibidores explica que hacía "bastante tiempo que no se registraba tal actividad en el cine argentino (...); aparte de significar trabajo para artistas, técnicos y obreros, representa una fuerte inyección para el stock de material nacional, que había disminuido al estrenarse este año más películas de las que se filmaron en su transcurso."<sup>239</sup>

El Banco de Crédito Industrial dispuso tres nuevas normas (Res.22/10/53), en materia de créditos, que sustituyeron a las anteriores con la denominación genérica de Préstamos Especiales Clase A, Clase B y Clase C. La primera tiene por objeto financiar la realización de películas "cuyo contenido no contraríe el espíritu y costumbres nacionales", la segunda impulsa la producción, con garantía de películas terminadas, de nuevos largometrajes y la tercera "promueve y apoya la producción de películas de elevada calidad que constituyan auténticas expresiones nacionales en los aspectos sociales, artísticos, económicos y científicos."<sup>240</sup>

En realidad esta clasificación no parece excluyente de ningún proyecto filmico, pero entre las cláusulas que diferencian a estos préstamos de los anteriores, figuran algunas que tienden a un control más ajustado de la cartera de

---

<sup>237</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 14-10-53, Vol. XXIII, Año 23, N° 1154, Pág. 165.

<sup>238</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 17-6-53, Vol. XXIII, Año 22, N° 1137, Pág. 89.

<sup>239</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 28-10-53, Vol. XXIII, Año 23, N° 1156, Pág. 172.

<sup>240</sup> *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 5



clientes. Entre ellas es posible señalar las siguientes: exigir la cesión del 70 % de las recaudaciones a favor del Banco como refuerzo de garantía, tener la facultad de designar delegados fiscalizadores, requerir la liquidación del préstamo en tres cuotas en proporción a las inversiones realizadas con aportes propios y el dictamen previo y obligatorio del Consejo Consultivo Cinematográfico.<sup>241</sup>

Otra vez se observan expectativas positivas de los distintos sectores en relación con la actividad del año entrante. Desde el gobierno se asegura que el Festival de Mar del Plata será un suceso que favorecerá a la industria y los negocios cinematográficos. Desde el punto de vista tecnológico, llegan noticias inquietantes relacionadas con la pantalla ancha y el 3D, nuevos dispositivos que Hollywood había diseñado para recuperar al público perdido, entre otros motivos, por la competencia de la televisión. Por su parte, los exhibidores buscan acumular fuerzas y comienzan a proyectar un congreso nacional del sector.

Antes de seguir adelante es necesario recapitular sobre los procesos detallados en este corto período. Se observa en el inicio del mismo a una industria muy afectada por la crisis económica que para 1952 está presentando sus últimos signos, sumada al plan de austeridad impuesto por el gobierno con el objetivo de bajar la inflación. Como resultado de ello la actividad de los estudios cinematográficos disminuye sensiblemente.

Paradójicamente, en el mismo período se puede observar un repunte en la calidad de las películas, proceso que es reconocido por los críticos especializados y premiado con la mayor afluencia de público a las salas. También es necesario señalar que este proceso no fue constante ya que al comenzar el año 1954 la prestigiosa revista *Gente de Cine*, órgano de información y crítica cinematográfica del Cine Club homónimo, explica que no surge nítidamente, para nuestro cine, el camino de la realización artística y que eso nos impide alcanzar logros

---

<sup>241</sup> La reglamentación para los préstamos Clase C fue modificada el 9-12-53 fijándose como condición, cuando los beneficiarios fuesen directores productores, que los medios financieros propios estarían representados solamente por el 30 % del importe del presupuesto estimado por el Banco, mientras que en los casos restantes el aporte propio debe cubrir la diferencia entre el costo declarado y el préstamo otorgado por la Institución. *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 5

internacionales. Para esta revista, el cine argentino imita fórmulas a la perfección, pero avanza sin personalidad propia. "Lo que falta son "autores para cine", que dominen el lenguaje de la cámara y escriban con imágenes: "La crisis del cine argentino es una crisis de valores humanos y no de insuficiencia económica. El gobierno otorga créditos y hay leyes de protección. Pide, a cambio de ellos, un cine digno y un cine argentino. En la dignidad no caben las aventuras descabelladas, las tentativas de estafa, la inconciencia profesional y tanta película populachera (cuando no soez) como se ha filmado últimamente. Y lo argentino no se estimula con versiones reiteradas de folletines exóticos, más o menos adaptados al medio local, pero que conservan la fisonomía y la idiosincrasia de lo foráneo."<sup>242</sup>

En realidad *Gente de Cine* apuntaba a introducir en las arenas locales algunos elementos de la modernidad que estaban presentes en el cine europeo. En consonancia con ello reclama por la presencia de "autores" que "escriban con imágenes", conceptos que ingresaban por esos años al vocabulario de los cinéfilos, así como por el abandono de las "fórmulas narrativas", populares y melodramáticas.

Es interesante observar que desde veredas ideológicas enfrentadas, ya que *Gente de Cine* no comulgaba con la política propuesta por el peronismo, reconoce de alguna manera la labor del gobierno y la razonabilidad de sus apelaciones por un cine digno y argentino.

Por su parte Apold continúa emitiendo esas apelaciones, acompañadas por un fuerte discurso reprobatorio de la productividad alcanzada por el sector, que se entiende como un fracaso del proyecto de desarrollo diseñado por el gobierno para la industria cinematográfica. El motivo de este fracaso es adjudicado a un enemigo anónimo al que se denomina "aventureros", que designaría a empresas nuevas cuya producción es inconstante e interesadas solamente en obtener las ganancias fáciles que ofrece el sistema de protección. Esta operación permite alejar las culpas de los funcionarios estatales y de las políticas implementadas.

---

<sup>242</sup> "Argentina" en *Gente de Cine*, Buenos Aires, Enero y Febrero de 1954, N° 29, Pág. 8

Los "piratas", también libraban a los grandes estudios de toda culpa. La alianza entre funcionarios y los empresarios desconocidos "aventureros", seguramente esconde negocios de distinta envergadura. Según César Maranghello y Andrés Insaurralde, Juan Duarte participaba a través de testaferros en Emelco y Argentina Sono Film. (1997: 139) Además, en la época parecía posible especular con la vinculación económica de ciertos empresarios con Raúl A. Apold (principalmente Luis C. Amadori, Luis y Atilio Mentasti de ASF, también Miguel Machinandiarena de San Miguel y César Guerrico de Lumiton), ya que eran los principales protagonistas de todas las comisiones encargadas de autorizar, asignar o repartir los beneficios otorgados por el Estado.

Por otro lado, a la hora de evaluar el derrotero de este sector de la industria cultural es necesario tener en cuenta que "el desarrollo de la industria durante la época de Perón solo puede calificarse, en el mejor de los casos, como un éxito parcial", a partir de una política industrial "excesivamente indiscriminada" y una distribución de créditos bancarios en los que pocas veces se indicaban los criterios con los que decidían las asignaciones. (Gerchunoff y Llach 2005 : 217)

Más allá del discurso que condena el desempeño de la industria cinematográfica, el Estado se ve obligado a acudir en ayuda de una actividad que ocupa a una gran cantidad de personal y produce el entretenimiento preferido de las urbes. En este sentido, coincidiendo con el pedido de la APPA, el Estado descarga su batería de protección, aumentando los períodos de exhibición y los beneficios financieros.

Por su parte, el flamante Consejo Consultivo Cinematográfico Argentino, parece no ser viable, ya que frente a la búsqueda de resoluciones de los problemas que le competen, los productores hacen propuestas que los exhibidores y distribuidores encuentran inaceptables. O sea que se continúa frente a un campo cinematográfico dividido por intereses encontrados, frente a un Estado que toma todas las decisiones. Los agradecimientos y beneplácitos de la APPA muestran que los consensos se buscan por afuera del campo.

Los cortometrajes de propaganda oficial contaron con nuevos exponentes filmados en función de difundir el 2do. Plan Quinquenal. En 1952 estas películas tenían diseñado su circuito: se daban como complemento de los cines de primera línea y después se exhibían en teatros para niños, colegios, colonias de vacaciones, parroquias, el microcine de la Unión de Estudiantes Secundarios, clubes y sociedades de fomento barriales. (Maranghello 2000 : 103) En el interior se difundían mediante el tren cultural, idea originaria de la experiencia revolucionaria rusa y luego recogida con distintos propósitos.

El 16 de abril de 1953 Apold dio a conocer el Plan de Coordinación de la Difusión, Propaganda y Contrapropaganda sobre acción política en apoyo de los planes de gobierno en el orden nacional y provincial. Allí se refirió a las cualidades de la opción del formato cinematográfico, planteando que “ningún espectador ‘cierra los ojos’ para no ver determinada escena; la podrá mirar con mayor o menor voluntad de compenetrarse, pero en última instancia la mira *siempre*. En un recinto cerrado y a oscuras la vista va inexorablemente hacia la luz, sin que haya voluntad capaz de evitarlo.” (Gené 2005 : 52)

Con respecto al comercio exterior, Apold inicia una ofensiva que se verá desarrollada a partir de 1954. Viaja a Estados Unidos y normaliza el mercado, pero además pergeña la realización de un Festival Internacional que imagina, entre otras cosas, como un impulso a la conexión del cine nacional con el mundo.

### **El año del Festival**

Hacia 1954 el país había salido de la crisis, “...el gobierno podía estar contento por la marcha de la economía: en los últimos doce meses la inflación había sido de 4 %, y los salarios habían registrado un alza moderada.” (Gerchunoff y Llach 2005 : 225)

El Segundo Plan Quinquenal proponía a la industria argentina la necesidad de aumentar la productividad y comprendía que para ello era necesario un aumento en las inversiones, así como la implementación de cambios en la organización en las empresas que apuntaran a la mayor eficiencia. Por otro lado,

la ley relacionada a las inversiones de capitales extranjeros de 1953, expresaba el cambio de rumbo del gobierno que ahora consideraba los benéficos efectos de las inversiones extranjeras para superar la escasez de divisas.

La industria cinematográfica fue sensible a estas propuestas y se observará como durante 1954 se presentan una serie de acontecimientos trascendentes que incorporan distintos debates al campo cinematográfico e implican una movilización de sus agentes en distintos sentidos. Así se destacará la realización del Congreso Nacional de Exhibidores, la lucha que aúna a todos los sectores para obtener la suba de precios en las entradas y la concreción del Festival Internacional de Mar del Plata. A continuación se observará por separado el alcance de cada conjunto de hechos que se dieron cita en el marco de estos acontecimientos, así como las ideas y consecuencias concretas que generaron, entre otras la idea de apelar al extranjero en forma de coproducción o mediante la contratación de famosas figuras artísticas.

El Congreso Argentino de Exhibidores Cinematográficos fue una reunión relevante que se concretó en mayo de 1954, con el objetivo de reposicionar a los exhibidores de todo el país. En el mismo se debatieron los temas que afectaban a los empresarios, entre los que es posible destacar los regímenes impositivos en el orden nacional, provincial y municipal; los sistemas en vigencia para la explotación de películas nacionales y extranjeras; los precios de boletería; el sobrecargo de entradas y los préstamos bancarios para los exhibidores.

La primera y más importante decisión del Congreso, según estaba previsto, fue la creación de la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos (FADEC), que "(pasó) a convertirse en la máxima entidad representativa de sus componentes; sus estatutos, que fueron aprobados, señalan la misión y su destino, que es concertar la fuerza nacional de los exhibidores para la defensa de sus intereses y el progreso del espectáculo cinematográfico."<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 26-5-54, Vol. XXIV, Año 23, N° 1187, Pág. 115.

Como es posible observar, el Congreso logra aunar a los integrantes de todo el sector a nivel nacional y crear una Federación que tendrá mayor peso relativo dentro del campo y además tendrá la posibilidad de incorporarse a la Confederación General Económica y sumar capital simbólico.

Por otro lado, el Congreso reinstaló a nivel nacional el fomento de ideas centradas en la libertad de mercado y sirvió para promover la cordialidad entre exhibidores y productores. El *Heraldo* decía, en este sentido que "(e)s un secreto a voces el encono que separa a quienes hacen las películas y quienes las muestran al público. Es innecesario buscar la causa original de la rivalidad. Alguien perjudicó al otro primero, y el otro tomó revancha, y así sucesivamente. En la actualidad la batalla consiste, sobre todo, en una sucesión de inútiles "vendettas", que los perjudican por igual" Por ello, en el marco del Congreso se llamaba a olvidar "mutuas ofensas" para "sentarse en una mesa redonda a estudiar con objetividad sus diferencias y sus problemas".<sup>244</sup>

Ese llamado a la unidad de todos los sectores tuvo su correlato durante el mismo año cuando productores y exhibidores aunaron fuerzas para lograr el aumento del precio de las entradas.

La reducción de los precios de boletería se estaba haciendo insostenible para todos los sectores. El precio del boleto en 1944 era de \$ 2,50 o \$ 3, en 1946 esos precios pasaron a \$3,50 y a mediados de 1952 se permitió aumentar a \$5,65, para luego bajar a \$3.70 y \$2.95 tres días por semanas.

Como se detalló previamente, Los exhibidores pedían un mercado en el que se liberen algunos precios, y los productores pedían aumentar el sobrecargo o sobreprecio para paliar la merma de sus ingresos. También los trabajadores de la industria se vieron afectados porque percibían salarios bajos en relación con los que se abonaban en otras ramas de la actividad. Con motivo de los reajustes de los contratos colectivos de trabajo, el argumento de las empresas para frenar las demandas salariales se centraba en que estas estaban atadas a la reducción de los ingresos de boletería.

---

<sup>244</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 14-5-54, Vol. XXIV, Año 23, N° 1185, Pág. 103.

*El Heraldo* entendía que “dentro de la esfera de las relaciones obrero-patronales pareciera que la solución es imposible, pero felizmente quien puede encontrar la respuesta al problema es el gobierno del General Perón, que en repetidas veces ha expresado y probado con ellos que las justas demandas de obreros y patronos son satisfechas.”<sup>245</sup>

Así, la lucha por el aumento de los precios de boletería había logrado unificar los intereses de todos los sectores. Aunque no proponían las mismas soluciones para resolver el problema, por primera vez en mucho tiempo marchaban juntos en la búsqueda de respuestas que no lesionaran la política gubernamental de “defensa del bolsillo popular”. Las medidas reclamadas llegaron en septiembre de 1954, cuando el Ministerio de Comercio dio a conocer, según resolución 81/54, la autorización a los cines de la Capital Federal y del Gran Buenos Aires para reponer los precios básicos que regían antes de decretarse las rebajas dispuestas en los años 1947 y 1953.

Además la APPA (Asociación de Productores de Películas Argentinas) y la FADEC (Federación Argentina de Empresarios Cinematográficos) firmaron el convenio de aumento del sobrecargo, según el cual se aumentaba a 60 centavos por localidad vendida en cada cine del país. La FADEC logra iniciar su posicionamiento, ya que de los 20 centavos agregados, el 10 % iría al fondo social de esa entidad y el otros 90 % al Fondo de Fomento de la Producción Cinematográfica Argentina, distribuyéndose en la forma que oportunamente se determine con intervención de la Secretaría de Prensa y Difusión.<sup>246</sup>

En abril de 1955 se resolvió que de los 18 centavos para el Fondo, el 45 % fuera para premios en efectivo a la producción y el 16 % para gastos de futuros festivales. Esta decisión expresa la voluntad política de llevar a cabo la tan anunciada discriminación de películas, así como en la intención de continuar con los eventos que se iniciaron en 1954, cuando Perón posó junto a las estrellas.

---

<sup>245</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 26-5-54, Vol. XXIV, Año 23, N° 1187, Pág. 118

<sup>246</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 22-9-54, Vol. XXIV, Año 24, N° 1204, Pág. 223.

La Subsecretaría de Informaciones y Prensa organizó durante el mes de marzo de 1954, el primer Festival Internacional Cinematográfico que se realizaría en Mar del Plata “con el propósito de establecer nuevos vínculos de confraternidad internacional (...) al par que significará una oportunidad propicia para presentar los diversos valores de la cinematografía universal.”<sup>247</sup>

Raúl A. Apold sería el responsable de este evento que había logrado el reconocimiento de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF), con la categoría B (internacional y sin premios) a la que pertenecían los certámenes anuales de San Pablo, Berlín y San Sebastián. Entre el 8 y el 14 de marzo llegaron al país diecisiete delegaciones nacionales<sup>248</sup> (trayendo importantes estrenos, un conjunto de técnicos, directores, productores y estrellas de primer nivel) y se proyectaron más de 50 largometrajes (2 argentinos participaron de la competencia<sup>249</sup>).

Como en todos los festivales internacionales las expectativas fueron diversas y estaban tan relacionadas con el star system y la moda, como con la necesidad de compartir saberes técnicos y artísticos con los visitantes, sin dejar de lado los posibles negocios que se podían abrir para el sector.

Paralelamente, coincidiendo en tiempo y espacio, se produce el lanzamiento de la campaña proselitista del Partido Justicialista para las elecciones nacionales que renovarían las cámaras legislativas, autoridades provinciales, municipales y el cargo de Vicepresidente de la Nación. El candidato del oficialismo para el cargo era el Senador Alberto Tessaire.

Entonces, el 8 de marzo el General Perón daría inicio al Festival mediante una recepción y saludo a las delegaciones hospedadas en el Hotel Provincial, mientras dos días después presidiría la “asamblea del pueblo” desde un estrado

---

<sup>247</sup> Folleto impreso por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. Doc. N° 667 de la Colección Revolución Libertadora, Comisión Nacional de Investigaciones, Archivo General de la Nación.

<sup>248</sup> Alemania, Austria, Canadá, Checoslovaquia, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Hungría, Italia, Japón, Polonia, México, Rusia, Suecia y Yugoslavia.

<sup>249</sup> Se trata del film histórico de Artistas Argentinos Asociados, **El grito sagrado** (Luis C. Amadori) y del melodrama de Argentina Sono Film, **La calle del pecado** (Ernesto Arancibia).



ubicado a unos pocos metros del prestigioso hotel, en la gran rotonda de la Rambla del Casino.<sup>250</sup>

Espectáculo y política hicieron allí una mixtura rentable en el marco de una estrategia comunicacional tendiente a fortalecer la imagen del gobierno. Para ello en el Festival se harían referencias explícitas a la Nueva Argentina y en el acto inaugural de campaña, Perón comenzaría su discurso político pidiendo un aplauso para los artistas que habían llegado a la emblemática ciudad balnearia.

Como se ha advertido, existía un creciente interés por la imagen que daba la Argentina en el exterior, promovido por el 2do. Plan Quinquenal (1953-1957) a partir de un programa destinado a corregir el modelo de industrialización sustitutiva. Por ello, el gobierno presentó en su último tramo un fuerte interés por cultivar las relaciones con otros países, fundamentalmente con Washington, sin excluir alternativas en diferentes sentidos: Latinoamérica, Europa y la Unión Soviética junto al resto del bloque socialista.<sup>251</sup>

La crítica especializada posterior al golpe de Estado que derrocara al Presidente Perón, propuso una versión muy sesgada de este Festival, destacando solamente su función política. Inclusive llegó a borrarse de todas las cronologías porque se consideró un acto político que no debía ser tomado en cuenta como hecho cinematográfico.

Es evidente que una mirada compleja del evento no debe evitar un análisis acerca de la utilización política que se hizo del Festival, pero tampoco debe reducir todo el evento a un acto de manipulación, olvidando los aportes que se produjeron en otros órdenes.

Desde la perspectiva política, es posible conjeturar que el evento cinematográfico perseguía varios objetivos. Por un lado, el de convertir a las delegaciones en agentes de propaganda que difundieran los avances de la Nueva

---

<sup>250</sup> El complejo Playa Bristol-Casino-Hotel Provincial, consta de dos edificios gemelos, separados por una plaza de cemento.

<sup>251</sup> Para ampliar el tópico: José Paradiso, "Vicisitudes de una política exterior independiente" en Juan Carlos Torre, Director, *Nueva historia argentina, Tomo 8: Los años peronistas (1943-1955)*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.

Argentina peronista en el exterior<sup>252</sup>; por el otro, otorgar un carácter espectacular a la campaña electoral, que consolidara el vuelco de simpatías por parte de la ciudadanía.

Es interesante contextualizar estas prácticas y recordar que lejos de ser un invento argentino, fueron implementadas a partir de esos años, en diferentes campañas electorales. Según Vance Packard "Hacia mediados de la década de 1950, los dos mayores partidos de Estados Unidos habían recurrido a los persuasores profesionales para que los ayudaran a resolver su problema de creación de imágenes" (Packard 1982 : 203). Estos asesores opinaban acerca del diseño comunicacional de la campaña y del modo en que el candidato debía relacionarse con el público. Mediante operaciones de marketing, habían descubierto que "el punto vital de la campaña consistía en el impacto emotivo ejercido por los candidatos rivales" (Packard 1982 : 199) y por ello, entre otras maniobras, decidieron contratar "los últimos cinco minutos de los grandes programas (televisivos) recreativos, lo cual les proporcionaría un público ya conquistado..." (Packard 1982 : 211)

En el cierre del Festival se reafirmó la mixtura entre cine y política que se está describiendo, ya que como souvenir del evento el señor Apold obsequió a todos los participantes con una medalla especialmente acuñada y, a los jefes de delegaciones, con un objeto artístico, consistente en una columna de onix rematada por el escudo peronista.<sup>253</sup> Una vez más se hizo evidente la tendencia del peronismo a la unanimidad política, así como la identificación del mismo con el Estado y con la persona del Jefe de Estado.

Ahora, aludiendo a la importancia del Festival desde la perspectiva artística, es posible afirmar que una lectura atenta de las fuentes revela claramente que el

---

<sup>252</sup> Para ello se implementaron distintas actividades como llevarlas a conocer el Complejo Turístico de Chapalmalal construido por la Fundación Eva Perón.

<sup>253</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 17-3-54, Año 23, Vol XXIV, No. 1176, Pág. 62

evento contó con una importante convocatoria internacional<sup>254</sup>, y que las películas exhibidas fueron de un nivel acorde a un Festival Internacional de Categoría B. La organización fue satisfactoria y el público acudió masivamente a todas las funciones ofrecidas, esto condujo a que la aprobación de las delegaciones fuera unánime. También significó la introducción de avances técnicos en las salas locales, así como la concreción de un favorable contacto con colegas extranjeros por parte de distintos integrantes del campo artístico.

Con respecto al presupuesto necesario para cubrir el evento, según los relatos de Apold en una entrevista publicada en 1968, se cubrió con una partida de 2.000.000 de pesos que recibió la Subsecretaría. Suma que no parece tan abultada si se tiene en cuenta que en el año 1953 el Banco Industrial concedió 21 créditos para realizar películas, a un promedio de 1.400.000 pesos para cada una<sup>255</sup>. De todas maneras, como el monto otorgado no alcanzaba, Apold calculó que con la taquilla producida por la exhibición de las películas, lo recaudado por los espectáculos al aire libre (programados junto al mar) y algunos partidos de polo y pato, obtendrían otros dos millones.

Quizá lo más importante es que el Festival abrió las puertas a posibles negociaciones y relaciones internacionales, en este sentido el *Heraldo* informa unos meses más tarde que "(l)a salida del cine argentino al mundo ha comenzado satisfactoriamente. **Las aguas bajan turbias** ganó muchos elogios en París y otras capitales; **Tren internacional** fue bien recibida en el festival de Berlín; **Sucedió en Buenos Aires** irá al de Praga y **Barrio gris** y **La Quintrala** están anotadas para Venecia."<sup>256</sup>

César Maranghello, en su reseña del Festival, releva los paratextos de la época y resume: "...pasado el momento de gloria del Festival de Mar del Plata, Apold dedicó el resto de 1954 a negociaciones con países europeos. (...) Un mes

---

<sup>254</sup> Según César Maranghello, "En ese momento, un conjunto de estrellas y directores como aquel no se veían ni siquiera en certámenes como Cannes o Venecia". Ver "El primer Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata (1954)" (2000 : 129,130)

<sup>255</sup> "Historia del peronismo. La segunda presidencia – VIII: El festival de Mar del Plata" en *Primera Plana*, Buenos Aires, 28-6-68, No. 287, pp. 48-50

<sup>256</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 14-7-54, Año 24, Vol. XXIV, N° 1194, Pág. 170

después se firmaron dos convenios: el primero con Francia por el cual se intercambiaron largometrajes, se autorizó la exhibición de noticiarios y documentales y se permitió la provisión de película virgen y carbones de proyección de ese origen; el segundo se firmó con la Unión Soviética y en él se estableció el número de películas a intercambiar cada doce meses.” (2000 : 128)

Luego a fines de agosto Apold viajó a Italia, donde invitó oficialmente a Gina Lolobrigida, analizó con Ermini perspectivas de coproducción y de intercambio de documentales, noticiarios y exhibición de largos. Hizo lo propio en Alemania y al llegar a Londres declaró que en 1955 se iniciarían coproducciones con Francia, Italia y Gran Bretaña.

El 14 de julio de 1954, el *Heraldo*<sup>257</sup> caracterizaba el primer semestre de ese año como el más “activo e interesante en toda la historia del cine de nuestro país”, dando algunos de los siguientes motivos para tal definición:

- El Festival de Mar del Plata “atrajo las miradas de profesionales y aficionados del mundo entero sobre nuestro país” y “ejerció poderosa influencia al obligar a los productores a pensar en términos internacionales.”
- Como resultado de ese cambio de óptica, se concretó una serie de contrataciones efectuadas en el exterior (Massimo Girotti, Alba Arnova, Antonio Vilar, Carlos López Moctezuma, Michel Simon, Luis Mariano, Aurora Batista, Viviane Romance, Raf Vallone, el Indio Fernández, Gabriel Figueroa, Pedro Armendáriz, Ricardo Montalban, Michael Powell, Emeric Pressburger, Arturo de Córdoba, etc.).
- La industria ha demostrado que puede hacer películas en colores y en tres dimensiones.<sup>258</sup>
- Los exhibidores han incorporado con un éxito de público inesperado el Cinemascope y el sonido estereofónico.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 14-7-54, Año 24, Vol. XXIV, N° 1194, Pág. 169

<sup>258</sup> El 3D (Tercera Dimensión) contó con dos exponentes en el Festival, *Museo de cera* (A. De Tott, 1953) de la Warner Bros y la producción local *Buenos Aires en relieve* (Don Nappy, 1954).

<sup>259</sup> El Cinemascope está basado en un revolucionario sistema anamórfico, fue dado a conocer con el estreno de *El manto sagrado* (H. Koster, 1953).

Como se puede observar después de repasar estos eventos significativos de 1954, este es un año de mucha movilización en el interior del campo cinematográfico. Cambian los temas de discusión y comienzan a repositionarse los sectores y sus organizaciones, frente a una Subsecretaría que también parece haber cambiado de estrategias. Los diversos viajes, invitaciones y acuerdos de Apold en el exterior, obligan a los estudios cinematográficos a discutir generalizadamente la necesidad de explorar la coproducción con otros países.

Esta perspectiva que privilegia el comercio exterior influye en la consolidación de los negocios con las empresas norteamericanas. En noviembre de ese año Robert Corkery, ejecutivo de la Motion Picture Export Association a cargo de América Latina, logra la firma de los convenios compensatorios por 3.900.000 dólares, que cubren los saldos completos acumulados transferibles por las compañías cinematográficas norteamericanas en la Argentina, cumpliendo anticipadamente con el total de las remisiones que el gobierno argentino prometió a la MPEA en un plazo que vencía en junio de 1956, según el convenio Johnston-Cereijo.<sup>260</sup>

También se instala la idea de que la protección estatal no debería alcanzar a todos. En este sentido el Consejo Consultivo propone a la Secretaría de Prensa y Difusión<sup>261</sup> establecer un sistema de premios para las películas argentinas, distinguiendo las recompensas en cuatro categorías. El 40% del monto total de los premios se repartiría entre las 10 mejores películas; otro 30% entre 10 películas clasificadas en "segunda categoría"; otro 20% entre películas clasificadas en "tercera categoría", y el 10% restante entre todas las demás que se produzcan en el año.<sup>262</sup> Esta idea parece haber sido recogida por la Secretaría, ya que como se apuntó anteriormente en abril de 1955 resuelve que el 45 % del aumento del sobrecargo de entradas iba a constituir el monto para los premios a la producción nacional.

---

<sup>260</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 17-11-54, Vol. XXIV, Año 24, N° 1212, Pág. 265

<sup>261</sup> A partir de julio de 1954 la Subsecretaría de Información y Prensa pasa a ser Secretaría de Prensa y Difusión de la Presidencia de la Nación.

<sup>262</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 14-7-54, Vol. XXIV, Año 24, N° 1194, Pág. 161

En la misma dirección de propuestas correctivas a la política proteccionista en vigencia, es posible leer un informe del Banco de Crédito Industrial realizado a fines de 1954 y luego elevado al Consejo Consultivo, donde se propone un diagnóstico de la situación del sector, así como las medidas a adoptar para la resolución de los problemas.<sup>263</sup>

Según el Banco industrial desde 1950 se acordaron créditos por un total de \$ 103.626.844, correspondientes a 146 operaciones, detalladas en el siguiente cuadro:

**Cuadro No. 2: Préstamos otorgados a la industria cinematográfica por el Banco de Crédito Industrial, desde 1950 hasta 1954**

Año	Préstamos	Total	Promedio	Cancelados	Promedio
1950	15	5.791.886	386.125	3.950.304	63 %
1951	37	19.083.870	515.780	5.933.375	31 %
1952	26	17.791.110	648.273	6.863.690	38 %
1953	29	27.344.360	942.909	12.111.943	44 %
TOTAL	107	70.011.226	--	28.859.312	41 %
1954 (9 meses)	39	33.615.618	861.938	1.790.476	7,8 %

Datos extraídos de *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 7 y 9

Al 31 de diciembre de 1954 la deuda "no exigible a la fecha" que registraban las empresas cinematográficas con el banco era \$ 68.222.010,14 (\$ 22.515,267,69 corresponden a los saldos deudores en cuenta corriente y \$ 45.706.742,45 a los saldos deudores en documentos descontados), mientras la deuda en estado de mora y gestión judicial ascendía a \$ 24.459.110,33 (38,9 % del total de la deuda).

<sup>263</sup> La datación de este documento es compleja puesto que no tiene fecha de elaboración. Fue donado por C. A. Cinto Courtaux el 28-12-55, pero una cantidad importante de los datos que se consignan indican que se elaboró entre diciembre de 1954 y mayo de 1955. Por ejemplo, en las fojas 116 y 117 se consigna que ya se estrenaron las películas *Tren Internacional* (3-11-54) y *Barrio gris* (28-10-54), pero que aún no se estrenó *La Quintrala* (26-5-55).

Para poder realizar un análisis del cumplimiento dado por las empresas, el Banco considera conveniente agruparlas de acuerdo con su organización y forma de trabajo de la siguiente manera:

a) Empresas de producción continuada:

Son aquellas que realizan un mínimo de cuatro películas anuales y registran un cumplimiento normal de reintegro de fondos (ejemplos: Argentina Sono Film y Artistas Argentinos Asociados).

Se hace notar que existe un grupo de empresas que habiendo producido con regularidad en años anteriores, tienen un cumplimiento de sus obligaciones que puede calificarse de "pésimo" (ejemplos: Lumiton, EFA, Interamericana, Estudios San Miguel y Emelco).

También se señala que SIFA y Film Andes son empresas que no interrumpieron la producción y están en difícil situación financiera con un mal cumplimiento de sus obligaciones, mientras que la Productora Gral. Belgrano (que había estado en la misma situación) se recuperó y a partir de 1954 observa un cumplimiento normal.

b) Empresas de producción reducida:

Son aquellas que realizan como mínimo, una película por año.

Las que cumplen con los reintegros son: Mapol, Guaranteed Pictures, D'An Fran, David Cabouli y Productora Horizonte.

La que no cumple: Luis Landini

c) Empresas de producción accidental

Son las que realizaron una sola película, a pesar de haber presentado un plan de producción futuro de tres películas.

Las que cumplen con los reintegros son: Fontana – Barbieri por **Las aguas bajan turbias**, deuda prácticamente cancelada; Daniel Tinayre por **Tren internacional** y Mario Soffici por **Barrio gris** cumplieron con sus obligaciones hasta la fecha.

Otros diez créditos que totalizan \$ 16.820.000 corresponden a películas que aún se encuentran en filmación o proceso de pos-producción (los beneficiarios son: L. C. Amadori, H. del Carril, C. Borcosque, F. Ralph

Pappier, Lugones-Brikman, Coop. Atlante Film, L. M. Torre, Rossi-Bauni, Prod. L. Sandrini SRL., E. A. J. Gagliardi).

Las empresas cuyo cumplimiento de obligaciones es malo, radicándose las actuaciones en la Subgerencia de Arreglos, son: Isaac Tanchelewich, Movyart, Inti Huasi, Sincca Films, Discobolo, Producciones Sant'Angelo, Libertador, Electra Film, H. González Álisedo, E. Pastor Baratelli, As Cinematográfica, Alas Film, Goldberg Sandrini y Cinematográfica Huemul, Julio P. Irían (no concluyó el film), Fitz Roy. El total de los préstamos acordados a estas firmas alcanza los \$ 9. 669. 340, y fueron recuperados en una mínima parte.

Las conclusiones del informe hacen hincapié en que a pesar del fuerte apoyo que se le dio a la industria cinematográfica, esta se desenvuelve en general, en condiciones antieconómicas (incluyendo el cierre de algunas firmas), aunque unas pocas empresas han logrado una eficiente organización técnico-administrativa.

Una vez asentada esta realidad, el Banco afirma que el cumplimiento de los productores ha sido malo salvo excepciones y por ello, solamente las empresas de producción continuada y algunas de producción reducida pueden seguir desarrollando actividades sin mayores inconvenientes, aunque lo mejor sería circunscribir los beneficios crediticios a las firmas mejor dotadas.

Los principales motivos del fracaso de la política crediticia que señala el Banco son:

1 ) Falta de aportes propios por parte de las empresas: Se demostró que los medios financieros propios, que en un principio eran disponibilidades, paulatinamente, se fueron transformando en inversiones que aparecían ya realizadas, "agregándose últimamente la modalidad de valorizar el trabajo personal por cifras elevadas y arbitrarias, cuando el solicitante intervenía en forma personal en la película, ya sea en el carácter de argumentista, director, intérprete,



etc.”<sup>264</sup> Por otro lado, el Banco señala que si se tiene en cuenta que la subvención proveniente del sobrecargo de entradas alcanza un promedio aproximado de \$ 450.000 por película (para el año 1954), “el aporte propio ha quedado reducido a una cifra de escasa significación.”

En este sentido, Maranghello (2000) señala el ejemplo que denunció en julio de 1957 la Sociedad de Empresarios. Se trata del caso de *La bestia humana* (1954, Daniel Tinayre) que habían producido dos socios, uno de ellos el Dr. Antonio Benítez que era un alto funcionario del ex gobierno peronista. La película obtuvo un crédito “especial” por \$ 1.900.000 y había recibido además \$ 671.000 de sobrecargo, o sea que sin llegar a estrenar ya habían cubierto el total de la inversión.

2) Aumento desproporcionado de los costos de producción, en relación al operado en otras ramas de la industria: El motivo según el Banco se encuentra en parte apreciable en que los productores tienen a mano un régimen crediticio liberal y por ello no se preocupan por ajustar sus presupuestos a límites económicos.

3) Los ingresos producidos por la explotación en el exterior son reducidos o no se declaran para disponer libremente de ellos.

4) Se puede observar la necesidad de una renovación técnica en las empresas productoras con el fin de hacer más rentables sus negocios.

Como se verá el diagnóstico del Banco de Crédito Industrial parece más ajustado a la realidad que el que realizara Apold, aunque sigue otorgándose desmedida relevancia al problema de los malos productores accidentales o “aventureros”, si se tiene en cuenta que los créditos otorgados a las mismas no llegan a cubrir el 14 % del total de préstamos acordados entre 1950 y 1953 y que sus deudas comprometen un 38,10 % de la deuda morosa del Banco.

---

<sup>264</sup> Datos extraídos de *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 112

**Cuadro No. 3: Empresas Cinematográficas de Producción ACCIDENTAL Caídas en Mora al 31 de Diciembre de 1954**

<b>Firma</b>	<b>Acordado</b>	<b>Saldo Deudor</b>
As Cinematográfica	446.000.--	356.656,24
E. Pastor Baratelli	532.000.--	584.226,79
Alas Film	1.095.000.--	1.144.526,60
Cinematográfica Libertador SRL	923.000.--	800.204,44
Electra Film SRL	1.660.000.--	1.852.508,70
Fitz Roy SRL	673.000.--	759.637,54
Goldberg y Sandrini	634.340.--	605.938,17
H. Gonzalez Alisedo	1.351.200.--	1.552.493,17
Inti Huasi SRL (1)	580.300.--	580.300.--
Isaac Tanchelewich	316.750.--	399.703,17
Producciones Sant'Angelo	362.950.--	421.690,67
Sociedad Cinematográfica Movyart SRL	294.605,28	261.343,03
<b>TOTAL</b>	<b>8.869.145,28</b>	<b>9.319.228,52</b>

(1) La empresa se encuentra en liquidación sin quiebra

Los datos de los fueron elaborados con cifras recogidas en el informe *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, en páginas 17 a 28 (se encontró una diferencia de suma de \$ 2.600)

**Cuadro No. 4: Empresas Cinematográficas de Producción CONTINUADA O REDUCIDA Caídas en Mora al 31 de Diciembre de 1954**

<b>Firma</b>	<b>Acordado</b>	<b>Saldo Deudor</b>
Armando Bo – SIFA	1.425.910.--	1.154.919.--
Cinematográfica Interamericana SRL	4.764.150.--	3.644.735.--
Emelco SAIC (1)	2.174.527,95	2.174.527,95
Establecimientos Filmadores Argentinos EFA SA	1.771.332,24	1.640.141,50
Estudios San Miguel	750.000.--	800.357,99
Productora General Belgrano SRL	2.243.240.--	732.663,29
SA. Radio Cinematográfica Argentina Lumiton (2)	6.061.000.--	4.595.850.--
Luis Landini	940.000.--	399.687,08
<b>TOTAL</b>	<b>20.130.160,19</b>	<b>15.142.881,81</b>

- (1) La quiebra de esta empresa fue decretada el 18-4-52
- (2) Sociedad intervenida judicialmente

Los datos de los fueron elaborados con cifras recogidas en el informe *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, en páginas 17 a 28 (se encontró una diferencia de suma de \$ 2.600)

Dentro de las medidas inmediatas a tomar, el Informe de la Gerencia de Crédito Industrial del Banco aconseja la limitación de los créditos, ponderando las condiciones del solicitante y operando sobre películas terminadas, ya que de esa manera se puede conocer la calidad de la producción, "costo y elementos que realmente han intervenido"<sup>265</sup>

Dentro de las medidas mediatas a adoptar, el Banco propone:

- Supresión de los préstamos Clase A porque no aseguran la continuidad de la producción.

- Modificación de los préstamos Clase B y C, a saber:

- \*Que los beneficiarios hayan realizado como mínimo tres películas, una de ellas en el año anterior, como productor o coproductor.

- \*Que el beneficiario tenga medios financieros (disponibilidades acreditadas fehacientemente) para cubrir la diferencia entre el presupuesto presentado y el crédito acordado.

- \*Exigir garantías reales hasta la cancelación del crédito.

- \*Volver a la liquidación en 3 cuotas: la primera al verificarse que se ha filmado el 30 %, la segunda al comprobar que se ha realizado el 70 % y la última cuando la película está terminada, en condiciones de explotación. El préstamo se deberá reintegrar en un plazo de 18 meses, en pagarés mensuales e iguales.

En síntesis, es posible observar que en el año 1954 empiezan a circular discursos emitidos desde distintas instituciones estatales que expresan un cambio de posicionamiento respecto de la industria cinematográfica. Estos discursos van

---

<sup>265</sup> Datos extraídos de *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 124

acompañados de acciones coherentes con ellos y muestran una voluntad política vinculada a darle importancia del comercio exterior, incentivar las coproducciones, exigir a las productoras el cumplimiento de las obligaciones contraídas por créditos, discriminar de alguna manera la producción nacional en distintos grupos para que de ese modo reciban distintos beneficios. Todos estos tópicos tienen un correlato con los cambios en el rumbo económico emprendidos por el gobierno nacional.

En este punto se interrumpe un proceso interesante para la industria cinematográfica, ya que el alejamiento de Apold y el drástico cambio político que se avecinaba no permitieron saber si en la práctica se podrían articular las ideas expuestas. Los primeros meses del año 1955 estuvieron teñidos por el enfrentamiento del gobierno con la iglesia católica, conflicto en el que Apold tuvo un lugar muy activo como responsable de la propaganda oficial. En el ámbito del cine no se registraron hechos significativos hasta que en los primeros días de julio el citado Secretario de Prensa y Difusión presenta la renuncia. Pasado el bombardeo a la Plaza de Mayo del 16 de junio, el General Perón lanza una política de conciliación con la oposición. Para ello levanta el estado de sitio y reorganiza su gabinete, reemplazando a los ministros del Interior y de Educación, así como a otros funcionarios polémicos entre los que se contaba Raúl A. Apold.

Su sucesor fue el periodista León Bouché, hasta el momento director de la revista *El Hogar*, (1932-55) y *Selecta* (1943-1955), así como miembro del personal directivo de *Caras y Caretas* en su segunda época. Bouché se mantuvo en el cargo por dos meses, hasta que el golpe de Estado desalojó al gobierno peronista, sin poder desarrollar más que discursos que auspiciaban algunos cambios de timón.

El 13 de julio Bouché se reúne con los productores e imprimiendo un visible cambio de discurso a la Secretaría les plantea que "(s)obre el cine nacional hay una sola verdad en este momento: es mediocre, positivamente mediocre. No estamos dispuestos a ignorar esta verdad. Estamos solo dispuestos a remediarla." El diagnóstico construido por el nuevo funcionario confirma que no hay "Estado en el mundo que apoye y ayude al cine nacional como lo hace el Estado argentino",

pero asegura que el cine no devuelve “absolutamente nada”, perjudicando en primer lugar a “la cultura del país”, luego al Estado, “que resulta malgastando el dinero que con tanta generosidad quiere emplear a favor del cine”; y por último, al espectador “que con toda humildad va a la boletería, paga su localidad, en busca sin duda de un pan necesario para su espíritu, y que sabe que si ese pan es nacional, su espíritu lo recibirá con mayor alborozo.”

Bouché corona tan negativo panorama con la promesa de no continuar con “este estado de cosas”. Considera entonces que el cine nacional tiene que cambiar de rumbos, para lo cual propone a su auditorio que “la gente que maneja la cinematografía tendrá que pensar seriamente en reemplazar sus equipos. Sin duda habrán ya dado lo que pudieran dar y quemado su etapa. Hay que abrir las puertas definitivamente a la gente responsable.”

Continuando con su fuerte intervención frente a los productores, denuncia la posible existencia de “trenzas y camarillas” y advierte que si las ha habido “no continuarán existiendo, y, con ellas, desaparecerán los mitos, los grandes mitos del cine nacional.” Finalmente aclara su propuesta asegurando que para mejorar la situación del cine nacional sólo es “necesario meterse en las entrañas de nuestra propia tierra; bucear en nuestra propia literatura; asesorarse con nuestros propios valores literarios; investigar nuestras propias páginas de historia; recorrer nuestra magnífica geografía, y encontraremos no uno ni diez, sino miles de temas que podrán dar a nuestro cine un inigualable acento nacional.”<sup>266</sup>

Una semana después Bouché se reunió con los miembros del Consejo Consultivo, reunión en la que “se tocaron los problemas más candentes del cine argentino con una franqueza tal que permitió que se pusieran sobre el tapete varias de las causas más profundas, por no decir recónditas, de tales problemas.” Al finalizar la misma, pide al Consejo Consultivo que “concrete soluciones y las lleve a su despacho”, prometiendo que “habrá acción”.<sup>267</sup>

---

<sup>266</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 20-7-55, Vol. XXV, Año 25, Nº 1247, Pág. 145

<sup>267</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 27-7-55, Vol. XXV, Año 25, Nº 1248, Pág. 152

El periodismo recogía en esos días la opinión de distintos agentes del campo en relación con la libertad de expresión que el nuevo funcionario promovía, “sin atemorizarse en llamar a las cosas por su nombre”. Ya en 1954 el *Heraldo* cambia su postura en relación con la censura y explica que la censura afecta al negocio cinematográfico, pero además provoca que los directores, guionistas y productores tengan temor, disimulen la verdad, propongan un “enfoque eufemista cuando no ingenuo de aspectos que exigen un tratamiento firme y realista. (...) Para que las películas de categoría internacional que ahora está produciendo el cine argentino tengan más chance en los mercados extranjeros, será necesario que el criterio de nuestra censura se amplíe hasta los conceptos que rigen en Europa. (...) No olvidemos que gracias a esa comprensión de sus censuras han podido obtener triunfos internacionales cines como el sueco (“Un solo verano de felicidad”, “Juventud, divino tesoro” y otras artísticas creaciones donde el sexo juega francamente su papel), el brasileño (con la brutalidad de “O Cangaceiro”), el mexicano (con el sadismo de “Los olvidados”), etc., etc.”<sup>268</sup>

Con la apertura que propone Bouché tras su llegada, el *Heraldo* se lanza a plantear más seriamente el tema, explicando que el cine argentino debe competir con la franqueza, madurez y realismo expresados en el cine europeo que sufre de una censura menos estricta y exhorta a una liberalización de la censura para que los directores se animen a hacer películas en las que se expresen problemáticas sociales de distinto orden.<sup>269</sup>

A fines de agosto León Bouché habló 45 minutos por Radio del Estado, la cadena oficial y la red de Radio Belgrano sobre los problemas que aquejaban al cine nacional.<sup>270</sup> En su discurso denunció que no se cumplía la ley proteccionista que obligaba a los exhibidores a contratar las películas argentinas a porcentaje. Según, el funcionario, había más de 600 cines que trabajaban a precio fijo, sobre todo en el interior del país, por una “suma mala” para el productor. Enérgicamente explicó que iba a terminar con el abuso de “ciertos empresarios” que pagaban

---

<sup>268</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 22-12-54, Vol. XXIV, Año 24, N° 1217, Pág. 292

<sup>269</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 10-8-55, Vol. XXIV, Año 25, N° 1250, Pág. 165

<sup>270</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 7-9-55, Vol. XXV, Año 25, N° 1254, Pág. 186 y 187

poco y cuando se les daba la gana. "La ley ha de aplicarse regularmente en todo el país, y estamos seguros, porque hemos estudiado las cifras, que el quebranto económico del cine nacional habrá desaparecido con esta medida en un porcentaje que va mucho más allá de lo que los optimistas pueden calcular."

Por otro lado, dijo que era necesario mejorar la calidad de las películas y para que ello ocurriera era imprescindible que existiera mayor competencia, o sea más estudios cinematográficos. Subrayó que de los diez estudios existentes solamente tres habían permanecido "incólumes", por lo que el Estado debía dar apoyo a los demás y favorecer la creación de estudios nuevos.

También especificó mejor a que se refería con "las trenzas", diciendo que había cierta complicidad entre los principales estudios y algunos circuitos de exhibición. Entre ambas partes trataban de sacar ventajas en la negociación de las mejores salas de estreno (es posible inferir que dichos estudios obtenían las mejores salas a cambio de permitir el pago a precio fijo en el interior del país), perjudicando de esa manera a los productores pequeños.

También aprovechó la oportunidad para realizar anuncios, entre ellos:

- La creación de la Oficina de Sumarios que controlaría el cumplimiento de la ley vigente y elaboraría un censo cinematográfico definitivo con el objetivo de contar con datos precisos que permitan tomar medidas adecuadas a cada problema y reunirlos en un cuerpo único que sería la ley orgánica del cine argentino.
- Serían revisados los tratados cinematográficos firmados con otros países, para asegurar que se cumplan las reglas de reciprocidad. "Aquí no se exhibirán películas extranjeras hasta tanto no recibamos los afiches, los programas y las boletas de exhibición, con que comprobaremos que nuestras películas han sido de verdad exhibidas."
- Se brindaría decidido apoyo al sistema de coproducción
- Se organizaría definitivamente la explotación de cine nacional en el exterior, mediante la instalación de agencias y agentes del cine argentino para propaganda y distribución.

La breve gestión Bouché que parecía querer abrir el juego, modernizar las formas de producción y desentrañar algunos de los pactos entre empresarios poderosos de los distintos sectores del campo cinematográfico, se interrumpe rápidamente. Con el final de esta gestión se cierra el período peronista.

La intervención militar designa inmediatamente una Comisión Investigadora de Cine, Teatro y Radio con el fin de revisar lo actuado en el período, la misma elabora un informe detallado en el que se señalan los aspectos que consideran turbios en los manejos de las relaciones entre el Estado y la industria cinematográfica, pero expresa que no ha podido reunir pruebas documentales debido al corto plazo destinado a tal fin. En el informe se hace hincapié en:

- el manejo de la distribución de película virgen por parte del Estado y la existencia de un mercado negro de ese insumo básico, que habría favorecido la manipulación política
- el acercamiento sospechoso entre Apold y Argentina Sono Film
- el uso del material filmico pagado por el Estado para realizar campañas políticas partidarias
- la malversación de fondos por parte de funcionarios públicos y cineastas.

La Comisión también dispuso la detención en la Penitenciaría Nacional, por averiguación de actividades ilícitas, de Hugo del Carril, Luis César Amadori, Atilio y Ángel Luis Mentasti (dueños de Argentina Sono Film), la intervención de la APPA y una renovación de los cuadros dirigentes de todas las organizaciones gremiales del sector.

En los últimos meses de 1955 se filmaron algunas películas con créditos que ya habían sido concedidos, mientras los estrenos fueron protegidos por la ley de cine peronista hasta 1956. Luego no hubo más inversiones estatales, ni créditos blandos, ni obligatoriedad de exhibición, por lo que se paralizó totalmente la actividad. Hacia finales de 1956 cerraron sus puertas todos los estudios de producción y muy pocos reabrieron cuando volvieron los créditos en 1957



(Argentina Sono Film, General Belgrano, Artistas Argentinos Asociados, Guaranteed Pictures, Producciones Sandrini, D'An Fran Productora, entre otras). A partir de allí se abría una etapa de modernización para el cine argentino.

## **Un análisis global de la política cinematográfica del peronismo**

Hasta aquí se asistió a una reseña de los complejos procesos ocurridos entre los años 1946 y 1955, en los que aparecen vinculados el Estado y los agentes del campo cinematográfico. La reseña fue construida cronológicamente para brindar un panorama de la multiplicidad de conflictos que se jugaban al mismo tiempo y poder establecer el peso de las voces que hegemonizaban el campo, como el de las alianzas que invariablemente se tejían entre el Estado y los distintos sectores interesados.

Este recorrido presenta con claridad la existencia de una política que el gobierno peronista fue diseñando para intervenir en el sector cinematográfico. Dicha política no fue explicitada en discursos o folletos institucionales, sino que se fue haciendo sobre la marcha de los acontecimientos. La intervención de los diputados peronistas en el debate parlamentario sobre la ley 12.999, daba la clave de la lógica de construcción aludida, ya que explicaban que la ley sometida a sanción es un "mero ensayo legislativo, que fatalmente será motivo de una próxima revisión, a fin de adaptarla a las circunstancias provocadas por el crecimiento de la industria nacional."

Por otro lado, es necesario recordar que la puesta en marcha de esta política no implica ninguna ruptura, sino más bien un proceso de continuidad con la experiencia del gobierno anterior, que el peronismo profundiza notoriamente. De la misma manera que la orientación elegida está en la misma línea de las políticas que se desarrollaban en distintos países del mundo occidental que hacían esfuerzos para desarrollar sus cinematografías nacionales.

Como se dijo en la introducción del capítulo, este estudio destaca el triple estatuto del cine, que le permite incursionar en el área industrial, donde sus realizaciones son consideradas como mercancías; en el campo estético, donde se evalúan sus capacidades artísticas; y en el conjunto del patrimonio cultural, ya que las películas son objetos simbólicos que despliegan sentidos culturales, entendiendo estos en su amplia acepción. A los efectos del análisis se distinguirán las políticas estatales aplicadas en estas tres áreas de manera separada.

### La política industrial cinematográfica

Las medidas adoptadas por parte del Estado en relación con la industria cinematográfica tenían su correlato en la política industrial desarrollada por el peronismo. Siguiendo a Gerchunoff y Llach es necesario recordar que el aumento de la producción industrial fue un objetivo declarado de las políticas públicas, por lo menos a partir del gobierno militar que surgió en 1943. Esta orientación se intensificó notoriamente durante el peronismo mediante políticas que buscaban completar el proceso de sustitución de importaciones por producción nacional. Los dos instrumentos claves para esa orientación fueron la política crediticia y la de protección a través de mecanismos cambiarios y comerciales. (2005 : 216)

Aunque no existió un diseño especial de política industrial para las industrias culturales (radio, cine, prensa, editoriales, etc.), aquella que se aplicó a la cinematografía dio origen a la parte más activa y nutrida de los discursos, acciones y medidas que se están estudiando.

Es posible distinguir dentro de la batería señalada, aquellos elementos vinculados con la protección de las producciones, otros relacionados con la política crediticia de fomento a la industria, así como todo lo actuado en relación con el comercio exterior, tanto de exportación de películas nacionales, como de importación de insumos básicos y de filmes internacionales.

Con respecto a las normas de protección (fundamentalmente en referencia a la obligatoriedad de exhibición y al pago, por parte de los exhibidores, de un

porcentaje por el alquiler de las películas), se vio que la ley 12.999 (reglamentada en agosto de 1947) establecía la continuidad y profundización del decreto 21.344 que ya estaba en vigencia, pero era escasamente cumplido. Luego la ley 13.651 (reglamentada en agosto de 1950) marcó un cambio sustancial concentrando los instrumentos de decisión en el Poder Ejecutivo, ya sea para reglamentar el negocio como para disponer el control de casi todos los mecanismos económicos, comerciales e ideológicos que se ponían en juego en la actividad.

Esta palanca de poder fue utilizada para aumentar los plazos de exhibición obligatoria, el hold over para las películas nacionales y el porcentaje que debía recibir el productor por cada película exhibida. También imprimió algunos cambios en la comercialización, como la disminución de películas por función, que implicaban una modernización largamente esperada.

En diciembre de 1952 se refuerza la protección con dos decretos que actúan en la misma dirección de los anteriores, aumentando porcentajes y días de exhibición para el cine nacional.

Otra medida que se implementó en agosto de 1948, fue la formación del Fondo de Fomento a la Producción mediante el sobrecargo de las entradas. La constitución de este Fondo, cuyos dineros eran manejados por la gremial que hegemonizaba a los productores, permitió a los empresarios salir del área de influencias del Estado. De todos modos se hablaba de la existencia de manejos arbitrarios, en detrimento de los productores independientes, manejos que esta vez se adjudicaban a ciertos agentes del mundo empresario.

Todas las medidas señaladas favorecían notablemente a los estudios cinematográficos, así como a los trabajadores, artistas y profesionales de la industria; pero no atacaban los problemas de fondo que una y otra vez volvían a aflorar, poniendo en crisis a las empresas productoras.

También se observó que la industria del cine en todos los países se veía afectada por el aumento en los costos y por la falta de una masa crítica de espectadores que sólo se podía lograr conquistando públicos extranjeros. Además el cine había encontrado competidores en distintos entretenimientos urbanos o en

la televisión y necesitó implementar innovaciones tecnológicas y temáticas que produjeran una mayor atracción para el público. Es posible caracterizar a este período como de reconversión industrial, ya que a partir de los años sesenta se generalizarán las empresas cuyo personal trabaje sin contratos fijos y con locaciones de exteriores o interiores reales, que prescindan de los estudios. También se extenderán los sistemas de coproducción y producción independiente.

En Argentina los costos habían aumentado, por un lado, porque la escasez había encarecido el insumo básico. El Estado controlaba el movimiento de divisas que se requería para adquirir los insumos industriales que no se fabricaban en el país y ejercía un control sobre la distribución de los mismos, que traía aparejada la posibilidad de un manejo discrecional de los embarques. Además los productores se veían afectados por la generación de un mercado negro de película virgen.

Por otro lado, el incremento de los costos estaba ligado al notable aumento salarial de los trabajadores (también el mejoramiento de las condiciones de trabajo implicó una jornada laboral más corta y su extensión a partir del pago de horas extras) y un consecuente aumento en los honorarios correspondientes a artistas y profesionales. A estos factores que encarecían la producción final de la industria se sumaba la inflación constante y la reducción de los precios de boletería impuesta por el Estado en 1947 y 1953.

Frente a este cuadro el Estado recurría a las medidas de protección citadas anteriormente que se desempeñaban a modo de subsidios para la industria, pero no asumía o prefería dejar en manos privadas, un diseño organizativo que pueda garantizar mayores ingresos genuinos. Por su parte las empresas, cuando se veían acorraladas por las idas y vueltas de una crisis industrial que se mantenía constante, salían a reclamar soluciones al Estado, pero esos pedidos, por lo general, no excedieron el menú de medidas subsidiarias.

Otra parte significativa de la política industrial cinematográfica estuvo dada por el diseño de distintas líneas de crédito para fomento de la industria, implementadas a través del Banco de Crédito Industrial.

Gerchunoff y Llach describen los lineamientos generales de esta institución explicando que se planteó un programa de créditos expansivo para la industria en general, que no imponía condiciones en cuanto al uso que podía hacerse de ellos. “Por otro lado las tasas de intereses reales pagadas por los prestatarios resultaron negativas hasta principios de los años 50. Aún luego de una mayor moderación en los años de crisis 1949-1952, y de la creciente preocupación por la estabilidad de precios a partir del plan de 1952, la proporción de créditos expresada como porcentaje del PBI creció de 2,8 % en 1946 a 6,7 % en 1955.” (2005 : 216)

En este mismo sentido se deben analizar las características de los préstamos otorgados a la industria del cine que fueron creciendo desde febrero de 1948 a lo largo del período. Como toda industria declarada de “interés nacional” se le otorgaban créditos de mediano y largo plazo a una tasa del 4 % anual, que en condiciones de aceleración de la inflación, era crecientemente negativa y arrojaba como resultado un subsidio implícito.<sup>271</sup>

Marcelo Rougier considera, en su estudio sobre la política crediticia del Banco Industrial durante el primer peronismo, que del total de préstamos otorgados por la Institución, puede afirmarse que el sector industrial destinó un porcentaje cercano al 10 % para grandes proyectos de inversión en ramas específicas, “dato que le asigna al Banco un papel limitado en la financiación de la política de fomento industrial pregonada desde el gobierno” (Rougier 2001 : 183). La mayor parte del crédito estaba dirigida, sobre todo a partir de 1952, a una cartera de clientes fija, orientada a abastecerse de dinero para la evolución normal de los negocios (gastos de explotación), en particular la compra de materias primas y pagos de salarios.

<sup>271</sup> Cuadro No. 5: Tasa inflacionaria en Argentina desde 1948 hasta 1955. Corresponde a la variación porcentual del total de precios mayoristas

	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Tasa de inflación	15,5	23	20,2	49,1	31,2	11,6	3,2	8,9

Los datos fueron extraídos de Marcelo Rougier (2001: 164)

Esta descripción también corresponde a la industria cinematográfica, por lo que al subsidio implícito de las tasas se sumaba el subsidio explícito de los créditos que muy esporádicamente fueron usados para realizar inversiones.

Por otro lado, Rougier apunta que "(p)ese a que las condiciones para los tomadores de crédito eran beneficiosas, las deudas se acumularon año a año y muchas firmas no las amortizaban o lo hacían con retraso, de modo que se tornó práctica habitual renovar o conceder nuevos préstamos para unificar deudas previas a fin de prolongar los plazos para la atención de los servicios." (2001 : 165)

O sea que la mala conducta que presentan las empresas del cine, según el informe elevado por la Gerencia de Crédito Industrial del Banco, no salía de los marcos habituales (los cambios en las reglamentaciones de los créditos efectuados en abril de 1950, diciembre de 1952 y octubre de 1953 estaban principalmente orientados a reducir las condiciones de posibilidad de estos incumplimientos). Al respecto Rougier informa que "(e)n el caso de las firmas cinematográficas, la preocupación por los incrementos de los saldos adeudados motivó que en las resoluciones de créditos a estas empresas se dejara constancia que el total de los subsidios que recibieran por el (Fondo de) Fomento Cinematográfico se destinaría a amortizar las deudas. Todavía en 1957 estas firmas solicitaban un plazo de 10 años para abonar las deudas contraídas con el Banco durante la etapa peronista." (Rougier 2001 : 166)

Finalmente es necesario destacar otro aspecto del análisis específico de la política crediticia del Banco Industrial que puede ayudarnos a entender lo ocurrido en relación con la industria cinematográfica. En el análisis de Rougier se subraya que si bien es cierto que las pequeñas empresas han sido beneficiadas por la operatoria crediticia de la Institución, "podemos afirmar taxativamente que junto con esta acción crediticia el Banco se encargó de sostener financieramente a grandes empresas, las que se constituyeron en las principales beneficiarias si tomamos en cuenta el monto de los fondos prestados." (2001 : 184)

En este sentido Rougier aconseja el análisis de los créditos por firma y no por operaciones. Por ello es interesante ver que las empresas cinematográficas

más favorecidas no fueron las “accidentales”, ni las de los “aventureros”. Las que recibieron créditos superiores al millón de pesos entre junio de 1946 y diciembre de 1949 son empresas con larga trayectoria como Emelco, Lumiton, Artistas Argentinos Asociados, Estudios San Miguel y Argentina Sono Film.<sup>272</sup> Del mismo modo, las empresas que recibieron créditos de fomento industrial superiores a los cinco millones de pesos entre 1950 y 1955 son Argentina Sono Film, Artistas Argentinos Asociados y Cinematográfica Interamericana.<sup>273</sup> Además la deuda total al 31-12-54 (exigible y no exigible) de estas seis empresas asciende al 45 % del total adeudado por la industria cinematográfica en esa fecha, por todo concepto.<sup>274</sup> Esta observación cobra mayor sentido si se recuerda que varios de los directivos de estas grandes empresas formaban parte del Comité Asesor para el otorgamiento de créditos.

De alguna manera se verifica para la industria cinematográfica una característica general del crecimiento industrial durante el primer peronismo, según la cual el elevado nivel de protección permitió una situación ventajosa a las grandes empresas, pero también la proliferación de las pequeñas cuya posibilidad de supervivencia dependía de la protección estatal.

<sup>272</sup> Según Cuadro 17 (en millones de pesos) Emelco: 3.752, Lumiton: 1.921, AAA: 1.490, San Miguel: 1.105, ASF: 1.053. (Rougier 2001 : 76)

<sup>273</sup> Interamericana es la empresa con menor trayectoria de las nombradas, trabajó entre 1946 y 1953 y produjo más de 20 filmes. Los datos fueron extraídos del Cuadro 49 “Importe acordado en créditos de fomento industrial por el Banco Industrial según su monto 1950-1955” (en millones de pesos): ASF: 10.280, AAA: 5.680, Cinematográfica Interamericana: 5.524. (Rougier 2001 : 131)

<sup>274</sup> La deuda de las empresas cinematográficas al 31 de diciembre de 1954 es de \$ 92.681.120,47 (\$ 68.222.010,14 no exigibles, más \$ 24.459.110,33 en estado de mora y gestión judicial). La deuda total de las seis empresas asciende a \$ 42.291.971,59, o sea un 45,63 % del total. según el detalle del Cuadro No. 6.

**Cuadro No. 6: Deuda de las empresas que recibieron créditos superiores al millón de pesos entre junio de 1946 y diciembre de 1949**

Empresas	Deudas en mora	En cuenta corriente	Documentos descontados	Total
AAA		3.605.116,29	3.766.471,68	7.371.587,97
LUMITON	4.595.850,--	3.690.354,72		8.286.204,72
SAN MIGUEL	800.357,99	631.920,25	4.802.788,43	6.235.066,67
ASF		1.259.117,76	5.737.351,52	6.996.469,28
EMELCO	2.174.527,95		7.583.380,--	9.757.907,95
INTERAMERICANA	3.644.735,--			3.644.735,--

Los datos fueron extraídos del documento *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, pp.17-30

Con respecto a las importaciones realizadas en relación con la industria cinematográfica es necesario diferenciar las operatorias orientadas a la compra de insumos, de aquellas que se desplegaron con el propósito de permitir el ingreso de películas impresas para su exhibición.

En el primer caso la falta de divisas complicaba el abastecimiento de la materia prima que necesitaba la industria para producir. En 1949 las importaciones se restringieron aún más en el país debido a la reducción de las exportaciones, pero la industria cinematográfica pudo resolver parcialmente su demanda a partir de las resoluciones emitidas por el Consejo Económico Nacional.

Es decir que esta industria, compartió con la generalidad del sector industrial nacional, los inconvenientes y las soluciones relativas a la obtención de materias primas. Por lo general las soluciones beneficiaban más rápidamente a las empresas de mayor volumen (los requerimientos para importar eran más fácilmente cumplidos por estas empresas) y es posible pensar que también favorecían a aquellas que tuvieran buenos contactos en los organismos del Estado que decidían las autorizaciones.

En el segundo caso, se vio que la Argentina siguió una política, que una buena cantidad de países occidentales también practicaban, tendiente a las relaciones de reciprocidad. Es decir permitir el ingreso de películas impresas y de manera proporcional, proveniente de aquellos países que estén dispuestos a exhibir las argentinas.

Estas negociaciones eran más factibles de sostener con los países cuyas industrias de cine fueran pequeñas como España, Inglaterra, Francia o Italia. Por el contrario la industria hollywoodense se oponía a la firma de estos acuerdos, ya que nos abastecía de la mayor parte de las películas que importábamos (alrededor del 50 % de las películas compradas al exterior entre 1946 y 1954). Es por ello que con ese mercado hubo que realizar acuerdos diferentes. Aunque las posiciones argentinas fueron más reticentes en los años 1948 y 1949, a partir de 1950 acompañaron el giro de la política económica nacional de acercamiento al mercado norteamericano. En mayo de 1950 se firma el acuerdo Cereijo - Johnston



que establece el ingreso irrestricto de películas a la plaza nacional y exige un tope de remisión de divisas por parte de las compañías norteamericanas. Dicho acuerdo comienza a funcionar en 1951 y posibilita la normalización de las relaciones y el apoyo de la meca del cine a los proyectos de Apold.

Con respecto a las exportaciones, es posible decir que hasta 1954 no existió una política coherente al respecto por parte del Estado. No hubo una organización comercial en el exterior, un tipo de cambio beneficioso, ni la firma de una importante cantidad de pactos de reciprocidad en los tratados bilaterales. Las ventas al exterior habían quedado en manos de las empresas privadas que nunca habían considerado seriamente la posibilidad. No se debe perder de vista que los empresarios del cine siempre mostraron poca habilidad para organizar el mercado exterior y para encontrar la manera de asociarse con ese fin.

A pesar de que el contexto internacional no era favorable para emprender la aventura de la venta en el exterior, se debería buscar las razones del desinterés por los mercados externos en la certeza, garantizada por el Estado, de poder colocar sus productos en el mercado interno. Por otro lado, existía un manifiesto desinterés de los compradores internacionales frente al cine argentino motivado especialmente por la falta de renovación en la industria (tecnológica, artística y temática), así como por la decisión de invertir en adaptaciones de clásicos extranjeros.

Luego se abre una segunda etapa en relación con las políticas públicas que miran con más avidez a los mercados externos, esta se cristaliza en la realización del Festival Internacional de Cine organizado en Mar del Plata en el año 1954. Allí el Estado pone en marcha su decisión de liderar la posibilidad de acuerdos y coproducciones con empresas extranjeras. Esta política que apenas había comenzado a dar sus primeros frutos, fue interrumpida por el golpe de estado al año siguiente.

Finalmente se puede sintetizar diciendo que el Estado no tuvo una política industrial específica para esta industria cultural, sino que implementó las mismas medidas que favorecían o perjudicaban a los otros sectores industriales.

En el inicio la política pública fue absolutamente indiscriminada y dirigida a empresarios que eligieron apostar a la dependencia del Estado. Luego de pasados varios años, desde el Estado y desde las organizaciones gremiales se proponían medidas correctivas que privilegiaran la competencia y normas discriminatorias para hacer efectivos los créditos y beneficios de la protección estatal. Al finalizar la gestión de Apold, asumió un Secretario de Prensa cuyo discurso prometía la profundización y efectivización de toda política que fuera en esa dirección, pero sus intenciones fueron interrumpidas cuando la Revolución Libertadora toma el poder y destituye al gobierno.

Los resultados generales obtenidos con las políticas industriales aplicadas parecieron pobres para los distintos sectores del campo. Dejando de lado el tópico de la calidad de la producción, que se abordará más adelante, la realidad es que hubo un aumento en la cantidad de películas estrenadas, pero las empresas no se consolidaron. Por el contrario, al final del período quedaban pocos estudios en pie.

Sin duda los magros logros están vinculados a la inviabilidad que para esa época empezó a presentar la forma de producción de los estudios cinematográficos. Pero también se debió principalmente a que los mecanismos de la protección conducían a la corrupción funcional, ya que seguramente el sistema estaba viciado por una alta dosis de discrecionalidad y a ello se sumaba la ausencia del control estatal sobre la utilización que hacían las empresas privadas con los subsidios otorgados y la presencia de las grandes empresas que se insertan en el aparato estatal (formando parte de comisiones asesoras, consejos consultivos, etc.) para garantizarse la obtención de mayores beneficios sectoriales.

#### La política artística para la cinematografía nacional

No existieron políticas públicas durante el período que tuvieran como objetivo orientar la producción estética del cine nacional. Es decir que desde el

Estado no se promocionó ninguna corriente estética en particular, ni se crearon academias de enseñanza cinematográfica que permitieran promover técnicas o propuestas artísticas en particular. Tampoco existieron privilegios, ni sanciones para quienes quisieran realizar películas que obedecieran o transgredieran los cánones estéticos cinematográficos hegemónicos.

Desde el campo de la producción no existieron películas que pusieran en tensión a las autoridades con estos temas. Por lo general las películas que se filmaban durante el período respondían al modelo narrativo y estético del cine clásico que se abordará en los próximos capítulos.

La ausencia de premios a la calidad artística por parte del Estado<sup>275</sup> fue otro elemento que señaló la falta de interés por incursionar en la problemática. Sólo en el final de la gestión de Apold, se proyectó poner en marcha la propuesta del Consejo Consultivo acerca de ligar un sistema de premios con el de subsidios existentes, pero el golpe de Estado impidió llevar esa propuesta a la realidad.

Sin duda, la intervención más fuerte de la Dirección General de Espectáculos Públicos en términos artísticos – cinematográficos fue la realización de dos festivales cinematográficos, en 1948 y 1954, en la ciudad de Mar del Plata. Estos eventos promovieron la circulación de películas pertenecientes a distintas cinematografías nacionales, así como de las ideas que traían las delegaciones acerca del conjunto de problemáticas que afectaban al cine y sus especificidades profesionales. También permitieron la inclusión de innovaciones tecnológicas que abrían nuevos campos de acción artística en la Argentina.

Una cuestión mucho más compleja se teje en relación con la censura de temas o escenas aplicadas al cine nacional y extranjero. En este sentido, es necesario subrayar que no existió un aparato burocrático dedicado a la censura cinematográfica. Es decir no existió una oficina, ni funcionarios asignados

---

<sup>275</sup> La Academia de Artes y Ciencias cinematográficas de la Argentina y la Asociación de Cronistas Cinematográficos otorgaron premios en el período. El gobierno municipal bonaerense también los entregó con interrupciones.

específicamente a esta tarea. Por otro lado, como se observó no existía la censura previa, ya que los créditos se otorgaban a los filmes terminados, salvo excepciones.

Es posible observar que durante los primeros años del período la iglesia católica tiene una fuerte injerencia en el diseño de las normas que rigen el accionar de las comisiones de calificación. Luego hacia 1950 el Estado va ocupando ese terreno con el establecimiento de normas que implican restricciones políticas más que referidas a la moral cristiana. De todas maneras tanto las ideas de la "nación católica" puestas en juego en la censura, como las de la "nación peronista", pensaban a un público que debía homogeneizarse y tutelarse.

Operativamente hablando, una vez finalizada la película debía atravesar varias instancias que decidían su suerte, así como la de la empresa responsable. La primera, estaba centrada en el ente que autorizaba el otorgamiento del crédito, durante los primeros años en manos del Comité Asesor donde se incluía una representación de los productores, luego desde 1952 en manos de la Subsecretaría de Información y Prensa.

A partir de 1950 (Art. 14 del decreto 16.688) se establece que toda película, antes de ser estrenada, deberá solicitar de la Dirección General de Espectáculos Públicos un permiso de exhibición del que dependía la inclusión o exclusión de los beneficios de la ley de protección y además, debía ser presentado por la empresa productora a la comisión calificadora de películas. La Dirección nunca se manejó con criterios claros para autorizar o denegar, en principio se planteó que las películas no podían carecer de "un mínimo de calidades artísticas y culturales", luego que debían "reflejar cabalmente el elevado estado cultural, las costumbres y la real ideología del pueblo argentino".

La segunda instancia que debía sortear la película era la calificación con la cual se exhibiría. Dicha calificación definía si la película podía ser exhibida, y en ese caso, si tendría un público masivo o restringido. De la calificación dependían por lo tanto, las posibilidades de recuperación económica que tendría la misma.

Hasta el año 1951 esta calificación siguió siendo doble, nacional y

municipal. La nacional se dedicaba a cuidar la corrección política, mientras la municipal se ocupaba en profundidad de los temas morales y religiosos. En el año 1951 el gobierno nacional unificó la llamada "doble censura", aunque la medida tardó mucho tiempo en practicarse en el interior del país.

En los inicios del período los tópicos morales que se incluían en las normas de calificación/censura se pueden homologar a los de la mayoría de los países de occidente de la misma época. Pasados los años '50 se podía observar, sobre todo en el cine europeo, la emergencia de temas y situaciones que mostraban un *aggiornamento* que aún no había llegado a nuestras pantallas. De todos modos no es posible decir que se incluyan en las normas morales y religiosas dictadas para la calificación de filmes en Argentina, términos o tópicos que resulten extemporáneos, ya que se centraban en los preceptos dictados por la iglesia católica.

Los términos que reglamentaban la censura política en el inicio del período se apoyaban en las resoluciones adoptadas en las conferencias de San Francisco y Chapultepec. Luego, como se observó, los criterios no fueron tan explícitos pero los discursos de distintos funcionarios insistían permanentemente en defender la existencia de las "verdaderas" pautas ideológicas, históricas y culturales argentinas, así como en neutralizar los efectos de toda propaganda que sea disgregante.

Aunque el poder conferido al Estado, nacional o municipal, para efectivizar la censura cinematográfica parece alarmante, la aplicación de todas estas normativas no fueron tan rigurosas como en otros medios de comunicación y culturales. En los años '40, hubo solo una película prohibida por cuestiones morales, mientras varias sufrieron la censura moral y los directores tuvieron que arreglárselas para modificar secuencias y diálogos. Como ya se ha dicho, estas prácticas son homologables, en cantidad y calidad, con las que se observan en las cinematografías occidentales de la época. Algunas películas extranjeras se prohibían o se estrenaban tardíamente, muchas de ellas llegaban a nuestra plaza sufriendo problemas con la censura de sus países de origen.

A partir de 1950 la censura muestra su cara política sobre algunas películas de ficción, objetando la manera en que se muestra a los próceres y la forma de presentar los conflictos sociales. Por lo general, el Estado propone aclaraciones, en forma de leyendas contextualizadoras o cortes de escenas y cambios en los guiones.

Hasta aquí se describieron las instancias formales de la censura, pero existían otras instancias, las informales, que resultan muy difíciles de recomponer. Los procedimientos y responsables llegan a nosotros a través de anécdotas que se ofrecen verosímiles, pero en algunas ocasiones notablemente imprecisas. De todas maneras, este conjunto de historias sumado al conocido accionar de la Subsecretaría en otros ámbitos, como la radiofonía y la prensa<sup>276</sup>, permite conjeturar que existieron presiones sobre las empresas.

Según algunos testimonios, por lo general orales, vertidos por periodistas, actores y directores, con posterioridad al período estudiado, el temor que provocaban estas presiones sobre las productoras se sumaba a la posibilidad de no obtener los beneficios crediticios y todo ello concluía en prácticas de autocensura preventiva. Estos testimonios además, dan cuenta de la existencia de una lista negra de artistas que era comunicada a las empresas para que estas los excluyan del mundo de la cinematografía, aunque pudieran tener actuación en el teatro o la radio.

Se debe señalar que no había una coherencia que rigiera férreamente el accionar de la censura informal, muchas veces el motor era político pero muchas otras estaba relacionado con enconos personales entre artistas o empresarios y funcionarios políticos. Una muestra de ello son las persecuciones que sufrieron los militantes peronistas Hugo del Carril y Fanny Navarro, originadas en disputas personales con Apold.

Por lo general, es posible sintetizar las motivaciones de la censura informal diciendo que apuntaba a las personas u obras que impugnaran, de alguna

---

<sup>276</sup> Para ampliar ver Sirvén, Pablo (1984)

manera, al peronismo o sus líderes. No parece haberse requerido una filiación política o partidaria para trabajar, ya que muchos hombres de la cultura que no adherían al peronismo pudieron participar en la realización de filmes, como los casos que luego se analizarán de Florencio Escardó y Carlos Gorostiza. Tampoco se le requirió a las empresas la inclusión de temas caros para el peronismo, ni de menciones orales o icónicas de sus líderes. No es posible encontrar dentro del corpus de realizaciones estrenadas entre 1946 y 1955, películas o escenas de ficción que muestren gestas peronistas (17 de octubre, por ejemplo), ni símbolos partidarios, ni biografías de líderes peronistas, ni la presencia de masas.

Finalmente es preciso señalar que las protestas que provenían de las gremiales de productores y exhibidores, así como de los periódicos que los representaban, sobre los tópicos tratados, se referían a los problemas que ocasionaba la existencia de una doble censura, ya que las reglas de juego no eran precisas. Sólo hacia el final del período comienzan a oírse algunas voces que reclaman más liberalidad en las normas.

#### La política cultural del peronismo en relación con el cine

Es necesario decir que durante la primera etapa del peronismo, el cine de ficción fue entendido como un entretenimiento más que como un objeto cultural y artístico, por eso el cine no parecía tener un espacio dentro de los objetivos culturales, expresados en el Capítulo IV, del Plan de Gobierno 1947-1951. Allí el Poder Ejecutivo "...se propone enaltecer y elevar en todo momento el nivel cultural del pueblo argentino, basándolo en las dos formas fundamentales mediante las cuales un país la acumula y perfecciona: la cultura adquirida por tradición, cuyos principios se remontan a los orígenes más nobles de la cultura europea,

transmitida por los conquistadores e influida por elementos autóctonos, y la cultura del tipo universal adquirida en los diversos centros de enseñanza.”<sup>277</sup>

Estas definiciones eran muy generales ya que “... desde los grandes objetivos se establecían los lineamientos globales y los programas técnicos elaborarían a posteriori el cuadro de situación precisando “técnica”, método y medios.” (Berrotarán 2003 : 106) Estos lineamientos nunca existieron en relación al cine.

Una interpretación gráfica del Plan de Gobierno (ver Anexo I) presenta tres cuadros centrales dedicados a la formación, la conservación y el fomento cultural por parte del Estado. Desde el primer cuadro se derivan líneas que designan centros de enseñanza, pero entre ellos ninguno alberga al cine. Desde el segundo se designan reservorios, entre los que no existía ninguno con soporte filmico. Desde el tercero se derivan líneas hacia centros de difusión y academias, entre los que se cuentan el teatro, la radio, las publicaciones, pero no se menciona al cine.<sup>278</sup>

Sin embargo en el segundo período presidencial se incorpora una mención al cine en el Capítulo V del Plan Quinquenal 1953-1957, también dedicado a la cultura. El objetivo fundamental ha cambiado notoriamente ya que ahora la idea es “...conformar la cultura nacional, de contenido popular, humanístico y cristiano, inspirado en las expresiones universales de la cultura clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerden con los principios de la doctrina nacional.” En cuanto a la cultura artística se señala que será desarrollada mediante una “(r)eglamentación adecuada de los distintos medios de difusión en cuanto constituyen manifestaciones de cultura artística: cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, etc., a fin de que tales medios, que contribuyen a la

---

<sup>277</sup> “Capítulo IV - Cultura” en Presidencia de la Nación Argentina, Secretaría Técnica, Plan de Gobierno 1947-1951, Buenos Aires : Banco Hipotecario Nacional, 1947, Pág. 53

<sup>278</sup> “Capítulo Interpretación Gráfica” en Presidencia de la Nación Argentina, Secretaría Técnica, Plan de Gobierno 1947-1951, Buenos Aires : Banco Hipotecario Nacional, 1947, Pág. 14



formación de la conciencia artística nacional, permitan elevar la cultura artística social.”<sup>279</sup>

A pesar de esta mención, el cine de ficción siguió siendo un entretenimiento para el que no se definió reglamentación alguna que permitiera “elevar la cultura artística social”, ni se promovieron instrucciones para que las películas concuerden con “los principios de la doctrina nacional”.

Por el contrario, en ambos períodos peronistas el cine documental y los noticieros fueron considerados como objetos culturales de fuerte carga didáctica. Los noticieros eran realizados, en su mayoría, por empresas privadas cuyos discursos fueron, parafraseando a Paulo Paranagua, un “ritual del poder” absolutamente oficialista. Esta característica que los noticieros locales compartían con la mayor parte de los latinoamericanos, fue explotada por el gobierno peronista para difundir ideas, acciones de gobierno, imágenes de los líderes y propaganda partidaria.

Es dable recordar que los noticieros se debían exhibir obligatoriamente desde 1943, en todas las salas y todas las funciones (con una duración mínima de 8 minutos). Desde esa fecha y hasta 1945 solo fueron autorizados **Sucesos Argentinos** (Ángel Díaz) y el **Noticiero Panamericano** (ASF), luego se sumó **Noticiero Argentino** y **Sucesos de las Américas** (Emelco) hasta fines de 1948. A fines de 1946 se asocian las tres empresas para la explotación y distribución conjunta, creando la sociedad Empresa de Películas Argentinas. En 1947 aparece **Reflejos Argentinos** (Estudios San Miguel) y **Noticiero Lumiton**. En 1948 comienza el **Noticiero Bonaerense** que tiene permanencia durante cuatro años. En julio de 1952 se presenta **Semanario Argentino**, también distribuido por EMPA.

Como ya se dijo en el capítulo anterior este es un importante punto de encuentro en el que seguramente se dirimían los intereses económicos de las empresas cinematográficas y las apetencias políticas del gobierno nacional.

---

<sup>279</sup> 2do. Plan Quinquenal de la Nación Argentina. Hechos e Ideas, Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 1954, Págs. 494 y 497

Otra forma de utilización didáctica del cine fue pergeñada por la Subsecretaría de información mediante la realización de documentales que propagandizaban, pero también explicaban las razones y consecuencias de las medidas de gobierno. Estos corto y medimetrojes eran costeados por el Estado y realizados por distintas empresas cinematográficas que trabajaban por encargo a partir de una modalidad narrativa dicotómica que oponía el “antes”, ligado a los males del antiguo régimen, al “ahora”, ligado a lo que la Subsecretaría presentaba como las soluciones de los viejos males, generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la Nueva Argentina. Otro elemento que compartían estos documentales, es la presencia (tanto en imágenes como en la banda sonora) de Perón y Eva Perón, generalmente identificados con el Estado y la Nación.

Es posible clasificar esta producción en tres conjuntos que se llamarán documentales tradicionales, documentales ensayo y por último un conjunto que se analizará más adelante que se denomina documentales ficcionalizados. En todos ellos el Estado acentuó el valor didáctico del cine, además del propagandístico y tomó recaudos para garantizar una realización de calidad. Un buen ejemplo de ello es el documental **Historia de un río** (Antonio Ber Ciani, 1954) que fue enviado a competir en festivales internacionales, siendo muy bien recibido en Berlín y obteniendo el premio a la mejor película turística del mundo en Milán.

### **La intervención en términos relacionales**

Para completar la comprensión cabal de la política cinematográfica implementada durante el gobierno del primer peronismo es necesario poner el acento en las relaciones que se plantearon entre el Estado y los sectores sociales a los que iban dirigidas.

En ese sentido se propone una perspectiva diferente a la suscripta por la historiografía precedente que explicaba la intervención y sus resultados haciendo hincapié en el poder que concentró el Estado peronista. Siguiendo a Jessop (1982) se parte de considerar al poder del Estado como un “explicandum” (algo a ser explicado) no como un “principio de explicación”, es decir que debe ser visto

“en términos relacionales, coyunturales más que como una suma fija de recursos que pueden ser apropiados por una fuerza social con exclusión de otras.”

Por ello el objetivo de este análisis fue mostrar por un lado, el dinamismo cambiante con el que ciertos sectores del campo cinematográfico se apropiaban de recursos que ofrecía el Estado y por otro lado, las maneras que eligió el Estado para plantear una relación con cada uno de esos sectores, que nunca se mantuvo fija y que siempre significó la posibilidad de acumular, en ambos sentidos, aunque de manera asimétrica, distintas clases de capital.

Como se pudo observar a lo largo de este capítulo el proceso de intervención del Estado en el ámbito cinematográfico no fue parte de una planificación previa orquestada por la burocracia estatal e impuesta a los sectores ligados a la producción de películas nacionales o a la distribución y exhibición de películas en el mercado local. Esta intervención se fue construyendo entre las partes interesadas, mientras dirimían los beneficios y los costos de las negociaciones a las que arribaban, que sin duda comprenden un abanico de acuerdos, resistencias y sometimientos de todas las partes.

El período peronista se inicia expresando en discurso y acciones una continuidad con las políticas, implementadas por el gobierno precedente, hacia el cine nacional. Luego se acentúa la intervención estatal que Jessop (1982) denomina de “apoyo formal” por la cual el Estado altera las condiciones generales externas de producción de una manera particular y/o establece condiciones externas favorables a capitales particulares, ya sea interviniendo en la trama legal, a través de modificaciones de costos financieros, en actividades económicas específicas y a través de medidas administrativas particularizadas. El beneficio de esta intervención debe pensarse a partir de la lógica de la rentabilidad política y de la acumulación simbólica.

Por su parte el sector privado también acentuó su apelación al Estado en la búsqueda de una intervención que regule el mercado y asuma los riesgos en el financiamiento de gran parte de las películas producidas. Los integrantes de este sector se movieron a partir de una lógica industrial, persiguiendo fundamentalmente una rentabilidad económica.

Este proceso de construcción de poder del Estado le garantizó al gobierno peronista tener herramientas para controlar lo producido, aunque paradójicamente, en el campo de la ficción fílmica no operó con la fuerza coercitiva que aplicó sobre los otros medios de comunicación, posiblemente por haber entendido el cine ficcional, esencialmente, como un entretenimiento.

Mientras tanto el sector privado que apeló y reclamó beneficios a través de las organizaciones gremiales que lo representaban, desplegando en algunas ocasiones signos corporativos, se dispuso a cumplir con los rituales de adhesión y agradecimiento que exigían las autoridades peronistas. Sin expresar firmes compromisos políticos, pero evitando los discursos opositores y acompañando a un gobierno que los favorecía notoriamente. Este acompañamiento, como se dijo tuvo un carácter ritual, pero no implicó la imposición de alineamientos partidarios formales, ni la organización de empresas con injerencia directa del Estado.

Pasado el primer período constitucional tanto el gobierno como el sector privado se interrogan sobre los efectos de las medidas estatales implementadas, que se muestran ineficaces en el marco de una nueva coyuntura política nacional. Estos interrogantes se traducen en el inicio de algunas transformaciones que quedaron trucas.

A partir de aquí la pregunta obligada gira en torno del sello que esta política cinematográfica logró imprimir en la materialidad fílmica de las producciones de ficción, ya que como se explicó las producciones documentales estaban regidas por el discurso propagandístico del gobierno.

Se verá en los próximos capítulos que ese material fílmico producido en el período no es homogéneo, sino que se trata de un conjunto que contiene expresiones estéticas y culturales de distinto orden y que tiende a satisfacer, en alguna medida, las apetencias de todos los sectores. De todos modos, se destaca la presencia del Estado en los filmes, aún sin aludir al gobierno peronista ni a los líderes del movimiento.

Aunque la aparición del Estado en los textos fílmicos sea evidente, no responde a un proyecto explícito de los estudios cinematográficos, ni a una solicitud propagandística de alguna agencia estatal. Más adelante se analizan

distintos factores que intervienen en la configuración de dicha presencia, pero también es necesario señalar que es posible entenderla como una consecuencia empírica del conjunto de negociaciones al que aludimos en este capítulo.

### CAPITULO No. 3

#### LA PROPAGANDA ESTATAL

A partir de este capítulo se estudiará la representación del Estado en distintos filmes de ficción que fueron estrenados durante el peronismo clásico. Como ya se explicitó, el análisis que se realizará distingue cuatro conjuntos de filmes que serán presentados según una gradación en relación con la importancia que adquiere la presencia del Estado dentro de los relatos.

En este capítulo se abordará el primer conjunto cuyas piezas fílmicas fueron producidas por una agencia del Estado, la Subsecretaría de Información y Prensa (después de julio de 1954 convertida en Secretaría de Prensa y Difusión), con el objetivo de difundir y propagandizar las políticas de Estado.

En realidad hasta 1950 la Subsecretaría privilegió la producción de noticieros cinematográficos, cuyas imágenes lograron instalar muy tempranamente los rostros de los altos funcionarios del gobierno peronista. Los noticieros encargados a distintas empresas, cumplían la vocación del gobierno de emitir informaciones sobre los logros y las adhesiones que acumulaba esa administración, así como reproducir los íconos y las multitudinarias reuniones peronistas en el marco de todo tipo de eventos políticos y partidarios.

A partir de esa fecha se le da más importancia a los cortometrajes que también resultan beneficiarios del régimen de obligatoriedad de exhibición. Es posible vincular este cambio al ascenso de un hombre de cine como Raúl A. Apold, que asumió en marzo de 1949 como Subsecretario. Lo cierto es que, según apunta Marcela Gené (2005), a partir de 1951 se reduce la producción de afiches publicitarios, para acrecentar las de la radio y el cine, cuya eficacia es mejor considerada por Apold.

La Subsecretaría producía dos géneros muy definidos de corto y mediométrajes, a saber el documental tradicional y los docudramas. Esta diferenciación obedecía tanto a las formas de producción que se ponían en marcha, como a los materiales audiovisuales y los modelos narrativos escogidos.

En primer lugar los documentales tradicionales sobre temas diversos se asociaban fácilmente a los noticieros, ya que eran alimentados con imágenes tomadas de los referentes reales a los que se aludía, generalmente acompañadas de mapas o dispositivos gráficos, elementos que indicaban una presencia científica, y de una voz over que funcionaba como vocero de la enunciación. Por lo general los textos orales y la música extradiegética apostaban a la redundancia de la información, describiendo las imágenes y referenciando los hechos, espacios, objetos o personas con las ideas o propósitos del gobierno justicialista.

Aunque la producción de cortometrajes por parte del Estado registraba antecedentes en la Argentina (se vio en el capítulo No. 1, que el Instituto Cinematográfico Argentino había producido en 1941, una serie de documentales para difundir las bondades de ciertas zonas turísticas como Tigre, Bariloche y Mar del Plata, así como las bellezas y cultivos de Mendoza) era la primera vez que se realizaban en gran cantidad con el objetivo principal de desarrollar la propaganda de los actos de gobierno. Incluso en algunas oportunidades se confeccionaron conjuntos que formaban series, como la serie **Realidades argentinas** cuyos cortos propagandizan obras específicas.

Por lo general estas piezas filmicas no presentaban los carteles que acreditaban la dirección, la locución, o los guiones. Al igual que en los noticieros cinematográficos, ese anonimato escondía las operaciones de manipulación, ejercidas también en los diarios y las radios, en relación con la información y la propaganda política que se brindaba a la sociedad.

Aunque los documentales tradicionales y los noticieros quedan fuera del ámbito del análisis que se propone este trabajo, se señalarán algunas características de los mismos. De esta manera es posible diferenciar, entre la gran variedad de este tipo de películas producidas por la Subsecretaría, aquellas que documentan las obras realizadas, ya sea por instituciones estatales o paraestatales, como resultado de las políticas de Estado del período; de las que se centran en difundir distintos aspectos del partido gobernante, especialmente las adhesiones populares que se manifiestan en actos públicos y la caracterización de los líderes partidarios.

El corpus que aún se conserva del primer grupo es amplio y se vincula con temas muy variados, como las políticas implementadas hacia la inmigración, el agro, la vivienda, las obras públicas, etc. Si se observa alguno de estos cortos, por ejemplo, **Agua para la patria**<sup>280</sup> (1951, Carlos Borcosque) que difunde la Ley Nacional de Agua y Energía de 1949, se hallará una estructura narrativa puesta al servicio de la eficacia comunicacional. En este caso, el corto comienza mostrando un libro cuyo título es el mismo del corto y al abrirse la tapa se puede ver el cartel inicial que explica que la ley de referencia se sancionó “bajo el imperio del pensamiento ejecutivo” con el objetivo de “consagrar los esfuerzos del hombre que cultiva la tierra o promueve la industria del país”. Es decir que desde el inicio se propone la superposición de los formatos del cine y el libro, intentando facilitar la lectura. Además se puntualiza el enunciador, connotado por la palabra “ejecutivo” y el receptor ideal.

Luego la voz over de un locutor explica el problema que se articula con verbos en tiempo pasado. Mientras se apunta la existencia anterior de “ríos dormidos”, con sus consecuentes inundaciones incontenidas y sequías, se muestran imágenes ilustrativas y un mapa del deficiente sistema hidrográfico argentino. También se muestran unas pocas imágenes de un campesino anónimo (el receptor ideal al que se aludió) que observa la sequía y debe “resignarse a llevar su desamparo”. Entonces la voz over anuncia que las soluciones implementadas se deben a “un gobierno realista que el pueblo ha consagrado como suyo” y que ha decidido declarar “la guerra contra la sed y la sequía”. Se trata de transformar “los ríos mansos en remolinos de potencia y de vida”, es decir en construir las obras que conforman el “Plan Perón”. Estas se señalan mediante técnicas de animación en un mapa de la Argentina, allí se ubican 31 diques, 27 obras de riego y 34 centrales hidroeléctricas. La música de cámara que acompaña a la pieza filmica, se vuelve en esta parte más notoria y solemne, colmada de arpegios que se asocian a una composición triunfal.

A partir de allí se suceden a modo de ejemplo, divididas mediante separadores negros, diez reseñas cortas sobre diferentes obras (cuatro diques,

---

<sup>280</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1275, Inventario 1510, Tambor 238 (16mm)



dos usinas hidroeléctricas, dos obras de riego y una obra fluvial), que podrían constituir también notas de cualquier noticiero cinematográfico. Para cerrar se vuelve al libro, en su última página reza una frase firmada por Juan Perón: "Nuestro país hasta ahora estaba enfermo de realizaciones de pequeñas cosas y yo quiero enfermarlo de realizaciones de grandes cosas." Es interesante destacar la sencilla y lineal argumentación que se propone, incluyendo en el prólogo y el epílogo que el enunciador y autor de las obras es el "ejecutivo" o "Juan Perón".

El segundo grupo de documentales tradicionales que se ha distinguido, tiene como finalidad principal difundir las virtudes y la popularidad del partido peronista y sus líderes. Quizá los ejemplos más conocidos de este corpus sean las tres películas dedicadas a Eva Perón con motivo de su muerte. Se trata, en primer lugar, de un medimetro sobre la vida y obra de Evita realizado por técnicos de los noticieros **Panamericano**, **Sucesos Argentinos** y **Semanario Argentino** llamado **Eva Perón inmortal**<sup>281</sup>, en segundo lugar el filme llamado **Y la Argentina detuvo su corazón**<sup>282</sup> que se centra en los funerales de Evita, filmados por técnicos de la empresa norteamericana Fox. Paralelamente se filmó **Su obra de amor**<sup>283</sup> (Carlos Borcosque) en la que se cruzan ambas líneas narrativas ya que combina la difusión de la vida política de Eva Perón, con la propaganda de la obra realizada por la Fundación que lleva su nombre.

En síntesis, los cortometrajes documentales tradicionales apelan a la efectividad comunicacional del mensaje, superponiendo las imágenes tomadas de la realidad con un discurso oral que resalta la información y la propaganda mediante frases obvias y abundantes. A esto se agregan distintas técnicas tendientes a la glorificación de los líderes partidarios.

Por otro lado, la misma agencia estatal produjo por primera vez en la Argentina un corpus de documentales que se vieron transformados por la irrupción

---

<sup>281</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 76, Inventario 13, tambor 42 (16mm)

<sup>282</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1259, Inventario 486 (16mm), 593 (35mm) Tambor 167-

593

<sup>283</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1289, Inventario 1471 (16mm), 1477 (35mm) tambor 212

de elementos ficcionales. Del análisis de estos filmes ficcionalizados, denominados docudramas, se ocupará este capítulo.

Para contextualizar el análisis de los docudramas es necesario recordar que en el ámbito internacional se considera que la utilización del cine con finalidad ideológica tuvo su mayor desarrollo a partir de los años '30. Si la propaganda había sido un arma fundamental en la Gran Guerra, en los años siguientes iba a jugar un papel más importante todavía. Además de los claros y difundidos ejemplos de documentales que propagan las ideas de la revolución social, así como las del fascismo o el nazismo, es interesante para este análisis señalar los ejemplos de producciones filmicas sostenidas por oficinas estatales con el propósito de difundir actividades o políticas de las administraciones de turno. En primera instancia el ejemplo obligado son las producciones de John Grierson en Gran Bretaña, cuyos ideales se sustentaban en el poder ideológico y pedagógico del cine. Grierson, junto a sus discípulos, filma documentales para la Empire Marketing Board hasta 1933 y luego para la General Post Office<sup>284</sup>. En 1939 fue el primer comisionado de la National Film Board of Canada, donde se centró en la producción de filmes con fines propagandísticos en relación con la Segunda Guerra.

También en Estados Unidos el Gobierno de Roosevelt comienza a financiar un cine que propagandiza sus logros. A mediados de la década del '30, bajo la dirección de Resettlement Administration el gobierno patrocinó, en principio, campañas de radio y de fotografía para que informen acerca de los programas del New Deal. En 1935 decidió producir una serie de filmes, para enviar el mensaje a un segmento más amplio de público, que fueron conocidos como **Films of Merit**, siendo el director y productor Pare Lorentz, su principal representante<sup>285</sup>.

Como se observa finalizada la Segunda Guerra Mundial la propaganda política, con sus diversas tipologías y estilos, estaba instalada en el universo

---

<sup>284</sup> Entre los filmes más prestigiosos de la escuela británica podemos señalar: **Drifters** (John Grierson, 1929), **Night Mail** (Harry Watt y Basil Wright, 1936) y **The Song of Ceylon** (Basil Wright, 1935).

<sup>285</sup> Entre las películas más importantes de Lorentz se cuentan: **The Plow That Broke the Plains** (1936) y **The River** (1938) ambas vinculadas a la gran sequía que afectó en los años '30 a Estados Unidos, llamada Dust Bowl.

cinematográfico. En la Argentina fue Apold quien puso en marcha los conceptos y mecanismos concretos para la sistemática producción de la propaganda política de difusión masiva. Como ya se señaló en 1953 Apold dio a conocer un documento que destacaba las cualidades del formato cinematográfico para la propaganda política porque tanto las características de su soporte como las premisas de recepción favorecían la incorporación de los contenidos ofrecidos.

El cortometraje **Payadas del tiempo nuevo** fue el primero en ser estrenado, el 14 de agosto de 1950 en la inauguración del salón "17 de octubre" de la Subsecretaría, evento que contó con la presencia de Perón y Evita. Este corto señalaría una interesante modalidad de trabajo que consistió en recurrir a la ficción incluyendo dentro del documental las reconstrucciones con o sin actores.

Las reconstrucciones pueden ser entendidas de dos maneras. La primera estrategia contemplada para la dramatización de lo real, descrita por John Grierson, fue la construcción de escenas "interpretadas por los propios sujetos sociales y con un guión más o menos laxo extraído de los acontecimientos puntuales o cotidianos que se representaban" (Ortega 2005 : 209.210). Según María Luisa Ortega, el documental clásico confió en esta estrategia porque permitía a los personajes revelar su propia vida, y porque era un instrumento de representación capaz de abordar realidades que se escapan del registro inmediato y sorpresivo de los acontecimientos.

El segundo tipo de reconstrucciones, disponía de actores para interpretar las escenas de ficción, y era utilizado sobre todo en documentales de fuerte impronta didáctica. Pare Lorentz utilizó este dispositivo ficcional en 1940 para mixturarlo con imágenes documentales en **The Fight for Life** donde intenta crear conciencia sobre determinados problemas de sanidad pública.

Esta modalidad se denomina "docudrama" y juega con los límites nunca ciertos entre la ficción y el documental, reconstruyendo, reescenificando, reinterpretando. Los guiones de estos documentales abandonaban la pretensión de captar un trozo de la realidad a partir de una metodología que proveía a la pieza de una supuesta objetividad. Más bien intentaban instaurar una verdad, que se constituía en única y excluyente por voluntad de la instancia enunciativa. Esta

nueva conceptualización amplió notoriamente los materiales y herramientas de trabajo que el realizador tenía a su disposición. No se trataba sólo de aceptar que todo documental necesita de una puesta en escena y por tanto de un mayor o menor grado de dramatización, sino directamente de construir ficciones que pudieran enseñar a ver y pensar la realidad de una manera determinada.

### Los docudramas peronistas

Siguiendo con la línea de trabajo centrada en revisar la presencia del Estado en las películas de ficción durante el primer peronismo, se abordará el análisis de algunos de los docudramas que se mencionaron anteriormente. A los efectos del análisis de estas piezas se distinguen los siguientes conjuntos de documentales ficcionalizados:

- A- Las películas que tienen como objetivo principal describir, explicar y exaltar la historia, las funciones, las cualidades y el desarrollo de alguna institución estatal o paraestatal creada o reformada por el gobierno peronista. Quizá los ejemplos más difundidos de estos documentales institucionales sean los que se relacionan con la Ciudad Infantil Eva Perón como **Soñemos**<sup>286</sup> (20', Luis Cesar Amadori, 1951), aunque hubo otros como **Ahora soy un "más"**<sup>287</sup> (13', Alberto Soria, 1952) sobre la Ciudad Estudiantil Presidente Perón.
- B- Los cortometrajes que se centran en difundir las políticas de Estado. Explican los motivos que les dieron origen, las características de su puesta en marcha, los beneficios que proporcionan o proporcionarán a los ciudadanos y sus alcances. Entre los ejemplos de estos documentales se destacarán aquellos que fueron realizados para difundir el 2do. Plan Quinquenal como **Nuestro Hogar**<sup>288</sup> (10', Mario

---

<sup>286</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1246, Inventario 1435, Tambor 209-11 (16mm)

<sup>287</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1218, Inventario 1412, Tambor 560 bis

<sup>288</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1236, Inventario 1426 (35mm) 1393 (16mm)

Soffici, 1953) y **Turismo Social**<sup>289</sup> (14', Enrique Cahen Salaberry, 1953).

- C- Aquellos que no pretenden describir o connotar instituciones, ni políticas de Estado, sino que intentan una reflexión de mayor alcance. Estos documentales-ensayo abordan una temática relacionada con las ideas y políticas promovidas por el gobierno con la finalidad de explicitar sus alcances, causas y consecuencias. Un ejemplo de este grupo es el texto filmico de 1952 llamado **Cuando la plata se hizo argentina**<sup>290</sup> de Alberto Soria (9').

Otros documentales de este conjunto proponen un resumen apretado sobre las características de la Nueva Argentina peronista. En este sentido se señala como ejemplo **Payadas del tiempo nuevo**<sup>291</sup> (9', Ralph Pappier, 1950).

Estos cortometrajes tuvieron una alta exposición tanto en los cines de primera línea, como en teatros para niños, colegios, colonias de vacaciones, parroquias, y distintas organizaciones gremiales, sociales o barriales. En el interior, además, se difundían mediante el tren cultural. Una vez caído el gobierno peronista gran parte de este material filmico se destruyó, conservándose en la actualidad sólo algunos de los títulos conocidos.

Al igual que todos los textos propagandísticos emitidos por la Subsecretaría de Informaciones dependiente de Apold, sin distinción de soportes, la estructura narrativa básica de todos los cortos y medimetrajes, tanto de los documentales tradicionales como de los ficcionalizados, se cimentaba sobre la dicotomía que enfrentaba el "antes", ligado a los males del antiguo régimen, al "ahora", relacionado con lo que la Subsecretaría presenta como las soluciones de los viejos males, generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la Nueva Argentina. Esta segunda parte se reforzaba con la presencia de imágenes

---

<sup>289</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1260, Inventario 1447-1272, Tambor 254

<sup>290</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1241, Inventario 1431, Tambor 579 (35 mm)

<sup>291</sup> Archivo General de la Nación: Legajo 1255, Inventario 1441, Tambor 587

y sonidos vinculados a símbolos partidarios, así como imágenes de Perón y/o Eva Perón, todos ellos generalmente identificados por la voz over con el Estado y la Nación.<sup>292</sup>

**Soñemos** comienza con una ficción. En una calle oscura se ve una ambulancia y se escucha una voz over de mujer (personaje a cargo de la actriz Fanny Navarro) que explica la situación. En la ambulancia se llevan a un hombre el padre de la niña que se ve en el plano siguiente. Ella está acompañada de su mamá, ambas en el umbral de una casa modesta. Luego la madre y la niña se miran, mientras la voz over se encarga de recitar los diálogos. Así se sabe que la madre acompañará al padre y por consiguiente la niña (Diana Miriam Jones) se quedará sola.

A partir de allí la voz over describirá, en tercera persona, cómo vive, qué posee, qué hace, siente y piensa la niña. Ella deambula por la cocina y luego por el umbral de su casa. Cuando Blanquita sale a la calle y se sienta a esperar a su mamá, se intercala el contraplano de un auto en el que se puede leer la palabra "visitadoras", conducido por dos mujeres uniformadas que después de haber registrado la presencia de una niña en la calle, se miran entre ellas anunciando que algo sucederá. El siguiente, es un primer plano de Blanquita dormitando, que se transforma por sobreimpresión y niebla de la imagen en un primer plano de la niña durmiendo en una cama. Cuando despierta, se abre el plano y se ve que se trata de un dormitorio en el que hay un sin número de niñas como ella. Todas vestidas con pijama blanco y su respectiva salida de baño, todas con muñecas, todas felices.

---

<sup>292</sup> Esta estructuración del relato basado en un eje histórico reconoce sus antecedentes en los filmes institucionales de propaganda política creados por la empresa Cinematográfica Valle en la década del 20 y primeros años del '30. Según Irene Marrone "La memoria histórica sobre la institución a la que se hacía propaganda solía mostrarse asociada a momentos clave o fundantes de la patria. El filme se dividía en general en dos grandes unidades narrativas, un "antes", cuando la institución no existía y la nación se representaba polarizada en campos dicotómicos (podía ser la oligarquía versus el pueblo, los comerciantes y latifundistas versus los chacareros y peones) y un "después", que se anclaba cuando la institución lograba canalizar los reclamos sociales o políticos del sector al que pretendía representar. En ese momento final se consumaba y fundía la doble pertenencia identitaria, desaparecían las miserias y los enfrentamientos, reinaba por fin la armonía y se mostraba asociado al progreso." (2003 :119)

Lo que sigue es la descripción de las instalaciones, juegos, servicios y regalos que brinda la Ciudad Infantil Eva Perón. Cada lugar se exhibe en relación con la participación de la protagonista, mientras la voz over describe las imágenes y los pensamientos de la niña ("esto no es sueño, es realidad") y formula los diálogos de Blanquita con los otros niños o con la joven y bella preceptora.

En el final del día, se ve a Blanquita nuevamente en su cama acompañada por la preceptora. Por primera vez cada personaje toma la palabra. La niña expresa el deseo de agradecer al "hada" que la llevó a ese lugar, y la preceptora mira hacia afuera del campo. El contraplano trae un cuadro del rostro de Eva Perón, cruzado transversalmente por un as de luz. Luego ante la pregunta de la niña, la preceptora aclara que esa no es el hada: "Es solamente una mujer, un corazón, una compañera de todos los humildes y la esperanza de todos los indefensos."

Por último, la voz over vuelve para cerrar el cortometraje, para dar las gracias a Eva Perón "que no duerme para que los niños de la patria sueñen", mientras las imágenes se minimizan paulatinamente debido a la acción de una grúa que entrega un plano en un picado cada vez más profundo.

Como se dijo aquí hay un antes y un después en la historia de Blanquita. El antes está connotado por la pobreza, la enfermedad y la soledad; mientras que el después que provee la Fundación Eva Perón brilla en todas direcciones. Por otro lado, es interesante destacar que el texto propone la existencia de un conjunto de mujeres omniscientes y omnipresentes. La voz over que todo lo sabe, lo objetivo y lo subjetivo (la voz de Fanny Navarro suma sentido porque era la figura del espectáculo más vinculada a Eva Perón), las visitadoras que conocen lo que sucede en el espacio público, la preceptora que conduce a Blanquita por la ciudad infantil satisfaciendo todos sus requerimientos y finalmente Evita que desde un cuadro es la responsable de toda esa creación. Estas mujeres funcionan, dentro de la historia, como un *Deus ex machina* rompiendo el desarrollo de la causalidad interna del relato e instalando una lógica que los personajes no pueden controlar.

Esta idea se acentúa con el plano cenital final, que lleva a pensar que el enunciador ha bajado del cielo para filmar y al terminar vuelve a ascender. ¿Pero

quiénes son esas instancias narrativas tan alejadas de los humanos, tan “iluminadas”, tan omniscientes, sino los agentes del Estado (entendido en sentido amplio), principalmente el Presidente y la Primera Dama, que pueden dar respuesta a los problemas que la sociedad nunca antes pudo resolver?

Otro cortometraje que aborda una temática parecida es **Ahora soy un “más”**, estrenada en diciembre de 1952, publicita una ciudad pensada para adolescentes y jóvenes, esta vez la Ciudad Estudiantil Presidente Juan Perón. En este filme se utiliza un recurso de tinte neorrealista, dejando a cargo de los estudiantes de la Institución, las dramatizaciones y la voz over. Este recurso suma verosimilitud al relato, haciendo todavía más confusa la línea que divide la realidad de la ficción.

La película comienza con la presentación de Rodolfo, quien conducirá el relato y describirá el funcionamiento de la Ciudad Estudiantil. Esta voz over no distancia al espectador porque transmite, muchas veces en primera persona, vivencias, saberes adquiridos a partir de una experiencia personal. El argumento, diseñado por J. Falcon, se estructura a partir de la oposición antes / ahora, a la que se le han agregado algunos elementos que la hacen más compleja. Rodolfo transmite sus recuerdos, se lo ve en un plano medio y oscuro, mientras su voz dice que “no hace mucho tiempo era un menos, igual a miles de muchachos de mi patria que vivíamos una juventud oscura y vulgar”. Luego por medio de un suave efecto visual se pasa a un flashback con el que Rodolfo da cuenta de su paso por la Institución desde el “día luminoso” en el que ingresó a esta “Ciudad maravillosa”.

Se observa en el racconto (con momentos humorísticos y otros solemnes) que esa comunidad está altamente organizada, tanto en las áreas de estudio como en las de deporte, en la vestimenta como en el entretenimiento. Cada habitante cumple una labor y todos se benefician con los servicios que generan. Reinan la limpieza, la simetría y la homogeneidad. La palabra “orden” se repite varias veces como sinónimo de felicidad.



Pero quizá lo más llamativo es que los jefes de esta comunidad (quienes organizan y conducen cada uno de los servicios que se prestan) son estudiantes que pertenecen a la "dinastía de los más" y para distinguirse llevan un uniforme especial. Pronto se averigua que ser un "más" significa colaborar "directamente en la vida juvenil", ayudar y orientar a los niños, participar de la organización de la Ciudad, asumir cargos directivos en las distintas secciones de servicios, etc. Para obtener esta distinción es preciso ser "el más estudioso, el más disciplinado, el más compañero".

La férrea organización hace que los "más" elijan la ropa y los libros de los ingresantes y que los inicien en el "brindis más querido". Dicha ceremonia consiste en que todos los comensales se paren y giren al mismo tiempo con sus copas en alto y sus rostros mirando hacia el frente. La cámara va tomando planos de distintos grupos que recitan al unísono unos versos rítmicos dedicados a "mi amada señora". El contraplano muestra a la destinataria de la oración, sobre la pared cuelgan dos grandes cuadros, uno del General Perón y otro de Eva Perón con un crespón negro. El ritual se consolida con un silencio final que aumenta su religiosidad.

Una vez presentadas todas las bondades de la Institución y de sus integrantes, se vuelve a subraya la idea del orden y la armonía que reinan. El relato retoma el presente de la enunciación con el efecto visual de partida. Rodolfo se dirige hacia un gran cuadro de Eva Perón (que es resaltado con una carga de luz suplementaria) para decirle: "Como usted lo deseaba señora, todo en orden". Luego Rodolfo sale del plano y la cámara se acerca al cuadro. En ese momento ingresa otra voz over, más sólidamente profesional, que refuerza la idea del "orden" y la referencia a Perón y Eva Perón. ¿De quién es esa voz? Se puede especular que se trata de la voz del Estado, que durante todo el relato ha dejado la palabra en manos de los beneficiarios de la Ciudad y hacia el final la retoma para enmarcar el texto filmico. Si esto fuera así, se reafirma la representación del Estado como un enunciador omnisciente que está por encima del narrador de turno, al que le cede la palabra, y que finalmente dispone del relato.

Tanto **Soñamos** como **Ahora soy un "más"** presentan instituciones idealizadas en las que no existe ninguna carencia, malestar o negatividad. Las sagas de los niños protagonistas, se dan a través de paraísos protegidos por el Estado y /o por los líderes del partido peronista.

Además el Estado suplanta, de alguna u otra manera, a la familia de los niños que por distintas problemáticas sociales no puede hacerse cargo de la educación o bienestar de los mismos. O sea que las instituciones a las que aludimos se convierten en espacios de familia ampliada tutelados por una pareja de padres ideales, el General Perón y Eva Perón.

En diciembre de 1952 la Subsecretaría encargó a SICA una serie de seis documentales que divulgaran las propuestas del 2do. Plan Quinquenal. Entre ellos, **Turismo Social** debía difundir la oferta de lugares de veraneo que administraba el Estado para los sectores populares. El argumento y la dirección de la pieza pertenecen a profesionales avezados en las lides de la comedia, como Ariel Cortazzo y Enrique Cahen Salaberry. Además las escenas de ficción son protagonizadas por reconocidas estrellas de cine como Ángel Magaña, Juan Carlos Thorry y Analía Gadé, conjunto al que se agregan alternativamente Diana Maggi y Enrique Serrano.

En el prólogo de este cortometraje, que no se estructura sobre la dicotomía ayer/hoy (sólo se menciona en el discurso verbal a la "Nueva Argentina"), se impone la voz over de Angel Magaña recitando los objetivos del 2do. Plan Quinquenal en materia de turismo social, sobre las imágenes de una joven pareja que busca ser orientada por el empleado estatal. Juan Carlos Thorry y Analía Gadé están a punto de casarse y concurren a las oficinas de Turismo Social con el objetivo de contratar un viaje para la luna de miel. La pareja es atendida por un empleado (Angel Magaña) que los asesora muy cálidamente, enunciando uno de los lemas que organiza las ideas de este corto: "El turismo social abarca todas las zonas del país, todos los climas, todos los paisajes; al alcance del presupuesto más reducido".

El empleado les aconseja ir a Bariloche. Mediante un flashback que se estructura a la manera de un sketch cómico, les muestra su propia experiencia en esa ciudad. Cuando el relato regresa al presente la pareja solicitante se ha convencido, pero llega una vieja amiga del novio que también irá a Bariloche, provocando los celos de la novia. Luego se suceden dos secuencias con la misma estructura a saber, el empleado ofrece distintos lugares posibles que forman parte de la oferta estatal (Chapadmalal, Embalse de Río Tercero), pero cada posibilidad se ve opacada por la aparición de un cuarto personaje que plantea algún recurso de orden melodramático. Por otro lado cada ofrecimiento del empleado reenvía a imágenes documentales sobre los lugares turísticos incluidos en la propuesta de Turismo Social del Plan Quinquenal, acompañadas por la voz over que explica todo lo que en ellos se ofrece.

Es importante notar que la pareja protagónica elegida suma verosimilitud al argumento del corto, ya que se habían casado recientemente en la vida real, noticia que se cubrió abundantemente en los medios de comunicación. Esta situación, además, connota la calidad de las ofertas estatales en materia turística, que aunque sea en el marco de la ficción, parecen ser requeridas hasta por los más famosos.

Aquí se asocia la experiencia turística con un clima de distensión y humor. Los personajes de este corto acuden al Estado para solicitar un servicio y no para resolver un problema. Es por ello que la estructura narrativa se construye bajo los artificios de la comedia, a partir de la construcción de cuadros en los que prevalece el uso de gags cómicos y el artificio del "enredo".

La oficina del Estado parece dispuesta a satisfacer todos los deseos de quienes consultan, sin restricciones y atendiendo a los problemas que presenta cada uno. Aunque no se asocia al Estado con las imágenes de los líderes políticos, se presentan referencias a la Fundación Eva Perón y a "la voluntad y el espíritu creador del gobierno justicialista".

Hacia el final, el corto se vuelve más solemne e intenta instalar la idea de que cuando se habla de la actividad turística no se está remitiendo únicamente al ocio. Se enuncia un segundo lema "conocer la patria es un deber", que el 2do.

Plan Quinquenal retoma para acentuar la percepción del turismo como un derecho laboral y social y también como forma de crear conciencia ciudadana y nacional. (Scarzanella 1998)

Otro ejemplo de los cortometrajes encargados a SICA es **Nuestro Hogar**, con argumento del guionista Rafael García Ibáñez y dirección del célebre Mario Soffici. Éste es sin duda el cortometraje más complejo, ya que en su trama, desde el inicio hasta el final, se yuxtaponen imágenes de animación, dramatizaciones e imágenes documentales.

Comienza con un extraño prólogo que no tiene relación temática, ni estética con el resto del filme. Se presentan planos generales sombríos de gente que se desplaza a través de caminos inhóspitos. Por momentos parece tratarse de una procesión, ya que uno de ellos porta una cruz de grandes dimensiones, en otros momentos un humo misterioso cruza la pantalla. Mientras tanto la voz over del actor Eduardo Rudy recita solemnemente el siguiente texto: "Caravanas de seres desdichados huyen por los caminos, de las pestes, de los incendios, de la guerra. ¿Hacia dónde van? Ni ellos mismos lo saben. Pero todos llevan el mismo pensamiento, huir hacia otras tierras de paz, donde sea posible trabajar y vivir, recobrar la esperanza, donde se pueda reconstruir el hogar perdido". Este inicio asocia la falta de hogar con los peores azotes que pueda soportar un ser humano. Las personas que no tienen hogar son seres que deambulan a la intemperie, sin rumbo. Desde el comienzo se insiste entonces, en que el hogar es mucho más que una vivienda.

Pasado este prólogo, un notable cambio en la expresión del discurso verbal derivará en una instancia más coloquial. Ahora Rudy, en off, comienza a explicar que siempre "la familia necesitó un hogar para su existencia y desarrollo". Tras el corte se observa que Rudy es el maestro de grado en una escuela primaria y está enseñando en su clase la importancia de la vivienda propia, ya que "el centro natural de la familia es la casa". Para ser más ilustrativo les cuenta a los niños la fábula del hornero. Allí el discurso verbal se imprime sobre imágenes realizadas

con técnicas de animación. El hornero laborioso se contrapone al tordo holgazán “que lo desaloja de su casa y lo deja en el mayor desamparo”.

Pasado el conflicto entre las aves se vuelve a la clase para que el maestro explique que “no es muy distinto lo que ha sucedido con el hombre en una sociedad injusta”. Una dramatización presenta a una familia que será desalojada de su vivienda a pesar de tener un niño gravemente enfermo. El jefe de la familia promete y pide una extensión, pero no logra una respuesta positiva.

Una vez que se ha descrito y dramatizado la “irritante injusticia” del “pasado cercano”, se establecen las bases que “un gobierno del pueblo proclamó” para el presente, en materia de vivienda, en el marco de las ideas de “justicia social, libertad económica y soberanía política”. Para reafirmar aun más la ignominia del pasado, otra dramatización ilustra sobre el “antes” y las condiciones de hacinamiento en un conventillo, pasando después a mostrar imágenes documentales de los barrios de viviendas populares construidos en el marco del 1er. Plan Quinquenal.

El maestro explica a los niños las dimensiones que tiene la propuesta del nuevo Plan Quinquenal, anota las cifras en el pizarrón y es asistido por animaciones dinámicas que muestran la celeridad con que se construyen las casas. Luego hace referencia a la ayuda que para ese fin proveen “los grandes bancos de crédito oficial”.

Para finalizar se efectúan dramatizaciones de personajes rurales y urbanos ingresando a sus viviendas nuevas o a medio construir. Una de las familias ya se encuentra en el interior de la casa. Se ven dos planos generales que muestran distintas habitaciones en las que viven la pareja y sus cuatro hijos. Luego sobre el primer plano del padre y su bebé se imprime la voz over de Rudy sancionando que esta familia no podrá olvidar “nunca” que adquirió la casa “gracias a las previsiones y al espíritu justicialista de un gobierno ejemplar”. La cámara sube y descubre que en la pared de la sala se han ubicado los retratos de Juan y Eva Perón. Una música clásica insufla jerarquía al primer plano de los retratos, sobre los que se imprimen imágenes documentales de los nuevos barrios.

Aquí el Estado aparece multiplicado, en primera instancia planifica para prevenir y resolver los problemas sociales devenidos de la falta y la precariedad de las viviendas, y por otro lado otorga créditos para que esos proyectos se hagan realidad. Se trata de un Estado eficiente que contempla todas las necesidades.

Pero lo distintivo de este cortometraje es que su protagonista es un maestro, o mejor dicho es el Estado que educa a través del maestro, brindando a los espectadores conceptos y datos que los habiliten para abordar el tema propuesto. Además les explica cual es la conducta que el Estado espera de ellos, que deberá basarse en el recuerdo permanente del pasado penumbroso y la gratitud por el presente próspero.

Los datos y los conceptos son fríamente enunciados por el maestro, pero luego las ficciones y las animaciones desarrolladas apelan a llenarlos de afectividad. Los datos son anónimos, pero las historias familiares construidas en la ficción parecen otorgarles carnadura y pretenden despertar los sentimientos del espectador.

Tanto **Turismo Social** como **Nuestro Hogar** muestran los resultados idealizados de las políticas estatales. Según estos relatos dichas políticas no se dirigen a sectores sociales diferenciados, sino que alcanzan homogéneamente a toda la población. Todos son igualmente beneficiados por ellas y el Estado logra que se operaticen sin fisuras.

En estos casos también se subraya la importancia de la familia como institución central de la sociedad a la que los cortos se dirigen. Aquí el Estado no beneficia a personas aisladas, sino a familias organizadas. No las suplanta sino que le otorga beneficios para consolidarlas tanto económicamente como en todos los aspectos posibles (ocio, seguridad, etc.).

Los últimos ejemplos de documentales que se exponen pertenecen al grupo de los documentales-ensayo. El 24 de septiembre de 1952 *El Heraldo* anuncia el estreno de **Cuando la plata se hizo argentina** sobre libro de Juan Carlos Gianella y dirección de Alberto Soria. Esta película no se dedica solamente a presentar problemas y soluciones, sino que propone una explicación mucho más amplia

acerca de la realidad política de la Argentina. Específicamente, la película habla sobre la nacionalización del sistema bancario, pero además intenta explicar a qué obedece la creación de la moneda y de los bancos.

El enunciador del relato es una voz over (Carlos D'Agostino) omnisciente que maneja los hilos de la argumentación, explicando y asociando conceptos, temas y conflictos para ofrecer una trama compleja acerca del movimiento de la economía. Esta voz se dirige tanto a los espectadores como a los actores, explica en tono objetivo, pero también utiliza frases subjetivas, explica la realidad como un maestro y a su vez utiliza entonaciones que convierten el discurso en propaganda política.

El relato es complejo, pero se estructura sobre un par semántico formado por lo extranjero asociado a los especuladores y los ricos, enfrentado a otro grupo en el que se cuentan el Estado nacionalizador (mediante instituciones como el Banco Central) los peones, los pobres y los trabajadores. Son dos grupos con realidades tan diferentes que no pueden encontrar zonas de contacto. De esa manera en una dramatización se plantea un conflicto entre los peones que buscan trabajo y la empresa extranjera que no toma empleados porque "la depresión en la Bolsa de Londres, marca una tendencia bajista en la Bolsa Sudamericana". Ni los peones entienden las razones de la empresa, ni ésta se interesa por la problemática de los trabajadores.

Estas ficcionalizaciones (en algunas participa el actor Pedro Maratea) se alternan con imágenes documentales a favor de la interpretación que hace el justicialismo de la situación económica argentina antes de la llegada de Perón. Por ejemplo la voz señala que en unos pocos metros de la ciudad se reunían tres elementos que son el símbolo de una época: el puerto exportador, los ferrocarriles que llevan las mercaderías al puerto y el Barrio Norte, donde quedaba parte de la riqueza que se obtenía. En el pasado "la plata no era argentina" y por ello estaba al servicio del capital extranjero (incluso algunos personajes dramatizan en inglés con subtítulos en español). Aunque había "miles de millones de pesos en oro enterrados en el sótano del Banco Central", el "caos económico" se abatía sobre el "país explotado, devastado y escarnecido". En el presente se levanta la figura del

Estado para regularizar la situación a favor de todos los personajes que el filme señala como nacionales. El Estado mediante sus instituciones regula las transacciones bancarias y de esa manera logra que “la plata sea argentina” y que cambia la realidad de la sociedad.

Es interesante notar que en este docudrama se hace especial mención de que en el pasado “el hombre de la calle no entendía, ni le dejaban entender” porque “un espeso manto de términos técnicos cubría el teje y maneje de las finanzas”. Por ello pareciera que la función de esta pieza es la de esclarecer al “hombre de la calle”, explicándole las complejidades de la economía. Pero la voz que instruye no es la de un docente neutro, sino que es otra vez la voz del Estado en su función didáctica, pero aquí con tintes reflexivos, intentando agregar una carga ideológico-política para un público que se había acostumbrado a lidiar con términos como inflación, créditos, etc.

También en **Payadas del tiempo nuevo** se reseña lo actuado por el gobierno. En el prólogo se explicita la figura retórica del pasado que se opone al presente. Allí la voz over se superpone a la imagen escultórica del General San Martín (como homenaje en el Año del Libertador), “que está como el bronce, de pie, sobre el pasado”. Luego se muestra, en primer plano, su mano extendida hacia la izquierda, que según la voz over es “la mano segura del destino”, desplegada para señalar “los días de gloria para el suelo argentino”.

El siguiente primer plano, montado por superimpresión, se asocia al anterior. En él se ve la cara de Enrique Muiño mirando hacia el horizonte derecho, que encarnará en esta ficción la voz del pasado que mira hacia el futuro.

El argumento presenta a dos payadores en una pulpería. Uno de ellos es el “tiempo viejo”, como se dijo encarnado por el actor Enrique Muiño, y el otro es el “tiempo nuevo”, a cargo del joven cantor Agustín Irusta. Entre ambos se suscita un duelo poético con versos de Cátulo Castillo, acompañado por el coro de los parroquianos presentes.



El payador viejo, “del tiempo del higo”, melancólicamente recuerda que: “el gaucho andaba, mi amigo, sin trabajo y sin reposo / siempre tristón y roto / pidiendo como un mendigo. / Si era vivir, pucha digo, como sapo de otro poso.”

Por el contrario, el payador joven tiene una voz estentórea y jovial para dar cuenta de que “eso es historia pasada”, ya que “Juan Pueblo puede estudiar y tiene universidad / porque ya pasó la edad de los hijos de ricacho / porque hoy hasta los pobrachos / se pueden doctoracear.”

Cada intervención en esta payada reenvía a imágenes documentales sobre los logros de la “Nueva Argentina”, entre las que se cuentan, escuelas y universidades, imágenes del agro, de los trenes nacionalizados, de las obras públicas y de la ayuda social. Los viejos de la pulpería expresan su alborozo por la nueva realidad del país, mientras Muiño vincula las obras con el General Perón que “vive en el corazón de este criollo viejo y manso” y el joven payador remata explicando que “cuatro años son el espejo de lo que está por venir”.

El epílogo vuelve sobre la escultura de San Martín acompañada por una voz de locutor profesional que informa: “Mil quinientos días de gobierno del General Perón, marcan el rumbo de un plan de acción en marcha para hacer una Argentina mejor”. Nuevamente se pasa al primer plano de la mano de bronce sobre la que se imprime el siguiente cartel: “que Dios y la historia juzguen esta nueva etapa de la vida de un pueblo que merece ser feliz”.

Este cortometraje no tiene como finalidad específica promocionar ninguna obra de gobierno en particular, sino que pone el acento en crear una vinculación lineal (por medio del montaje, de carteles y del discurso verbal) entre San Martín o el proceso independentista, pasando por el gaucho y culminando en el presente de la enunciación o la “nueva etapa” que será juzgada por la historia. Esta línea de tiempo que se presenta contiene dos dimensiones del pasado. En primer lugar, San Martín desde un pasado remoto mira el destino de la Argentina, y en segundo lugar el gaucho retoma esa mirada desde un pasado cercano, triste e indigno. Además una serie de elementos identitarios como los versos y el lenguaje gauchescos, la pulpería, los cantores populares y el Martín Fierro, entre otros, se

dan cita para connotar la raigambre popular de los cambios realizados en la Nueva Argentina.

Para los fines didácticos básicamente se utilizan dos tipos de herramientas. Por un lado, se apunta a transmitir la conciencia que parecen tener los personajes, de estar viviendo una "etapa histórica" por los cambios trascendentes que se suceden. Por el otro, se expone la subjetividad de los personajes que apela a la emoción de los espectadores. De esta manera se propone a personajes informados sobre la realidad; pero también emocionados por como esa realidad afecta a sus vidas.

En el final aparece el Estado mediante una voz profesional que huye de toda ficción. Esa voz que enuncia el corto retoma un tono propagandístico puro y le da un marco referencial a la ficción que fue presentada.

Estos dos últimos docudramas cumplen con el objetivo general de transmitir el *comentario documental*, es decir la afirmación particular acerca del mundo que produce el partido justicialista imbricado con el Estado.

En el marco de estas acciones que promueven los docudramas de ensayo, la participación masculina es mucho mayor y las reflexiones no parecen estar dirigidas al grupo familiar, ya que no se vincula ninguna de las imágenes con la alguna práctica doméstica. Las explicaciones de las voces over sobre la concepción de mundo, promueven una elaboración individual del espectador que no es linealmente traducible en la obtención de beneficios concretos.

Como se observa en las descripciones de estas seis piezas filmicas, no se trata de textos homogéneos, pero es posible sintetizar algunos recursos que estos documentales ficcionalizados utilizaron para representan al Estado y sus vínculos con la sociedad de la época:

- En este tópico, como en otros, el discurso audiovisual marca la existencia de una ruptura semántica entre el pasado inmediato y el presente de la enunciación. La única vinculación entre presente y pasado se remite a la

identificación positiva con los próceres patrios o personajes de ficción pertenecientes a textos gauchescos.

- El objetivo principal de los cortos es difundir que en el presente, el Estado construye una Nueva Argentina para que la sociedad (organizada a partir de una vinculación familiar) pueda disfrutarla. En este sentido queda claro que existe una separación entre un Estado que hace y una sociedad que recibe.

La figura retórica de “los más” que cuidan, organizan y dirigen a la sociedad, puede aplicarse a un modelo de representación del Estado (formado por los agentes “más” capaces). Por otro lado, el Estado le solicita a la sociedad que desempeñe un papel activo, recordando y agradeciendo los beneficios otorgados.

- Frente a los conflictos sociales que existían, las soluciones del Estado aparecen a la manera de un Deus ex Machina, sin especificar el desarrollo de procesos, ni la participación de diversos factores. De una manera casi mágica el Estado resuelve sin mediar ningún tipo de causalidad.
- La familia como institución es el receptor ideal que se construye dentro de los cortometrajes que se especializan en difundir la propaganda de las obras concretas que promueven el bienestar general. Es decir que la familia es la beneficiaria principal de dichas obras y además es la interlocutora privilegiada de los mensajes propagandísticos.  
Las instituciones estatales que amparan a los niños se describen en estos cortos como sustitutos de la familia, por lo que se transforman en la familia ampliada de los carenciados, ocupando el jefe de Estado y su mujer el rol parental de las mismas.
- Se explicitan de diferentes maneras los lazos afectivos, ya sea de amor o de agradecimiento, contruidos por los protagonistas de los cortos en

relación con el General Perón y con Eva Perón. En el caso de Eva Perón se promueven la deificación de sus retratos mediante luces, angulaciones de cámara, personajes que le rezan o le hablan, etc.

- No se privilegia la diferenciación entre las funciones del Estado y las del gobierno justicialista. Más bien se tienden a homologar los términos "Gobierno" o "Partido Gobernante", "Estado", "Patria" y "Nación". La confusión deriva en el establecimiento de una sola figura semántica que porta la idea unanimista, difundiendo que quien adhiere al partido gobernante, adhiere a los postulados del Estado y de la Nación.

- Las imágenes que muestran a la "Nueva Argentina" destacan la eficacia de las realizaciones del Estado/gobierno. Para ello apelan a la organización del cuadro, el orden de los elementos de la puesta y la simetría de los volúmenes.

También se establece una relación indicativa con el mundo, basada en las pruebas que traen las imágenes documentales sobre los cambios que se enuncian verbalmente. Estas imágenes que se intercalan reivindican la autenticidad del argumento, debilitado por el uso de la ficción.

- Las voces over que representan al Estado/gobierno son profesionalmente solemnes y neutras, para subrayar la idea de eficiencia. Según Bill Nichols (1997) el modo expositivo, característico de la etapa fundacional del documental, se dirige directamente al espectador con una voz desencarnada, exterior al mundo representado en el documental y con autoridad epistémica. El enunciador deja poco espacio para la ambigüedad, para la contradicción o para la pluralidad de textos.

Estas voces se caracterizan por poner en funcionamiento una retórica persuasiva, que les facilita establecer juicios de valor sobre la realidad que presentan. Los demás elementos del filme se subordinan a sus

argumentaciones, incluyendo las imágenes que operan a modo de ilustración. (Weinrichter 2004)

- La ficción es utilizada para aumentar el grado de subjetividad en la relación con el espectador. Los problemas sociales se transforman en problemas de una familia o persona de la que se puede observar el rostro y sus emociones. Entonces mientras las imágenes documentales dan cuenta de lo general, las ficcionales lo hacen con lo particular.

Los personajes que conducen la narración de cada corto son el centro de sueños, ensueños, flashbacks o fantasías, es decir formas de subjetividad ficticia que le permiten al espectador introducirse en sus sentimientos y emociones. Ello hace más efectiva la revelación posterior de una verdad que dichos personajes descubren al amparo del Estado.

- La elección de los géneros populares como modelos constructivos de los cortos (melodrama, comedia, gauchesca) apelan también a la identificación sentimental e identitaria de los espectadores, ya habituados a la recepción de estas fórmulas. Por otro lado muchos de los actores, directores y guionistas aportan su fama profesional a la verosimilitud del discurso.

En coincidencia con Roger Odin se verifica en estas piezas que “el documental de la década de 1950 utilizaba la ficcionalización, liberando la historia de su anclaje espacio-temporal y realizando un proceso de abstracción para convertirla en ejemplo (casi en exemplum) de todas las situaciones análogas que han podido darse en el pasado y pueden darse en el futuro, sin perder así su carácter de discurso documental.” (Ortega 2005 : 211)

- En estas piezas fílmicas se consignan los créditos que designan al director, guionista/s, actores y técnicos. La presencia de los nombres de estos afamados profesionales legitiman la calidad de las películas y pone de

relieve la adhesión de gran parte de la industria cinematográfica a los postulados de las políticas implementadas por el Estado/gobierno.

- Estos cortometrajes se caracterizan por poner en crisis la matriz del documental tradicional y su concepción epistémica de verdad.

En primera instancia la mixtura de dramatizaciones y documentales en el mismo nivel jerárquico, obliga al espectador a reconocer el mismo nivel de verdad en ambos discursos. La verdad deja de ser algo objetivo que la cámara debe captar y comienza a ser mostrado como una construcción, enunciada por un responsable ideológico: el gobierno / Estado.

Se abandona la idea del enunciador transparente que no contamina la realidad con su presencia, para imponer la presencia opaca de un enunciador que no pretende sólo mostrar, sino que quiere persuadir. En este sentido, estos filmes deben tomarse como antecedente del cine político que se desarrollará en la década siguiente.

### **Algunas conclusiones sobre los docudramas estatales**

Los docudramas de propaganda política son los productos más innovadores surgido de la gestión de Apold en la Subsecretaría de Información y Prensa. Las piezas tienen un objetivo primordial didáctico sobre la gestión del gobierno peronista y sus líderes. De la misma manera que en las campañas políticas escritas y radiales, aquí la enunciación confunde las representaciones del Partido Justicialista con las del Estado y las de la Nación. Entonces la tendencia a la unanimidad es la primera característica que se distingue en la forma de caracterizar al Estado.

En segundo término, el Estado está representado en su similitud fotográfica, pero mediado siempre por una voz over que lo representa y que asume su entidad sonora. Además, teniendo en cuenta otra acepción de representación se puede decir que en estos cortos el Estado representa a la sociedad argentina, actuando en su nombre y exponiendo ideas para influir en la opinión de los espectadores.

Así estos cortometrajes muestran a un Estado que funciona como Deus ex machina, resolviendo con justicia poética y práctica todas las iniquidades que se acumularon hasta su llegada. Como correlato de este Estado idealizado, que todo lo puede, sus líderes políticos tienden a convertirse en figuras deificadas o míticas.

Por momentos el discurso verbal de estas películas toma un tinte más perlocutorio que didáctico, ya que se explicitan, de manera concreta y directa, las conductas que se consideran apropiadas en la relación del espectador con el Estado y con el Partido Justicialista (dar gracias al Estado, rezar al cuadro de Evita, ser un "más", etc.). Las imágenes interpelan permanentemente al público, junto con formas verbales exhortativas.

Muchas de las características señaladas acerca de los docudramas podrían aplicarse a la descripción de los documentales tradicionales. Es importante recalcar entonces que la diferencia sustancial entre ambos radica justamente en la mixtura de los discursos y las imágenes sobre la base de modelos narrativos de ficción. Esta operación implicaba una fuerte trasgresión, si tenemos en cuenta que históricamente el documental se había mantenido alejado de la ficción ya que reivindicaba su superioridad moral frente a un discurso que hacía caso omiso del mundo tal y como era a favor de la fantasía y la ilusión.

De esa manera se consideraba que el documental tradicional, aunque se ajustaba a un guión previamente confeccionado que organizaba las imágenes, "se mantenía apartado del dominio ilusorio de la ficción abordando el mundo histórico y las cuestiones reales a las que se enfrentaba" (Nichols 1997 : 150). Es por ello que parecía "natural" la ausencia de créditos en películas que intentaban ocultar su carácter de objeto construido, mientras se ofrecían en los docudramas para resaltar la destreza artística de quienes producían el relato.

Siguiendo en esa dirección de sentidos, no parece posible atender en estos cortos su especificidad denotativa, es decir que no se los puede definir exclusivamente en tanto mensajes de efectividad comunicacional. El agregado ficcional los ubica en otro andarivel, apuntando a una propaganda política matizada por la subjetividad y el entretenimiento. Como todo texto propagandístico, su principio constructivo son las estrategias de persuasión, cuyos

procedimientos no sólo tienden a difundir, sino a influir en el comportamiento del espectador, especialmente a partir de la redundancia de imagen y sonido, la repetición y obviedad de lo emitido por las distintas bandas, y la aplicación de las tres reglas básicas: claridad, sencillez y homogeneidad.

Todas estas herramientas y procedimientos son puestos en juego para reforzar y legitimar el poder del Estado. Desde las instancias de poder se apuesta a la construcción de un capital simbólico, que otorgue identidad política a la sociedad. Así el ejercicio del poder político pasa de alguna manera por consolidar ese capital que puede funcionar como eficaz dispositivo de control social.

Esta realidad fue bien comprendida por el peronismo, ya que con su política comunicacional intentó impregnar a la sociedad de imágenes, palabras, gestos y modismos, sintetizando sus postulados y jerarquizándolos para otorgarles un grado mayor de verdad.

Sintetizando, es posible señalar que la presencia del Estado dentro de este conjunto de cortometrajes ficcionalizados es explícita y excluyente en todos los niveles del relato. Las representaciones del Estado que se proponen son homogéneas y están muy vinculadas a las propuestas por el documental tradicional y por el noticiero, permitiendo este género introducir una dimensión subjetiva que complete el cuadro.

En los próximos capítulos se abordarán los largometrajes de ficción realizados por la industria cinematográfica durante el período del primer peronismo. Se verá que en ellos también es posible encontrar la presencia del Estado, aunque sin cumplir con una función propagandística. Se verá entonces que las películas adhieren a formas de representación y significaciones diferentes de las observadas en este capítulo, caracterizadas por otros procedimientos estéticos y narrativos.



## CAPITULO No. 4

### EL ESTADO EMERGE EN LOS LARGOMETRAJES

El conjunto de películas de ficción que se estrenaron entre 1946 y 1955, en el que se incluyen más de cuatrocientos largometrajes, es heterogéneo y por ello presenta características variadas en el uso de elementos estéticos, pero sobre todo en las propuestas de líneas temáticas y recursos narrativos.

Partiendo de la premisa de desagregar este conjunto tan extenso, a partir de aquí se verán algunas características del corpus seleccionado según la particular emergencia de ciertos tópicos temáticos y narrativos, que se enlazan con la serie social, involucrando en muchos casos una reflexión sobre el funcionamiento de la sociedad. Se observará que muchos de estos filmes cuentan constantemente con la presencia del Estado como actante insoslayable.

Ya que se analizarán las distintivas referencias a la realidad que se hacen en el período, resulta imprescindible reconocer en este sentido una larga tradición en el cine argentino. Desde las primeras películas sonoras fechadas en 1933, el cine argentino se construye tomando a los géneros hollywoodenses como modelo narrativo, pero lo hace combinando tópicos y procedimientos del realismo con profusión de elementos costumbristas. Esta particularidad que se señala tuvo como marco la consolidación de la hegemonía del realismo, como poética y como actitud, fundamentalmente en la narrativa y en el teatro locales. (Gramuglio 2002)

El realizador argentino José A. Ferreira fue un pionero latinoamericano, en ese sentido, ya desde la etapa silente. Propuso desarrollar temáticas, personajes y ambientes cuyos referentes reales eran muy reconocibles para el público local. Introdujo el tango, el barrio, el fútbol, el hipódromo y el arrabal, sumándolos a las fórmulas, generalmente ligadas al melodrama, que consolidaban las grandes empresas norteamericanas.

Por ello es posible afirmar que los exitosos filmes relacionados con temáticas tangueras, nacen al abrigo del "imperio realista" (Gramuglio 2002). Luego se explorará más decididamente el cine costumbrista que retrata situaciones, lugares, formas de sociabilidad y personajes pertenecientes a los

sectores medios de la sociedad. *Así es la vida* (1939, Francisco Mugica, Lumiton) se convirtió en una película emblemática en este sentido, exponiendo la adaptabilidad de una familia de clase media a los cambios que sorprendieron a la sociedad porteña de principios de siglo. El retrato de tres generaciones (1908 a 1939), que giraban en torno de la mesa familiar, recurrió a la tipificación de los personajes y al planteo de conflictos personales que no alcanzaban un cariz social.

También el cine local apeló tempranamente a la mención de temáticas sociales, siendo el antecedente más importante para nuestro período, el filme **Prisioneros de la tierra**, dirigido por Mario Soffici en 1939 con un guión basado en varios cuentos de Horacio Quiroga. Soffici saca la cámara a la selva misionera, para filmar con tono realista las adversas condiciones de vida y trabajo de los mensúes en las primeras décadas del siglo. En el relato se destaca la línea sentimental con final trágico y se estilizan marcadamente las influencias de la tierra y el clima sobre la causalidad que guía a los personajes y la historia.

Sin embargo, es finalizando la década del '40 cuando se comienzan a producir una mayor cantidad de películas que se ocupan del presente y del pasado con intención cognoscitiva y crítica, sin abandonar el modelo narrativo genérico, aunque en muchos casos la intriga sentimental empieza a tener menos peso. A la hora de pensar los motivos que generan este cambio es necesario recordar la segura influencia ejercida por la cinematografía de occidente, que se vio teñida por una ola de realismo a partir de la posguerra. Razones de diverso orden, desde motivaciones ideológicas hasta innovaciones técnicas (la aparición de cámaras más livianas y películas más sensibles), favorecieron el tratamiento de temas sociales en locaciones reales.

De todas maneras, parece evidente que los nuevos elementos temáticos y narrativos, surgen en consonancia con un proceso social, político y económico que afectó profundamente la estructura de la sociedad argentina en esos años.

En este capítulo sólo se abordará el estudio de algunas de estas películas en las que el Estado ha adquirido un lugar protagónico, convirtiéndose en ciertas oportunidades, en agente de causalidad de la narración fílmica. Se verá que existe

en estos largometrajes una voluntad de didactismo en relación con el funcionamiento de las instituciones del Estado y de la conducta que se espera de los ciudadanos para con las mismas.

En el análisis de los filmes se utilizará un enfoque formalista, es decir que partiendo de la construcción formal de los mismos, se activará en todos los casos el estudio del *contexto pertinente*, para luego arribar a posibles significados o interpretaciones.

En ese sentido, se debe señalar que las películas que se trabajarán son tributarias del "estilo clásico de Hollywood", que fue modalizado con características locales. Siguiendo a Bordwell se señala que la cinematografía norteamericana producida entre 1917 y 1960<sup>293</sup>, "ha estado dominada por un estilo definido y homogéneo, un estilo cuyos principios permanecen constantes a través de las décadas, los géneros, los estudios y el personal" (1997 : 3), que además ha hegemonizado el principio constructivo de las demás cinematografías nacionales.

Por ello es necesario abordar algunos de los elementos básicos del cine clásico, que ha funcionado históricamente como una serie de normas, muchas veces convertidas en recetas, repitiendo un producto de carácter estereotipado.

Se señala entonces que en el cine clásico la narración está regida por una lógica causal lineal y que los sistemas espacial y temporal de la narración son los vehículos de ese tipo específico de causalidad. Así en un filme clásico las acciones se concatenan a partir de una relación causa-efecto, que facilita al espectador el conocimiento de los conflictos y sus motivaciones. Por lo general, la historia que se cuenta, tiene al menos dos líneas de acción (puede tener otras subsidiarias) las cuales unen al mismo grupo de personajes. En una de esas líneas de acción, casi invariablemente, se despliega la relación sentimental heterosexual. Luego ambas coincidirán en el climax del relato, resultando que la resolución de una provoca la resolución de la otra.

---

<sup>293</sup> En términos generales podemos decir que **El nacimiento de una nación** (D.W.Griffith, 1915) es el film que inaugura el estilo clásico de Hollywood, también llamado por Noel Burch (1987) Modelo de Representación Institucional. Este cine clásico se hizo dominante a partir de 1917 y se considera que esa dominancia finaliza frente a las rupturas emergentes en la década del '60. Posteriormente, aunque podamos observar películas que cultiven las reglas del clasicismo hollywoodense, su vigor se vio reducido.

Por otro lado, la linealidad referida se plasma en la construcción de una representación temporal progresiva y una representación espacial capaz de dramatizar la individualidad. Para que no se altere la fácil comprensión de la historia, el relato clásico no debe presentar rupturas o cambios abruptos en su temporalidad, la única manipulación posible de la historia es el flashback. En ese caso la narración de la película interviene abiertamente con intertítulos expositivos o voces over, convenciones que indican al espectador la presencia de una evocación del pasado. Con respecto a la construcción espacial, Bordwell (1997) asegura que Hollywood perpetuó muchos preceptos de la pintura posrenacentista. Así el espacio fílmico desplegará estrategias de centrado, equilibrio, frontalidad modificada<sup>294</sup> y profundidad de la imagen<sup>295</sup>, permitiéndole al espectador personalizar ese espacio. Esta construcción se acentúa, por un lado, poniendo en práctica la llamada "perspectiva sonora", para que las cualidades acústicas del diálogo y el ruido encajen con la escala de la imagen; y por otro lado, mediante el sistema de iluminación de tres puntos (general, de relleno y contraluz) que complementado con otras técnicas, produce la articulación de cada plano con su relevancia narrativa.

Finalmente, para que esta construcción espacial cobre más fuerza, el montaje clásico reconoce al observador, dentro de la narración, asignándole un lugar ideal. Para ello el principio que rige este tipo de montaje es el de los 180°, por el cual se proponen distintos recursos de continuidad como el de montaje analítico, plano/contraplano, continuidad de mirada, continuidad de punto de vista, continuidad de dirección y continuidad sonoro-visual.

Dentro de la narración fílmica clásica la causalidad también está centrada en los personajes, es decir que se trata de causas de tipo personal o psicológico, aunque por momentos es posible hallar causas impersonales que movilicen la acción. Los personajes siempre están orientados hacia un objetivo y para lograrlo

---

<sup>294</sup> La frontalidad total (por ejemplo, dirigirse directamente a la cámara) no es muy común porque rompe la ilusión ficcional propuesta y pone en evidencia el dispositivo de enunciación. Por ello se utiliza una frontalidad modificada que inserta una "cuña en el espacio, de forma que queden abiertas las mejores líneas de visión." (Bordwell, D, J.Staiger, K. Thompson, 1997 : 57)

<sup>295</sup> El diseño de decorados y la elaboración de efectos especiales, se basan en los principios de la perspectiva lineal.

deben sortear obstáculos, hasta poder volver a recobrar una situación de equilibrio. Generalmente se tipifican por su ocupación, edad, género e identidad étnica y luego se les añaden rasgos individualizados.

Como se observa, la propuesta del cine clásico es la de una narración omnisciente (parece que las cámaras lo muestran todo) e imperceptible (ocultando las herramientas de construcción), especialmente dirigida a provocar la identificación del espectador. Se trata de una elaboración compleja que requiere de un espectador entrenado en la comprensión de las convenciones, hasta el punto de haberlas naturalizado para dejar de percibir las, aplicando mecanismos de sutura frente a los tiempos o espacios elididos. El objetivo es crear un relato que sea de simple lectura y que convierta al espectador en un ser ubicuo e invisible frente a unas escenas que se desarrollan en un espacio pictórico habitable.

El cine clásico fue el producto de los estudios cinematográficos, es decir de un modo de producción fordista que estandarizó los textos filmicos según géneros narrativos. Por ello, la repetición, es un elemento esencial a la hora de pensar las películas clásicas.

La estandarización alcanzaba entonces a las fórmulas narrativas y a sus reglas, pero también al diseño de las locaciones (siempre interiores y construidas para la ocasión), de la iluminación, de las formas de montaje (corte directo, sobreimpresión o barrido, entre otras), del uso de la banda sonora, etc. A esto se suma una característica de producción relevante que es la del star system, un sistema que pone en el centro de la elaboración del filme a la estrella de cine.

Frente a esta descripción surge la pregunta sobre cuál es el margen destinado al artista y al proyecto creador cuando se está frente a la realización de una película del estilo clásico. En principio es importante recordar que en esta etapa de la cinematografía, en la mayor parte de los casos, el proyecto de la obra pertenecía a los productores (a veces directamente a la empresa y otras a quienes ejercían esa profesión) y no a los directores. Estos eran empleados por los estudios que les reconocían sus habilidades para trabajar con determinados géneros, estrellas, etc. El valor artístico de la obra estaba determinado

generalmente por la destreza con que el equipo de trabajo lograra modificar (a veces transgredir) u obedecer las premisas de un estilo dominante.

Los largometrajes argentinos que se estudiarán a continuación fueron realizados y estrenados en el periodo que corre entre 1946 y 1955. Se desplegarán a través de sus relatos, la representación de hospitales, escuelas, comisarías y juzgados, entre otras instituciones del Estado y se registrarán los cambios observables en relación con el período previo.

Es necesario recordar que en el cine de ficción que se produjo en el período citado, no se hallarán referencias políticas explícitas, ni imágenes hegemonizadas por reuniones masivas, ni la exposición de los líderes justicialistas. Las historias seleccionadas presentan, de alguna manera, la acción del Estado sobre los distintos temas sociales, pero no se trata de películas de propaganda política o partidaria. Son largometrajes de ficción que responden a las características formales que se han expuesto, y que aún respetando las reglas de los géneros en los que abrevan, incluyen referencias que conectan directamente con la serie social contemporánea al momento de la producción.

Una característica que veremos repetirse en casi todo el corpus filmico escogido es la estructuración temporal de la narración, que determina la existencia de un pasado oprobioso y un presente en el que se ha emprendido una acción reparadora, generalmente con la intermediación del Estado. Se observa que esta fórmula local, sumada a las fórmulas genéricas clásicas, proponía tesis pedagógicas acerca de las políticas de Estado de las décadas del '40 y '50, o intentaba provocar respuestas reflexivas en el espectador.

Esta estructura temporal se conecta además, con un discurso hegemónico en la época, según el cual el peronismo se concebía como una ruptura completa con el pasado. Por un lado, el peronismo insistía mediante discursos y slogans en instalar la idea de que se había inaugurado un nuevo período con características absolutamente innovadoras al que llamaría la Nueva Argentina y por el otro, la oposición "...en su esfuerzo por privar de legitimidad a Perón y a su gobierno, lo asociaron simbólicamente con aquellas porciones del pasado nacional que eran

percibidas por la visión tradicional de la historia nacional como patológicas...” (Plotkin 1994 : 62)<sup>296</sup>

## Emergencias médicas

La aparición de los médicos como protagonistas de películas argentinas en el cine anterior al período que se aborda, fue muy escasa y siempre estuvo vinculada a revitalizar la concepción que supone el ejercicio de la medicina como un apostolado. Por ello las historias ponían el acento en la honradez de los médicos, que se medía de manera inversamente proporcional a la ambición de dinero que manifestaran.

Este imaginario es tributario de un género que el cine norteamericano transita desde el período mudo, pero se populariza entre los años 1938 y 1942 con la figura del Dr. Kildare<sup>297</sup>, para luego pasar a la televisión<sup>298</sup> en la década del sesenta, con un éxito que en la actualidad continúa teniendo mucha vigencia.

Estos filmes generalmente son protagonizados por un médico mayor y experimentado que está culminando su carrera y un médico joven que se inicia (inclusive en muchos casos se da la relación filial) y aprende los secretos de la profesión y ante todo las reglas éticas de la misma. La segunda línea narrativa se centra en el paciente y su problemática, tanto física como sentimental.

En la Argentina el Dr. Kildare apareció en las pantallas grandes a partir del año 1939<sup>299</sup>, un año después de que se presentara una realización local, que funcionó en la misma tónica, llamada **El viejo doctor** (Mario Soffici). Allí un viejo

---

<sup>296</sup> Mariano Plotkin (1994) analiza el mismo fenómeno tanto en la estructura elegida para la construcción de rituales como en la utilizada en la confección de libros de lectura escolares y materiales educativos de la época.

<sup>297</sup> **Kildare of the Storm** (1918), **The Rose of Kildare** (1927), **Young Dr. Kildare** (1938), **Calling Dr. Kildare** (1939), **The Secret of Dr. Kildare** (1939), **Dr. Kildare's Crisis** (1940), **Dr. Kildare Goes Home** (1940), **Dr. Kildare's Strange Case** (1940), **Dr. Kildare's Victory** (1941), **Dr. Kildare's Wedding Day** (1941), **The People vs. Dr. Kildare** (1941), **Calling Dr. Gillespie** (1942).

<sup>298</sup> Las series **Dr. Kildare** y **Ben Casey** se iniciaron en 1961 y se emitieron hasta 1966.

<sup>299</sup> **El joven Dr. Kildare** en 1939, **El secreto del Dr. Kildare** y **El extraño caso del Dr. Kildare** en 1940, **El regreso del Dr. Kildare** y **El triunfo del Dr. Kildare** en 1941.

médico de barrio (Enrique Muño) descubre que su hijo (Ángel Magaña), también médico, ha elegido el mal camino para comenzar a ejercer la profesión.<sup>300</sup>

En el inicio del relato se muestra un cartel que reproduce una frase de Hipócrates: "A cualquier hogar que acuda sólo me guiará el beneficio del enfermo...". Obedecer o transgredir esta norma ética será el motivo central del conflicto que se presente entre el padre y el hijo.

El viejo Dr. Argüello va a cumplir sus bodas de plata con la profesión y a pesar de haber cosechado prestigio, su mujer lo define como un "pobre médico de barrio", porque no ha podido acumular riquezas.

El joven Dr. Argüello, por el contrario, cuando advierte que en el hospital no le pagan y que el consultorio es poco redituable se emplea en una Clínica "del centro", de dudosa fama. Él dice haber estudiado "para salir de pobre" y encara la profesión pensando más en el dinero que en las necesidades de sus pacientes.

Esta es la dicotomía que regirá la relación de los galenos del filme. La problemática que se plantea está centrada en la conciencia de los protagonistas y aunque remite de alguna manera a la función social de la profesión, sólo lo hace subrayando el deber de un profesional liberal frente a la comunidad: "Hay muchos que sufren y que todo lo esperan de nosotros".

Una noche el joven médico tentado por un monto importante de dinero, acepta asistir a un delincuente herido, sin hacer la correspondiente denuncia policial. Finalmente el maleante muere y la policía comienza a buscar al médico que intervino. Es el momento en el que estalla el conflicto moral entre el padre y el hijo, entre el médico de familia "a la antigua" y el joven ambicioso que entiende la medicina como un instrumento para enriquecerse.

En el final el hijo se arrepiente y se entrega a la policía, comprende que ha cometido una mala acción y prefiere cumplir el castigo que le corresponde para lavar las culpas y comenzar una nueva vida.

---

<sup>300</sup> Otras películas protagonizadas por médicos en el período previo al peronismo, pero en cuya trama los personajes juegan casi exclusivamente vicisitudes sentimentales: **Yo conocí a esa mujer** (Carlos Borcosque, 1942), **Su nombre es mujer** (Julio Yrigoyen, 1940), **Despertar a la vida** (Mario Soffici, 1945), **Allá en el setenta y tantos** (Francisco Mugica, 1945).



El conflicto ético se desplaza por los tres espacios donde se practica la medicina. En el inicio se presenta al hospital como un lugar al que asisten los pobres, los que no pueden pagar una consulta particular. Los médicos expresan su preocupación porque hay demasiados pacientes, pero no hay insumos (remedios, algodón, etc.) para atenderlos correctamente. Pero ésta no es la única cosa negativa que sucede en el hospital, un doctor dice que tiene miedo de las posibles consecuencias que resultarían de una queja frente a las autoridades y poco después el Dr. Argüello es exonerado por realizar su queja públicamente. Aquí el hospital parece una institución que no puede dar respuestas positivas ni a los pacientes, ni a los profesionales; siendo su único sostén la ética y la voluntad personal de los médicos.

El segundo espacio en el que se practica la medicina es la Clínica Modelo, la cara opuesta del hospital. Un edificio lujoso en donde los médicos son empleados que obedecen la lógica del negocio y los pacientes son clientes con dinero a los que se engaña recetándoles estudios y tratamientos innecesarios.

El tercer espacio, privilegiado por el relato, es el del consultorio particular, donde el médico se dedica a sus pacientes sin importarle cuanto pagan ("a la mitad no les cobra porque son pobres"), ni en que horario le solicitan su presencia.

Como se ve, aquí la figura de la salud pública es muy débil, ya sea porque el hospital ocupa muy poco tiempo de pantalla como porque no participa del conflicto principal ni aporta las soluciones para resolverlo. Cuando el viejo doctor expresa su utopía, se observa que esta recae nuevamente sobre el deber profesional sin apelar a la mediación institucional, ya que según Argüello "el día llegará en que los médicos formemos también un ejército, un ejército para cuidar la vida de los enfermos."

Sin embargo, finalizando la década del 40 es posible observar un cambio importante en este tipo de filmes. En principio es necesario decir que la locación principal de los relatos ha dejado de ser el espacio privado en el que se practica la medicina, para pasar a desarrollarse en espacios públicos de salud. Es decir que las distintas dependencias de los hospitales serán el ámbito privilegiado del relato,

así los problemas de salud de la población salen del consultorio para ocupar el espacio público, dejan de ser individuales para ser sociales y por ello reclaman una solución que trasciende la ética médica.

En este sentido, aunque se mantiene la definición de la profesión médica en términos de “apostolado, lleno de conciencia y generosidad humanos”, también se considera que los médicos son instrumentos o agentes para la concreción de las obligaciones que tiene el Estado en el ámbito de la salud pública. Estas ideas que se plasman en las películas también fueron creciendo en el campo de la medicina en las décadas del 30 y 40.<sup>301</sup>

En esta dirección, el cine argentino ofrece al público en 1949 *La cuna vacía* (Carlos Rinaldi) con libro del Dr. Florencio Escardó y en 1951 *Sala de Guardia* (Tulio Demicheli) y *De turno con la muerte* (Julio Porter), además de incluir en numerosos filmes escenas que ponen de relieve el funcionamiento de los hospitales como en *Mercado de Abasto* (Lucas Demare, 1955).

*La cuna vacía* propone una versión biográfica del Dr. Ricardo Gutiérrez subrayando su actuación como médico pediatra y fundador del primer Hospital de Niños del país.

El doctor Gutiérrez, interpretado por Ángel Magaña, es en el filme un hombre virtuoso, quien descubre fortuitamente que no existe ningún lugar público donde se ofrezca atención médica a los niños<sup>302</sup>, siendo más perjudicados los pertenecientes a las familias de escasos recursos, ya que no pueden pagar los honorarios de un médico particular. Ese descubrimiento lo motiva a abandonar sus estudios en Derecho, comenzar la carrera de médico, para luego inaugurar la especialidad pediátrica y presionar a las damas de la “Sociedad de Beneficencia”, hasta lograr que lo apoyen en la construcción del Hospital de Niños.

---

<sup>301</sup> Para ampliar el tema ver: Diego Armus y Susana Belmartino, “Enfermedades, médicos y cultura higiénica”, en Alejandro Cattaruzza (Director) *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930 – 1943)*, Sudamericana, Buenos Aires 2001 : 283 - 330

<sup>302</sup> Los niños no eran atendidos o internados en el Hospital de Hombres o de la Residencia, ni en el de Mujeres llamado de la Caridad.

Narrar una historia es la preocupación formal básica de toda película clásica, pero a las películas biográficas se les suma la particularidad de narrar la historia de una "gran personalidad" que responde a un referente real. Entonces este tipo de películas que son parte del cine histórico<sup>303</sup> presentan una complejidad aún mayor, ya que están sometidas a una doble verosimilitud: por su carácter cinematográfico (o sea por el efecto de corpus) y por su referente histórico.

Frente al cine histórico, es necesario interrogarse acerca de las formas que se eligen para representar ciertos hechos, ya que a través del espesor de los filmes históricos, la enunciación logra consolidar una rentabilidad política. Es decir que "...la referencia argumental y formal a un tiempo pasado no puede ocultar que tiene una significación contemporánea a la aparición del filme: desde la selección del tema, entre los múltiples que la historia ofrece hasta el sistema de representación escogido, todas las decisiones que deben tomarse a lo largo de ese proceso vienen condicionadas por el momento presente de la producción del filme, convirtiéndose por tanto en otra vía de información sobre los contenidos de todo tipo de la sociedad en cuyo seno aparece la película. En resumidas cuentas todo filme histórico remite al presente, al momento de su realización, precisamente por su propia condición de discurso sobre la Historia tanto como por su historicidad intrínseca." (Monterde 1994 : 75, 76)

La cuna vacía con libro del Dr. Florencio Escardó propone una versión biográfica del Dr. Ricardo Gutiérrez subrayando su actuación como médico pediatra y fundador del primer Hospital de Niños del país.<sup>304</sup> Comienza aproximadamente en el año 1860 y presenta un relato progresivo de marcada

---

<sup>303</sup> José Enrique Monterde (1986) propone que el cine histórico no puede ser considerado como un género ya que incluye en su corpus películas de distintos géneros (como el western, por ejemplo). Por ello prefiere plantear una clasificación "tipológica" en la que incluye a las biografías históricas. Por otro lado, aunque las definiciones de cine histórico son muy complejas por la ambigüedad que presenta el conjunto a describir, Monterde cita una definición de Pierre Sorlin que puede iluminar el tema: "el film histórico es una disertación sobre la Historia que no cuestiona tanto su tema —ahí difiere del trabajo del historiador— sino que establece relaciones entre los hechos y ofrece una más o menos superficial visión de ellos." (69)

<sup>304</sup> La información que brinda la película es bastante fidedigna, sólo podemos recoger algunas diferencias. Por ejemplo, según las informaciones recogidas en el Hospital de Niños, el Dr. Gutiérrez no estaba en el país cuando se inaugura el Hospital y la Sociedad de Beneficencia parece haber tenido mucho peso en la concreción del proyecto.

causalidad. La continuidad temporal está subrayada por la utilización predominante de la sobreimpresión en el montaje de las secuencias. La historia que se cuenta comprende un período de alrededor de veinte años, período que el relato condensa por medio de elipsis que se evidencian verbalmente (por ejemplo "hace tres años que ha comenzado la guerra" o "han pasado 6 meses desde..."). Ahora bien, como toda condensación implica la selección de algunos hechos que serán exhibidos y otros que serán ocultados, es importante observar de qué manera se estructura el relato que indaga en el período de la construcción del Estado Nacional.

En la primera parte el relato se instala en una línea argumental melodramática protagonizada por dos de los hermanos Gutiérrez, Ricardo (Hugo Pimentel) y Eduardo, y los amigos Gervasio (José María Gutiérrez) y Cecilio (Ernesto Bianco). Las mujeres son dos, Lucía (Nelly Duggan), la novia de Ricardo y Carlota (Zoe Ducós), la novia de Cecilio. Estos personajes a su vez se dividen dicotómicamente entre fieles y traidores, culminando con la fuga de Cecilio y Lucía y la desolación de Ricardo y Carlota.

Este desenlace melodramático es muy trascendente en el filme porque se convierte en la motivación psicológica que tienen los personajes para emprender la obra que efectivamente intenta contar la película. Así se ve que Ricardo Gutiérrez es en la primera parte un hombre caracterizado por el buen humor, movimientos ampulosos en el manejo del cuerpo y pletórico de poemas sentimentales, mientras que después de recibir el golpe traicionero de la novia y el amigo se convierte en un hombre serio, circunspecto, sin deseos de depositar su pasión en una persona sino en una obra de bien público ligada a su profesión. En distintas secuencias de la película se intercalan los signos que llegan desde su pasado tormentoso (Carlota que se convertirá en una de las monjas que asisten en el Hospital de Niños, unos arpegios graves que acompañan a los rostros conocidos, etc.) para reforzar la idea de que la frustración sentimental es la condición de posibilidad del voluntarismo de Gutiérrez, traducido en una dedicación desmesurada al estudio y al trabajo.

Luego sobrevienen los sucesos de la guerra del Paraguay. La Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires informa que "El gobierno de la Nación ha solicitado el sorteo de seis estudiantes para incorporarlos al servicio de sanidad de guerra en el frente del Paraguay" y Gutiérrez reflexiona frente a esa acción desplegada por el Estado, señalando su ausencia en otras áreas: "es curioso como una guerra pone todo en tensión, pero nadie se moviliza para dar camas a los niños enfermos".

Mientras la primera parte del filme se desarrolla en decorados que recrean los interiores de las casas de la alta sociedad de Buenos Aires, la segunda lo hace en los ranchos próximos al frente de batalla, habitados por los pobres que Ricardo Gutiérrez se empeña en curar. En uno de esos ranchos quedará una cuna vacía junto a una madre desesperada que a partir de ese momento se convertirá en su primera enfermera.

La vuelta a Buenos Aires determina el comienzo de la tercera parte que gira en torno del proceso que le permite al doctor cumplir el deseo de crear el hospital y la especialidad médica. Para ello el filme parte de definir la existencia de pobres y ricos en la Buenos Aires de esos años. Ante la enfermedad de un niño, las familias ricas solicitan el servicio de un médico que acude a sus casas lujosas, mientras que las familias pobres se limitan a recibir las artes del curandero. Aunque todos son víctimas del problema que plantea Gutiérrez, porque no existen médicos que se ocupen de los niños, ni lugares para internarlos, sin duda los pobres son los más perjudicados.

En oposición a las imágenes oscuras y aplastadas (tomadas en contrapicado) de una curandera que es definida como "vieja sucia" que hace "porquerías" usando "inmundicias", Gutiérrez presenta estadísticas científicas, mapas y planos correspondientes a la construcción de hospitales en Francia, Suiza e Italia. Reúne todos estos elementos con el fin de conseguir el dinero necesario para realizar uno en Buenos Aires. En busca de esos capitales apela sin éxito a la opinión pública y a la voluntad de la gente adinerada (Gutiérrez manifiesta: "atiendo a los ricos, esperando que me ayuden a atender a los pobres; y a los pobres esperando que los ricos comprendan").

El Estado está ausente del problema que despliega el filme y para los protagonistas esta ausencia es imperceptible. Nadie esgrime una protesta o pedido a las instituciones estatales de finales del siglo XIX.<sup>305</sup> Gutiérrez acude a la Sociedad de Beneficencia, ya que cree que las familias ricas de Buenos Aires serán sensibles frente a los riesgos de salud de la población. Pero se equivoca, la primera respuesta que recoge es: "¿Un hospital de niños? Con el asilo basta; hay cosas más urgentes que solucionar".

La negativa de dinero se prolonga, mientras el relato impone al espectador imágenes que apelan a la identificación afectiva con niños y padres atravesando situaciones trágicas, hasta que Gutiérrez logra improvisar un hospital en "extramuros". Finalmente la Sociedad de Beneficencia decide hacer una gran colecta y un corso de flores "como en Europa", con el objetivo de recaudar fondos para construir un hospital de niños dentro de la ciudad.

La situación que se describe pone en evidencia que ni pobres ni ricos tienen adonde ir a reclamar y es posible pensar que esta ausencia de instituciones, este vacío tan explícito en el filme (incluso es de notar que Gutiérrez hace una mención al éxito de Sarmiento en imponer la necesidad de construir escuelas, mientras el no puede hacer lo mismo con los hospitales) logra poner de manifiesto la necesidad de la instancia mediadora del Estado, que por otro lado tiene un peso preponderante en el presente de la producción.

Además la dedicatoria que presenta la película en el final está planteada en tiempo presente y se refiere a los médicos que trabajan bajo el lema de Gutiérrez. Este lema se convierte en la tesis del relato fílmico: "Hay que salvar en la cuna el porvenir de la patria". Cuando el hermano mayor lo lee, exclama "podría ser el lema de una vida" y el otro hermano puntualiza "... y un programa de gobierno".

Es imposible obviar la relación que existe entre esta propuesta y algunas frases muy repetidas y referidas a los "únicos privilegiados". Por ejemplo dentro de la serie de afiches producidos por la Secretaría de Salud Pública en esos años,

---

<sup>305</sup> Los aportes del Estado llegan más tarde. El Hospital de Niños se inaugura en abril de 1875 y se traslada a una nueva sede en abril de 1876. Recién a partir de 1881 aparecen partidas presupuestarias ejecutadas por el Ministerio del Interior a favor de la Sociedad de Beneficencia. Para ampliar ver planillas en Oszlak, Oscar, *La formación del Estado Argentino*, Buenos Aires : Editorial Belgrano, 1990, pp. 254-257.

uno resalta la indispensable tarea de los médicos y de la sociedad respecto de la niñez a partir del lema "cuidar a los hombres sanos del futuro...cuidando la salud de los niños".

También se pueden observar otras escenas que resuenan en la serie social del presente de la producción, como por ejemplo la sentencia lanzada firmemente, por el médico emprendedor, ante la presidenta de la Sociedad de Beneficencia: "Las cosas hay que hacerlas, aunque sea mal, pero hay que hacerlas", frase que parece estar en consonancia con el lema peronista "Mejor que decir es hacer...". Por otro lado, la película se suma (con escenas dramáticas y frases imperativas como "una avanzada contra el curanderismo y la ignorancia"), a las críticas que en la época y por todos los medios realizaron los médicos, de la mano de la ciencia y con el apoyo del Estado, buscando legitimar y hacer realidad el reconocimiento legal que ya habían logrado en tanto únicos proveedores capaces de ejercer el 'arte de curar' o al menos de intentar curar. "En gran medida ese esfuerzo fue facilitado no sólo por una red de instituciones de atención controlada por los médicos sino también por un renovado empeño orientado a ganar la calle y la conciencia de la gente utilizando los modernos métodos de marketing."<sup>306</sup>

Se puede decir entonces que en este filme se observa que la salud ha dejado de ser un problema individual. El conflicto central muestra a una población indefensa porque aún no reclama la asistencia del Estado en los temas de la salud pública, y a un médico que incorpora en la agenda de valores éticos el compromiso con el diseño de una política pública.

Se señala entonces que en el discurso histórico se inscribe la necesidad de crear un hospital de niños en Buenos Aires, subrayando la explícita ausencia del Estado. Mientras tanto la contemporaneidad de la realización se caracteriza por una fuerte intervención pública en los ámbitos de la salud y por lo tanto es posible entender que esta ausencia cobra un nuevo sentido y construye un discurso implícito en el relato.

---

<sup>306</sup> Diego Armus y Susana Belmartino, "Enfermedades, médicos y cultura higiénica", en Alejandro Cattaruzza (Director) **Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930 - 1943)**, Sudamericana, Buenos Aires 2001 : 286

La estrella central de esta biografía fílmica, no es un médico común y corriente, no atiende en su consultorio privado (no hay una sola escena en la película que lo muestre en un consultorio de este tipo), sino que ha decidido hacer una gestión pública. En este filme la problemática de la salud se convierte en un problema público, que inclusive convoca a los vecinos en pos de un proyecto sanitario común.

A pesar de que el Dr. Florencio Escardó fue un reconocido crítico de las políticas implementadas por el Dr. Ramón Carrillo, quien se desempeñaba como Ministro de Salud Pública, seleccionó algunos lemas de Gutiérrez para construir la tesis pedagógica que presentan una relación evidente con los slogans que se difundían en el presente de la producción.

La crítica de la época sólo destacó las buenas intenciones del filme y del sello productor haciendo hincapié en "la digna evocación biográfica"<sup>307</sup> y "el claro sentido argentinista"<sup>308</sup>, pero no reconoció valores cinematográficos en el relato. Seguramente influyó en este juicio el uso de recursos fílmicos que ya parecían anacrónicos en 1949, como el back projection<sup>309</sup> para representar los desplazamientos en exteriores, la creación de escenografías que revelan claramente su carácter de artificialidad y un estilo actoral que destaca la solemnidad de los personajes. Además, la mayor parte de la información se transmite verbalmente y se utilizan herramientas retóricas visuales obvias (la planta que se marchita como metáfora del amor que se muere, el relicario que Carlota le regala a Cecilio se convierte en una figura retórica que simboliza la fallida relación amorosa, etc.).

Otras dos películas se ocupaban de la salud pública por esos años. El 22 de noviembre de 1951 se estrenaba **De turno con la muerte** de Julio Porter y el 28 de febrero de 1952 lo hacía **Sala de Guardia** de Tulio Demicheli. Ambas

---

<sup>307</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 26-5-1949, Pág. 10

<sup>308</sup> *El Líder*, Buenos Aires, 25-5-1949, Pág. 12

<sup>309</sup> Se usaba para proveer de un especial efecto de movimiento a los vehículos. Durante la filmación se proyectaban imágenes en movimiento sobre una pantalla ubicada detrás del auto inmóvil en cuyo interior se desarrollaba la acción.



películas muestran la actividad desarrollada en las salas de emergencias de los hospitales públicos, a partir de diferentes estructuras episódicas.

En **De turno con la muerte** el guión (Julio Porter y Raúl Gurruchaga basado en la novela de Abel Matías Fernández) refiere distintos casos de emergencia ocurridos durante una guardia, todos ellos enlazados por la figura del Dr. Gerardo Soler (Roberto Escalada). El filme presenta un caso principal, se trata de una mujer que fue la novia del Dr. Soler y es hospitalizada porque intentó suicidarse. Los demás casos recibirán atención médica fuera del hospital, entre ellos se ve a una mujer desquiciada por la muerte de su hijo, un millonario que teme morir porque "nadie lo quiere", una bailarina aquejada por una enfermedad que le impide ejercer su arte y un linyera resentido porque ha sido traicionado por su esposa y su hermano.

El diseño de esta sencilla estructura espacial le ofrece un pretexto al Dr. Soler para alternar secuencias en el exterior, con otras interiores en las que se desarrolla la línea argumental melodramática. Las secuencias que tienen lugar fuera del hospital mantienen un tiempo lineal, mientras las correspondientes a los encuentros entre el Dr. Soler y Delia (Silvana Roth) están afectadas en todos los casos por flashbacks en los que se informa acerca del "gran desencuentro" amoroso que protagonizaron en el pasado. Las irrupciones del pasado están motivadas por la memoria de los personajes y son anunciadas a través de un efecto óptico.

Esta película no despertó especial interés por su factura, esto también fue reconocido por los diarios de la época<sup>310</sup>, aunque se puede observar en el inicio interesantes planos filmados en las calles de la ciudad que introducen al espectador en una atmósfera más realista (a pesar de estar acompañadas por una música extradiegética que denuncia su carácter ficcional).

Otros elementos que se destacan son aquellos que hablan de la representación que se propone del espacio público de salud. En este relato el hospital brinda un servicio al que acuden ricos y pobres, linyeras y millonarios.

---

<sup>310</sup> En casi todas las críticas se destaca a modo de justificación que se trata de la ópera prima de Porter. Ver *El Mundo*, Buenos Aires, 24-11-1951, Pág. 6; *La Época*, Buenos Aires, 23-11-51, Pág. 6; *La Nación*, Buenos Aires, 23-11-51, Pág. 6; *El Líder*, Buenos Aires, 24-11-51, Pág. 4.

Se menciona la existencia de la medicina privada, pero siempre connotándola con alguna información negativa. Por ejemplo, Delia hace atender a su bebé en una clínica que considera "el mejor lugar, con los mejores cirujanos", pero la intervención resulta en la muerte del niño. Por el contrario, la medicina pública parece cumplir con todas las demandas, la ambulancia pública siempre llega antes que los médicos privados, y resuelve favorablemente las situaciones.

Por otro lado, se subraya que el servicio hospitalario, de la misma manera que la enfermedad, cumplen una función igualadora. Cuando la ambulancia es requerida en la calle Ocampo, el chofer exclama "el barrio de los ricos" y a continuación "ellos también se enferman". Allí acude el Dr. Soler que es conducido hacia el enfermo por el servicio doméstico, a través de una casa lujosa. Una vez finalizada la atención, el adinerado enfermo pregunta cuanto debe pagar y el médico le responde que no debe hacerlo. El hombre insiste, agradecido, ofreciéndole un regalo (una casa de regalo), pero el médico responde "No señor, estoy cumpliendo un servicio público".

Entonces se puede observar que el concepto de la medicina como apostolado, que también se presenta a través de un cartel en el inicio del filme<sup>311</sup>, se conjuga con la idea de servicio público. En este relato el médico es un agente del Estado, como el policía (en varios episodios trabajan juntos) que ofrece un servicio a la comunidad y por lo tanto su ética profesional es más compleja. En ese sentido se deben entender los consejos que le brindan al Dr. Soler: "El médico debe renunciar a la vida privada. Su hogar debe tener siempre la puerta abierta, no hay tiempo para diversiones, ni para el descanso, ni para la familia. El médico no se pertenece a si mismo."

Es interesante señalar que la enfermedad aparece ligada al destino trágico de las personas afectadas. Estas tragedias también funcionan como espacio igualador, ya que tanto las muertes y traiciones de seres queridos, como las frustraciones y soledades lesionan a personajes que pertenecen a distintos

---

<sup>311</sup> El cartel inicial dice: "EN HOMENAJE. A todos aquellos que hacen de la medicina un apostolado lleno de conciencia y generosidad humanas. A los que dedicaron sus vidas en bien de la salud física y espiritual de sus semejantes. A los jóvenes de las nuevas promociones que pondrán no solo su responsabilidad sino también su corazón cuando estén DE TURNO CON LA MUERTE"

sectores sociales. Es por eso que se prescribe el deber humanista del médico: “conocer al hombre, penetrar todo lo trágico de su destino”.

**Sala de guardia**, con argumento original de Roberto Gil<sup>312</sup> y adaptación de Tulio Demicheli, también ubica al espectador en el servicio de guardia de un hospital público. Aunque se señalan algunos elementos que confluyen con los planteos de la película anterior, se observa que en este caso la presencia de un relato más llamativo desde el punto de vista formal.

El filme es narrado a partir de una construcción episódica, mostrando un mosaico de historias que se ven involucradas con los servicios de urgencia de un hospital. Cuatro de los episodios transcurren sucesivamente, mientras el que está relacionado con los médicos del hospital se va entretejiendo desde el principio hasta el final de la película.

En este filme es preciso señalar la adhesión a procedimientos renovadores de la narrativa clásica. Por ejemplo al abordar la secuencia de los créditos iniciales se verán aparecer los nombres de los actores, impresos sobre tomas subjetivas que corresponderían al chofer de un auto en movimiento. Se ve entonces la parte delantera del auto atravesando la urbe, estas imágenes que responden a una voluntad realista, muestran la ciudad nocturna mientras la banda de sonido trae el ulular de la sirena.

Este inicio parece propio de una película policial, hasta que se suspenden las sobreimpresiones y se ve el plano objetivo de la ambulancia. Luego, una sucesión de planos rápidos otorgan al espectador la información necesaria para adentrarse en la historia. Así se ve un primer plano del timbre que anuncia la llegada de la ambulancia y tras un pequeño movimiento de cámara, una cartelera. La toma siguiente es el primer plano de la cartelera donde es posible leer tres informaciones “Sala de Guardia”, “Médicos Interinos”, “Dr. Marcelo Brunet”. Después del corte, se ve al actor Carlos Thompson, que munido de un

---

<sup>312</sup> Según las informaciones recogidas en el CD *El cine argentino 1933 – 1995*, de la Fundación Cinemateca Argentina, en declaraciones formuladas por Ulyses Petit de Murat, después de 1955, éste afirma que es coautor del argumento pero que por directivas de Raúl A. Apold (originada a raíz de problemas personales que sostenían) su nombre no apareció en los créditos.

guardapolvo blanco se levanta de la cama y sale. Otra vez vuelve la cartelera para mostrar un segundo nombre, el de la "Dra. Beatriz Deval" y por corte directo se pasa al primer plano de la actriz Elisa Christian Galvé con uniforme médico. El mismo procedimiento se repite con el Dr. Alberto Varela (Juan José Miguez), la transfusora Mónica Saldivar (Diana Ingro) y la caba enfermera (Margarita Corona). Las dos últimas son presentadas con planos generales para reforzar al trío protagónico. Después continúa la línea de créditos habituales con los nombres del equipo de filmación y el remate final está dado por una voz over que dice "Hoy, 24 de diciembre de 1950, sin novedad en la sala de guardia. En el comedor la emoción de una despedida y el final de una historia que nos fue contada y contaremos a través de cinco intervenciones de urgencia del servicio de guardia."

Esta secuencia, puramente expositiva, privilegia la narración visual a la discursiva verbal. Destinada a proveer al espectador de datos básicos sobre el sistema espacial, temporal y narrativo, hecha mano de procedimientos que revelan la presencia de una narración, poniendo en evidencia el dispositivo de la enunciación. Por un lado, la presentación de los personajes en medio de los créditos, produce una problematización de los límites entre la ficción y la realidad. Por el otro, el punto de vista subjetivo de alguien que no se conocerá (el chofer), así como la voz over de un narrador omnisciente habla al espectador de la articulación arbitraria del relato. El narrador habla en plural ("...una historia que nos fue contada y contaremos...") denunciando una hechura colectiva.

Los episodios comprenden un largo flashback que se diluye, sin marcaciones de por medio, hacia el final del relato, momento en que se retoma el presente para cerrar con las últimas imágenes. Al flashback se accede de la mano del narrador quien remite al "primer caso". Los casos o episodios se iniciarán con las imágenes y el sonido del timbre de la guardia y las hojas del libro de registros. Mientras tanto el hilo conductor del relato será la historia de amor imposible que involucra a la Dra. Deval y al Dr. Barnet.

Dos de los episodios cuentan la historia de parejas malavenidas que culminan en intentos de suicidio, uno gira sobre la relación entre una madre abnegada y su hijo que se ha convertido en delincuente, el cuarto narra las

desventuras de un hombre que trae a su mujer en estado de parto y el quinto muestra a la esposa del Dr. Barnet que acude para dar a luz a su primogénito.

Mientras, como se dijo, algunos procedimientos de construcción del relato son renovadores, las historias parecen querer confirmar las normas morales hegemónicas, ya que se condena explícitamente el suicidio, el adulterio, el delito, etc. En este sentido, es importante destacar el lugar subalterno que ocupan las mujeres dentro de las historias, por ejemplo la médica parece tener una menor autoridad profesional que sus pares varones, además se dedica un episodio completo a subrayar la importancia del nacimiento de los varones en detrimento de las mujeres, aunque "con las nenas se tiene el servicio domestico garantizado".

Como se ve todas las historias se desarrollan parcialmente dentro del hospital público que en esta película tampoco es un espacio de salud para los pobres, ya que estos personajes que acuden a la sala de guardia pertenecen a distintos sectores sociales (incluso se atiende la esposa del Dr. Barnet que es definida como una persona adinerada). Además en la película no se menciona la existencia de una medicina que se desarrolle en el sector privado.

El hospital de referencia es un espacio austero, pero dotado de todos los elementos necesarios para cumplir su función. La escena que muestra una intervención quirúrgica desde un mirador y desde el interior del quirófano, subraya la modernidad técnica y alta capacitación de los profesionales.

El personal médico no menciona conflictos internos, ni con el Estado, relacionados con ningún aspecto del funcionamiento. Lo consideran su segundo hogar, el lugar en el que son reconocidos y ascendidos según sus méritos.

Al igual que en **De turno con la muerte** los médicos de esta película acentúan la idea de apostolado y sacerdocio. Se trata de personas solitarias, por distintas razones, que dejan sus vidas en un segundo plano para dedicar sus mejores esfuerzos a la profesión. Por ello el Dr. Barnet le explica en tono didáctico a un residente que "si hay que optar, sacrifique al hombre". Además se puede ver que el deber de los médicos es reprimir las emociones para poner la ética en primer lugar y esa conducta también rige sus vidas privadas, es por eso que la Dra. Deval resigna su amor en función de no romper un matrimonio. En ese

sentido, el filme presenta una defensa de los médicos que desempeñan su labor en la salas de guardia, ya que “nada llama tan hondo a la conciencia de los médicos como el reclamo de la guardia”.

Finalmente, con el objetivo de ratificar estas ideas, vuelve la voz over sobre las últimas imágenes de la película con una dedicatoria que incluye “A la más humilde sala de guardia donde la profesión alcanza la alta dignidad de apostolado. A todos los puestos de urgencia del mundo, a sus largas vigiliias de alerta, a su constante rescate de vidas en diarias y silenciosas batallas contra la muerte, dedicamos este mensaje inspirado en el respeto, la admiración y el cariño.”

En otro orden de cosas se hallan pocas menciones en este relato a situaciones sociales<sup>313</sup>. Ninguno de los enfermos presenta conflictos sociales, sino que sus enfermedades o dolencias son básicamente motivadas por problemas afectivos. En el conjunto se cuentan parejas que se pelean, hijos descarriados y una joven que se hizo un aborto. El hospital funciona como un espacio reparador donde todos “son criaturas del señor”. Resulta fácil vincular las variadas menciones a tópicos religiosos con el presente de la enunciación, o sea al día 24 de diciembre. Así, es posible pensar que el espectador está frente a una película navideña y que por lo tanto el hospital se transforma en un espacio con ciertos tintes religiosos. El final con el nacimiento del niño que devuelve el amor a la familia del Dr. Barnet y restaura la dignidad de la Dra. Deval, parece confirmarlo.

En este marco quizá resulte llamativo que mientras la historia tiende a mostrar el espacio público idealizado, homogéneo, libre de conflictos sociales y reparador de los aspectos personales; el relato insiste con elementos realistas a partir de una escenografía construida en locaciones reales como el Hospital Rivadavia y el Instituto de Cirugía de Torax.

El crítico King vio en esta película un “franco repunte en los valores de nuestra pantalla tan necesitada de expresiones que la eleven”, subrayando la “hábil (...) construcción del libreto, la mezcla de las emociones, las risas y las

---

<sup>313</sup> En una escena se muestra una sala de niños abandonados. No se presenta como tema conflictivo ya que están muy bien cuidados, pero uno de ellos es reglado para suplir la ausencia de un niño que nació muerto.

lágrimas que fluyen en el tema”<sup>314</sup> Por el contrario el diario *La Nación* encuentra que habría que buscar enfoques más originales para “exaltar la benemérita acción de los consagrados con auténtica fe a la medicina” y que sin mostrar una alta calidad artística en los episodios es posible observar “bien logrados efectos en las distintas fases de la variada trama.”<sup>315</sup>

El público parece haberla recibido con entusiasmo, ya que en mayo de 1954 la Radio El Mundo realiza un radioteatro como consecuencia de la película, en el espacio “Teatro Palmolive del Aire”, esta vez protagonizado por Elisa Christian Galvé y Francisco de Paula.<sup>316</sup>

También se pueden observar alusiones al servicio de salud que brinda el Estado a través de los hospitales en distintas películas del período, que aunque no se concentran en el tópico, lo incluyen de manera subsidiaria. Por ejemplo, en el filme **Mercado de Abasto** (Lucas Demare, 1955), que luego se abordará en profundidad, Pepe Arias encarna a un pequeño comerciante del mercado que requiere los servicios de salud pública cuando su hijo sufre un accidente. Al niño lo pica una araña venenosa y es conducido rápidamente por una ambulancia hacia un hospital, ubicado en un moderno edificio racionalista.

La escena que se desarrolla en el hospital nos muestra una sala en la que atienden médicos y enfermeras. El espacio es amplio y la iluminación generosa, allí todo es limpio y nuevo, la atención es muy personalizada ya que no hay otros pacientes. El médico les explica a los padres que pondrán al niño en un pulmator, para aliviar las disfunciones respiratorias, además de practicarle una transfusión de sangre. Las imágenes nos muestran que el hospital dispone del aparato que salvará la vida del niño y cuando los padres se ofrecen como donantes de sangre el médico responde: “Aquí tenemos todo lo necesario”.

De esta manera el cine argentino de la época incluye muchas escenas en las que el hospital es sinónimo de modernidad y servicio en el arte de curar. Sólo por citar un caso más, se destaca la alusión que al respecto se hace en **Volver a**

---

<sup>314</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 1-3- 1952, Pág. s/n

<sup>315</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 1-3-1952, Pág. 4

<sup>316</sup> *Mundo Radial*, Buenos Aires, Año VI, No. 257, 28-4-54

la vida, con dirección de Carlos Borcosque (1949). El relato se centra en Leonardo (Amadeo Nazzari), tripulante de un barco anclado en el puerto. Leonardo era un oficial italiano, que confiesa haber perdido "el deseo instintivo de vivir", porque lo torturan sus recuerdos de la segunda guerra donde fue oficial de infantería. Leonardo que ha sido despojado de su pueblo, su casa, su familia y sus amigos, encuentra en Buenos Aires todo lo que le faltaba después de atravesar una grave enfermedad. El final de una secuencia lo encuentra tirado en la calle en una noche lluviosa, luego del corte se ve un plano de la ambulancia llegando a un hospital, cuyo nuevo edificio racionalista relumbra por el sol. Una vez dentro, Leonardo es alojado en una sala amplia, donde no hay otros enfermos y es atendido con dedicación por los médicos y enfermeras que "lo devuelven a la vida". Aquí el paciente es un tripulante extranjero de un barco que ya partió, o sea un inmigrante indocumentado, que de todos modos recibe una atención médica de primer orden, sólo porque se trata de un servicio público que beneficia a todos.

En resumen, las películas que se analizaron hacen evidente la presencia del Estado a través de las instituciones y los agentes que brindan servicios a la comunidad, en este caso se centran en la figura del hospital público y en la del médico que ha dejado de representarse como un profesional liberal.

El hospital público es en este sentido una metonimia del Estado, la institución que demuestra su existencia y su política pública, a partir de las siguientes características:

- Se trata de una institución moderna y eficiente que cuenta con edificios connotados por la eficaz arquitectura racionalista, albergando en ellos la tecnología y capacidad profesional necesarios para proveer un servicio completo de salud, que por lo general culmina en la cura de los pacientes.
- En este espacio no se dirimen, ni se presentan problemas sociales. Las enfermedades, por lo general, tienen su origen en problemas psicológicos, pasionales o emocionales, pero nunca influye la situación social de la que proviene el paciente.



- Es un sitio que protege a los ciudadanos (en realidad se vio que esta protección se hace extensiva a los habitantes en general) de la enfermedad física y espiritual. Por ello cumple una función social que va más allá de curar. El médico es un agente de la comunidad que puede incidir sobre los problemas familiares y personales de sus pacientes.
- Es un ámbito igualador, que funciona como agente de inclusión social. De la misma manera que la enfermedad y la muerte afecta a todas las personas sin distinción, el hospital público recibe la demanda de todos los ciudadanos sin importar a que sectores socio-económicos pertenecen.
- Por ello el servicio público de salud se propone como un lugar de mediación, un espacio en el que las políticas se hacen realidad para resolver los problemas de las personas y ayudar en la conciliación de diferencias entre ellas.

### La ley y el orden

Se abordaran ahora un grupo de películas policiales en las que confluyen por un lado una fuerte propaganda de las instituciones del orden y por otro un cambio en la puesta en escena del delito que ahora comienza a salir de los interiores construidos en estudios cinematográficos, para desarrollarse en las calles.

En las décadas del '40 y '50 se verifica en el campo cultural argentino una producción numerosa de relatos policiales ya sea en forma, literaria, radial o cinematográfica. Lafforgue y Rivera plantean que la narrativa policial literaria en la Argentina con anterioridad a los años 40 es una producción "todavía parcial, fragmentaria y aislada. Carece fundamentalmente de la típica fecundidad y *masividad* que caracteriza al género y que en cierta medida asegura su supervivencia" (1977 : 21 y 22). Luego agregan que durante la década del '40 y gran parte de los años '50 se produce un notorio cambio, "a la vez que se conforman las más prestigiosas colecciones detectivescas, se publica en Buenos Aires una apreciable cantidad de relatos policiales debidos a cultores locales del género" (1977 : 23). Algunas de estas publicaciones son: la *Colección Misterio*, *El*

*Séptimo Círculo* de Emece Editores (dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares), *Biblioteca de Oro* de Molino, *Evasión* y *Serie Naranja* de Editorial Hachette y Pistas.

Los autores destacan que un indicio elocuente del creciente interés por la literatura policial lo ofrece la incorporación asidua, hacia 1946, de relatos detectivescos en el magazine *Leoplán* y los tres concursos de narrativa policial organizados por *Vea y Lea*. "El éxito de las colecciones policiales, y su misma existencia orgánica y relativamente permanente, incentiva a partir de la primera mitad de los años 40 la participación de los escritores argentinos." (1977 : 27)

Por otro lado, el público accedía a las sagas de algunos detectives que eran protagonistas de emisiones radiales como "Ronda Policial" o "Lisandro Medina, El agente de la esquina", donde se combinaban historias cotidianas, relatos de crímenes y de sus descubrimientos llevados a cabo por sagaces pesquisas. La revista *Radiofilm* destaca la trascendencia que tuvo el personaje Lisandro Medina<sup>317</sup>, así como señala que el actor que lo interpretaba (Tomas Simani) fue merecedor de una "honrosa distinción" por parte de la Policía Federal. En el mes de febrero de 1950, el subjefe Miguel Gamboa concurrió a la radio El Mundo donde se le hizo entrega de una plaqueta y un gallo de oro, símbolo de la Institución. Estos programas que habían alcanzado una amplia popularidad, fueron el impulso necesario para que algunos realizadores pensaran en sumar imágenes a esas voces.

En el campo cinematográfico, la producción policial argentina tiene sus primeros exponentes a mediados de la década del '30 con **Monte Criollo** (1935) y **Palermo** (1937) de Arturo S. Mom, **Fuera de la ley** (1937) e **Historia de crímenes** (1942) de Manuel Romero y **Con el dedo en el gatillo** (1940) de Luis Moglia Barth, entre otras. Pero es a partir de 1945 que se multiplican los títulos del género en sus distintas variantes temáticas y formas narrativas. Algunos de los

---

<sup>317</sup> Según la revista se podía observar en los barrios que los juegos de los niños incluían la repetición de la frase "yo soy el agente Medina" (No. 254, 24-5-50, Pág. 13)

considerados "clásicos argentinos" pertenecen a este grupo de filmes que se realizan sostenidamente entre los años 1945 y 1955.<sup>318</sup>

Una mirada hacia el conjunto de estos filmes puede descubrir adaptaciones de importantes autores de la serie negra literaria como William Irish (**Si muero antes de despertar**, Carlos Hugo Christensen, 1951; **No abras nunca esa puerta**, Carlos Hugo Christensen, 1952 y **El pendiente**, León Klimovsky, 1951) y Gastón Leroux en **El misterio del cuarto amarillo** (Julio Saraceni, 1946).

Por otro lado, es posible observar en este corpus la presencia de subgéneros como el "policial carcelario" (**Deshonra**, Daniel Tinayre, 1951), el "melodrama policial" (**La trampa**, Carlos Hugo Christensen, 1954) y el "policial psicológico" (**Danza del Fuego**, Daniel Tinayre, 1949), entre otros.

En este caso se destacan un grupo de películas del género que se pueden denominar "policiales en las calles" en las cuales se observa una de las influencias ejercidas por el neorrealismo italiano en el ámbito cinematográfico de la posguerra, que consistió en abrir la posibilidad de salir de los estudios de filmación. O sea concebir el "exterior" como uno de los escenarios principales de la acción. Para Homero Alsina Thevenet se trataba de un "realismo sin denuncia" afectado por "las tendencias realistas de la inmediata pos-guerra (que) procedían de fuentes variadas: la tradición del cine policial en los primeros años del cine sonoro, la atención casi periodística a los hechos de la actualidad, el lenguaje inmediato y directo que provenía de los noticieros documentales de guerra." (1991 : 205, 206)

Por lo general, la mención a influencias neorrealistas reenvía directamente a temáticas de orden social o a la elección de actores que no pertenecieran al Star System, pero otras veces la idea de filmar en las calles fue tomada independientemente de la crítica social o cinematográfica, favorecida por la aparición de cámaras más livianas y películas más sensibles. Ese es el caso de los policiales norteamericanos **La ciudad desnuda** (The Naked City) y **Entre rejas** (Brute Force) producidos en 1948 por Mark Hellinger con dirección de Jules

---

<sup>318</sup> Mabel Tassara identifica el período 1947-1952 como la época de oro del cine policial nacional. Para ampliar ver "El policial: la escritura y los estilos" en *Cine Argentino. La otra historia* (Sergio Wolf, 1992)

Dassin, así como **La calle sin nombre** (The Street with no Name) dirigida por William Keighley, **Pánico en las calles** (Panic in the Streets, Elia Kazan, 1950) y **Mala moneda** (T-Men, Anthony Mann, 1947), entre otras.

En el ámbito local, a partir de 1949 también se realizaron policiales que sorprendieron por sus filmaciones en exteriores y por algunos elementos que rozaban el documental, entre ellos se abordarán **Apenas un delincuente**, Hugo Fregonese, Intéramericana, 1949; **Captura recomendada**, Don Napy, Julio O. Villareal, 1950; **Camino al crimen**, Don Napy, Luminarias, 1951; **Mala gente**, Don Napy, AS Cinematográfica, 1952; **Mercado negro**, Kurt Land, Mapol, 1953; **Del otro lado del puente**, Carlos Rinaldi, Artistas Argentinos Asociados, 1953 y **La delatora**, Kurt Land, Guaranteed Pictures y Córdoba Filmes, 1955. En estas películas subsisten las filmaciones en estudios, pero las más de las veces se filman en escenarios más "realistas", con predominio de cámaras que salen a registrar el marco urbano del delito, tomando las calles de la ciudad un protagonismo especial.

Como en todo el cine policial, en estas películas hace su aparición el Estado, pero tomando una cierta centralidad narrativa, de una manera muy evidente, a través de las instituciones ligadas a la defensa de la seguridad. En este sentido, el Estado se convierte, en múltiples casos, en agente de causalidad de los relatos, o sea que su accionar determina la sucesión de hechos que fluirán hacia un desenlace.

Los argumentos de dichas películas se ajustan a reglas clásicas del género, por lo tanto antes de abordar el análisis conviene sintetizarlos para retomar algunos de sus elementos cada vez que sea necesario. **Apenas un delincuente** abre este conjunto de películas mostrando a un empleado común, un antihéroe porteño que decide dar el "batacazo" y termina en una cárcel de donde se fuga con otros presos que lo estafan, le roban el botín escondido y lo matan. Los peligrosos delincuentes que lo acompañaron en la fuga, ahora metidos en un galpón sórdido, lo someten a torturas físicas (escenas que no eran usuales en el cine argentino), dando rienda suelta a su maldad. En **Captura recomendada** y en **Camino al crimen** se despliegan distintos casos policiales que tienen como protagonista al Inspector Alfredo Campos, popularizado por la radio. La primera muestra a Campos

mientras recuerda tres casos policiales, momentos antes de recibir un premio. En la segunda, se entrega al público "cine en el cine", ya que Campos hace su aparición en el set de filmación donde se rodará la historia que él narra, sobre un grupo de "muchachos" que se inclinó por la delincuencia.

**Mala gente** es otro policial episódico, en el que se presentan tres casos al azar. Los dos primeros contienen una cuota de humor, una mirada paródica sobre las estafas que exponen, mientras que el tercero es trágico y sanguinario. **La delatora** nos propone la saga de una banda de delincuentes dedicados al robo de autos, en donde las mujeres se desempeñan pasionalmente, amando o traicionando. El cabecilla de la banda será entregado por una de ellas que es la delatora menos previsible. **Mercado negro** recoge el problema del contrabando local, en este caso de drogas medicinales, a partir de una pandilla comandada por un respetable empresario, que será birlada por un joven y prometedor investigador. Finalmente **Del otro lado del puente** nos cuenta la historia de un hombre que quiso un ascenso social y económico rápido y para ello prefirió cruzar el puente y plegarse al delito.

Como es posible advertir se trata de siete películas cuyas líneas argumentales centrales oponen el delito a la represión de las fuerzas del orden, contando además con líneas subsidiarias melodramáticas que se yuxtaponen y culminan junto con el conflicto central. Se observará ahora qué elementos formales tienen en común y las distinguen de los demás ejemplares del género. Por un lado, se aseguró que es posible señalar en estos textos una diversidad de filmaciones en exteriores. **Apenas un delincuente** inaugura el gusto por mostrar el trajinar de las calles urbanas. La búsqueda de un mayor realismo derivó en imágenes de gente apurada cruzando las calles, de tranvías en movimiento y de todo aquello que pudiera representar la velocidad de la vida ciudadana. A esto se sumaron las persecuciones en la ciudad, a través de techos, rutas y calles, con autos, motos y helicópteros, como en **La delatora**, donde tanto delincuentes como policías utilizan todos los medios de comunicación disponibles.

Por otro lado, se puede observar, en todos los filmes, la necesidad de sumar elementos realistas, ya que se explicita que se están narrando casos reales o que se muestran modalidades actualizadas del delito, así como las herramientas modernas

que posee la policía para reprimirlo. En **Mala gente** se llegan a intercalar algunas imágenes documentales de la víctima real de un delito que luego se dramatizará.

Otra forma en que estos relatos hacen efectiva la actualización de las historias es por medio de la inclusión de prólogos y epílogos que informan y ponen en palabras la normatividad de ese universo diegético. Así desde los créditos iniciales y finales, estos relatos registran el contexto de la historia, señalando muy definidamente el espacio y el tiempo en que se desarrollan los conflictos.

También veremos en los prólogos y epílogos la participación de agentes que pertenecen a reparticiones públicas, en calidad de asesores o colaboradores. En **Mala Gente** se puede leer "El personal que intervino en los hechos que se narran en esta película: Comisario Pedro Pochelu, Comisario Oscar Pastorino y oficiales principales Carlos Sierra y José Arbutti". Otro ejemplo es **Captura recomendada**, cuyo guión escrito por Don Napy y Antonio Corma se basa en los datos tomados del periodista Luis Zino en los archivos de la Policía Federal y contó con la asesoría policial del Subcomisario Lucas Jordán Rebecchi. Además esta película, como otras del conjunto, presenta imágenes que aluden directamente a las instituciones de seguridad. Los créditos iniciales se sobrepunen al primer plano del escudo de la Policía Federal, luego la cámara acompaña a dos personajes que leen una placa en la que reza "La policía de la Capital Federal a los caídos en el cumplimiento del deber". El presente del relato se desarrollará dentro del edificio que pertenece a la policía, girando en derredor de una ceremonia de premiación.

En **Mala gente** las primeras imágenes muestran las rejas exteriores de una cárcel, allí se advierte la presencia de dos policías guiando a los dos escritores que van a buscar materiales para hacer el guión de la película. Más adelante la investigación de un delito los lleva a la oficina de "Crímenes" de la "Sección seguridad personal" de la "Dirección de investigaciones". En **Mercado negro** la primera imagen nos trae un plano general del Congreso de la Nación en donde se ha sancionado la ley de represión al contrabando y luego varios planos generales del recinto en donde se discutió la norma. Por lo general estas imágenes están acompañadas de una voz over que acentúa la importancia de la institución en el ámbito comunitario.

La voz over del narrador omnisciente, se instala en el presente de la enunciación e insiste en que la historia ficcional que se cuenta tiene un correlato con hechos de la realidad, en los cuales el Estado interviene de una u otra manera.<sup>319</sup> Por ejemplo en *La delatora* la voz over nos informa que “Uno de los aspectos mas complejos de la delincuencia moderna es el robo de automóviles. El ladrón de automóviles es un delincuente de psicología especial, seguro y avezado de movimientos precisos. (...) Pero la labor de represión de la Policía Federal dotada de los más modernos elementos ha llegado a un grado tal de eficiencia que para demostrarlo basta mencionar que sobre 20 automotores robados son hallados y restituidos a sus dueños, 19. Realza el merito de esta estadística la circunstancia de que las bandas de compradores de autos robados operan en todo el país y están formadas en su mayor parte por intermediarios que utilizan todos los recursos imaginables para disfrazar sus actividades al margen de la ley”.

En *Mala gente* la voz over advierte que “1500 encausados, 1500 vidas refugian aquí sus recuerdos, sus remordimientos, sus esperanzas. Cada historia serviría de tema para escribir un libro. Los autores de esta película vienen ahora a buscar el tema para escribir un libro cinematográfico.”. En *Mercado negro* el narrador omnisciente nos informa que “... fue estudiada y sancionada la ley que permite al Estado reprimir con la energía proporcionada a la gravedad que reviste la práctica del contrabando que ha llegado a desarrollar en el país una actividad inusitada, como consecuencia de las condiciones favorables que para ello ofrecen la enorme extensión de nuestras fronteras y los muchos parajes despoblados que dificultan su vigilancia, haciéndolos así especialmente aptos para el tráfico clandestino.”

La voluntad de estas películas por adherir a un mayor realismo ya era señalada por las críticas de la época, en las que se hablaba de un carácter semidocumental. La crítica de *La Nación* sobre *Captura recomendada* plantea que “La cámara sale a la calle, entra en garitos y muestra de frente y de perfil cómo en una ficha de identificación pero sin el estatismo de la cartulina,

---

<sup>319</sup> Es interesante agregar que varios de estos filmes la voz over está a cargo de Carlos D'Agostino, muy reconocible para el público ya que era un locutor muy presente en los actos y documentales oficiales.

naturalmente, a seres al margen de la ley. El director Don Napy ha dado al filme el dinamismo que reclama acentuado en asaltos fugas y tiroteos. El relato tiene a veces carácter documental apoyase en la realidad pero sin servirle incondicionalmente en busca de aspectos efectistas. (...) <sup>320</sup>, mientras *La Época* dice que "Siguiendo a la moda cinematográfica impuesta últimamente, es decir, dando a la producción un corte semidocumental (...) tiene felices aciertos en este sentido ya que muestra aspectos de la delincuencia local transmitiendo sus distintos episodios una impresión real y cruda de tan deshonestas actividades." <sup>321</sup>

Por su parte *El Líder* destacaba que el libro de **Camino al crimen** tenía "pretensiones de alegato dirigido a la juventud. (...) adquiriendo el relato carácter semidocumental" <sup>322</sup> y *El Mundo* sostenía que era "una historia de delincuencia juvenil en carácter semidocumental con su correspondiente moraleja." <sup>323</sup>. También con respecto a **Mala gente**, *La Nación* señalaba que pertenecía a un grupo de películas que "responden a un propósito documental sin otra ambición con su simple y desnuda demostración de métodos y sentimientos oscuros revelados por sus protagonistas." <sup>324</sup>; y en relación con **Mercado Negro** se sugirió que: "Habitados como estamos a ser en cine espectadores de problemas ajenos es saludable también en los nuestros y saber cómo se realiza aquí el contrabando y cómo las autoridades luchan contra él." <sup>325</sup>

Ahora bien, una vez finalizada la búsqueda y la captura de los delincuentes, el epílogo de la película cumple la función de subrayar la normatividad del universo dicotómico que se propone. Quizá el ejemplo más contundente, en este sentido, está expuesto en el epílogo de **Camino al crimen** que concluye con la siguiente frase: "Este es el hombre que supo comprender a tiempo que no es sufrir un castigo lo que avergüenza, sino haberlo merecido. Que su conducta sirva de ejemplo."

<sup>320</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 27-7-1950, Pág. 5.

<sup>321</sup> Grey, *La Época*, Buenos Aires, 27-7-1950, Pág. 10

También el periodista King en *El Mundo* destaca el "carácter semidocumental" del filme. (Buenos Aires, 27-7-1950, Pág. 14)

<sup>322</sup> Katunga, *El Líder*, Buenos Aires, 24-3-1951, Pág. 4

<sup>323</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 24-3-1951, Pág. 7

<sup>324</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 20-3-1952, Pág. 4

<sup>325</sup> King, *El Mundo*, Buenos Aires, 26-6-1952, Pág. 7



Obviamente todos los elementos que se están señalando implican además la voluntad de promover a las fuerzas del orden que se muestran en las pantallas.<sup>326</sup> La propaganda destaca la eficiencia de las mismas, así como la modernización de la que fueron objeto. Para ello se muestra que la labor de investigación es asistida por numerosos aparatos científicos que auguran el éxito de las pesquisas. En **Captura recomendada** la investigación se enriquece con el aparato fotocomparador que permite examinar los casquillos de dos balas disparadas (imagen y sonido ilustran la explicación) y con la labor del departamento de dactiloscopías en el reconocimiento de huellas dactilares.

En **Camino al Crimen** es necesario contar con el espectrógrafo de la Policía Federal para develar una pista. Se explica minuciosamente la utilidad del instrumento así como sus características técnicas: "... extraordinario aparato que sirve para analizar la luz en general y la que emiten los cuerpos...". El discurso se monta sobre imágenes que muestran un laboratorio en el que los técnicos manejan distintos aparatos con precisión. Además se observa en estos filmes, modernas flotas de patrulleros y medios de comunicación afines, una sucesión de mapas, centrales de radio y telefonía, formaciones de agentes, todo ello reforzando la idea de que la ciencia y la tecnología se han puesto a disposición de quienes tienen el deber de reprimir el delito.

Nuevamente se subraya que esta propaganda de las instituciones estatales, no abreva en la tendencia unanimista de la época que asocia el Estado con el Partido Justicialista, ya que con excepción de algunos planos en **Mercado negro** donde se ven retratos del General Perón decorando la oficina del jefe policial, no se hace referencia en ningún momento a nombres propios conocidos o a slogans políticos en boga.

No se sabe hasta que punto colaboraban las instituciones enaltecidas en estos filmes, pero sin duda estas producciones contaban con su aval, muchas veces plasmado en los créditos iniciales, manifestándose tanto en el apoyo operacional

---

<sup>326</sup> Según José María Latorre y Javier Coma, la posguerra hizo proliferar las películas relativas al gansterismo y filmes laudatorios de las fuerzas del orden. En Hollywood tales películas que enlazaban con las anteriores apologías del FBI, conectaron ahora con el género llamado "procedural", "cuyo título corresponde a la exposición de los procedimientos policiales desde el prisma y protagonismo de los agentes del orden." (1981 : 122)

como en el asesoramiento de casos y procedimientos.<sup>327</sup> El director Kurt Land explica en un reportaje, que **Mercado negro** es "...una película toda en escenarios naturales, con persecuciones, despliegue y apoyo policial, que gustó mucho a público y crítica. (...) Después de esa quise hacer otra policial, con más persecuciones, pero el jefe de policía me negó colaboración."<sup>328</sup> Aunque le aseguraron que "La policía tiene cosas más serias que hacer en este momento", contaba con el aval de Perón<sup>329</sup> y le fue posible pedir para **La delatora** "...helicópteros, tropas, bombas de humo, persecuciones hasta Córdoba, etcétera..."

También estas mismas herramientas propagandísticas fueron utilizadas por **La calle sin nombre** para beneficiar la imagen del FBI en tiempos del senador McCarthy. Escudos policiales, leyendas normativas y discursos moralistas transitan en un conjunto de filmes que intentan limpiar la imagen de las fuerzas de seguridad, mancilladas por el cine negro. Estos filmes son los antecedentes de las series policiales como **Los Intocables** y **La ciudad desnuda** (secuela de la versión cinematográfica) que luego invadirán las pantallas chicas.

En el orden local, un dato que otorga mayor relevancia a la propaganda que emiten estas películas es que en esos años la Policía Federal emprendió un importante plan de equipamiento, instrucción a las fuerzas (creación del Instituto de Cultura Física) y reorganización interna (creación de nuevas Direcciones). El equipamiento consistió en equipos de comunicaciones (27 equipos transmisores, 63 inversores de habla y 35 de frecuencia baja) y en 681 automotores adquiridos a

---

<sup>327</sup> También la Prefectura Nacional Marítima tuvo su propaganda en **La Muerte flota en el río** (Augusto César Vatteone, 1956), que comienza con un cartel de homenaje para desarrollar una historia donde el delito es el contrabando y el asesinato de un oficial, mientras en **Patrulla Norte** (Enio Echenique, 1951) el asesoramiento de la Gendarmería Nacional, hizo posible narrar la historia de uno de sus hombres infiltrado en una banda de contrabandistas.

<sup>328</sup> "Kurt Land: Gracias a Perón pude hacer mi mejor film", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 6-10-93.

<sup>329</sup> "Como siempre he tenido suerte un día filmando cine publicitario en Palermo, a las ocho, pasó el General Perón. Iba manejando el coche, él solo, con su gorrito. Para, se interesa en lo que hacemos y me dice: Che, ¿vos hiciste alguna cosa seria antes de esto? Si General. Hice **Mercado negro**. Ah, fenómeno, pibe, ¿y por qué no haces otra? Porque su jefe de policía no quiere colaborar. Bueno, decile que digo yo, que te dé lo que necesites, y si tiene alguna duda que me llame. Chau". "Kurt Land: Gracias a Perón pude hacer mi mejor film", *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 6-10-93.

la Ford Motor Company, para cubrir las necesidades de patrulleros en las comisarías y demás servicios, incluyendo ambulancias, camionetas y pick-ups.<sup>330</sup>

También es interesante analizar cómo se construye la figura del funcionario policial dentro de estas representaciones, tanto desde el punto de vista profesional como moral. Los detectives de estas historias, están muy lejos de los *out siders* del policial negro, por el contrario se trata de hombres que poseen la mayor cantidad de rasgos positivos: pulcros y de vida ordenada, muestran su modestia y educación a cada paso. En **Mercado negro** el detective Herrera vive solo en un departamento limpio y acomodado. La única escena que se desarrolla en su casa, sucede de día. El departamento amplio e iluminado, alberga a este joven arropado por una salida de baño blanca, con el cabello aún enjabonado, que se hace el desayuno, mientras habla por teléfono y recibe ropa de la tintorería.

También el inspector Campos (Eduardo Rudy), protagonista de **Camino al crimen y Captura recomendada**, medido en sus movimientos corporales, hace gala de buenos trajes y de una figura agraciada. Todos los casos policiales que recuerda están relacionados con momentos salientes de su vida familiar (el día de su boda, la luna de miel, el nacimiento de su hijo, etc.). En el final de **Captura ...**, una vez que ha recibido el premio, le sacan una foto junto a su familia. Allí se verá, en un plano medio, de frente a la cámara y ocupando la centralidad del cuadro, el conjunto familiar con los esposos a los lados y el pequeño hijo ubicado en el centro. En el costado derecho de la pantalla un hombro señala la presencia de un periodista, cuya voz acota "yo no me explico cómo con una familia así, su marido se atreve a jugarse la vida todos los días". Esta imagen familiar apunta a acortar la distancia entre los agentes de seguridad y los ciudadanos (el inspector Campos aconseja con tono paternalista: "Vaya usted a la policía, allá va a encontrar buenos amigos.").

Además los policías, de la misma manera que los agentes de salud que se vieron anteriormente, deben sacrificar sus vidas personales en función de cumplir

---

<sup>330</sup> Ver Historia de la Policía Federal Argentina. A las puertas del tercer milenio. Génesis y desarrollo desde 1580 hasta la actualidad (Rodríguez – Zappietro : 1999)

con el llamado del deber. En estas películas hay muchas situaciones en las que la familia del agente queda en segundo plano (por ejemplo en **La delatora** el detective llama a su mujer para avisarle que dada la diligencia que debe emprender deberá renunciar a la cena familiar coronada por una torta de frutillas, también lo hace en homenaje a su compañero que ha sacrificado la vida, justo el día en que bautizaban a su hijo), de esa forma se subraya que a los policías no los mueve el interés personal, sino el de la comunidad.

No son héroes individuales, por el contrario forman parte de una institución que acredita los méritos y otorga sentido a sus acciones ("Aquí en la policía nadie trabaja solo, todos cooperamos", "trabajamos todos para un mismo fin. En la policía no hay mas que un yo, la policía"). La magnitud de los actos de servicio no se mide por el arrojío de los agentes que los llevan a cabo, sino porque forman parte de un aparato institucional que tiene una labor trascendente dentro de la sociedad ("Aquí lo que importa es servir a la justicia").

Por su parte, los delincuentes se encuentran en el polo opuesto, cargando con las cualidades negativas. No existe una determinación social del delincuente, ni pertenecen a un grupo social específico, sino que por lo general se trata de personas desbordadas por la ambición. Son personas que "insisten en cruzar el puente", que "insisten en tomar la vida por asalto", que "jamás aprenden".

Los relatos no presentan aspectos comprensivos hacia los delincuentes ya que tienden a mostrar que el delito se comete contra la comunidad y no sólo contra la víctima individual. En **Mercado negro** el contrabando pasa a ser un delito social, ya que las mercaderías en cuestión son drogas medicinales que los enfermos necesitan para sobrevivir. En el prólogo se resalta la idea de que los "acaparadores sin escrúpulos" ocasionan un perjuicio a toda la sociedad, especificando que se ocultan en la ciudad "entre la población que trabaja, se afana, lucha, corre apremiada por el diario trajinar, viven los seres que medran con el esfuerzo de los demás." También los otros delitos, robos de autos y estafas variadas, se presentan como un problema de todos que se expresa en una víctima

ocasional. Este planteo refuerza la función social que cumplen los represores, así como el servicio comunitario que ofrecen las instituciones estatales.

Sin embargo, en **Apenas un delincuente** así como en **Del otro lado del puente** aparecen algunas referencias a la condición social de los delincuentes protagonistas. En el primer caso se trata de un “empleado de 260 pesos mensuales” que vive la rutina de su trabajo sabiendo que de ese modo no modificará sustancialmente su nivel de vida. En el segundo, Roberto es un obrero que vive en una casilla de chapa, arrastrando un pasado de miseria (ha sido un niño huérfano y abandonado). Él también entiende que si quiere ascender económicamente debe abandonar el trabajo y dedicarse a actividades más rentables aunque ilegales. Se puede decir que estos personajes son pobres con ambición desmedida, que se han “tentado con el dinero” y por ello el final que les toca es luctuoso. Los relatos no los comprenden, ni los aprueban. No se consideran elementos útiles para la sociedad y por ello es necesario apartarlos o descartarlos. Cuando Roberto muere el policía mira el cadáver y dice “la tormenta ha pasado”, seguidamente levanta la vista y agrega “mañana tendremos un hermoso día”.

En el próximo capítulo se abordará más extensamente la representación del castigo penal en las películas, pero de todos modos es necesario apuntar aquí que dicho castigo llega para todos los delincuentes hacia el final del relato, por lo general en forma de prisión. La autoridad triunfa sobre el trasgresor “conociéndolo y controlándolo” a partir de la utilización de instrumentos modernos. En pocos casos los delincuentes intentan escapar y terminan muertos.

Como se ha venido observando, estas películas tienen un fuerte y explícito carácter normativo. Existe en ellas una voluntad perlocutoria que propone valores y consejos a la población. En el epílogo de **Captura...**, el inspector Campos expone los motivos que tienen, los agentes de seguridad, para arriesgar sus vidas. La escena parte de un plano medio donde se percibe al inspector y su familia (la foto familiar que ya se ha descrito). En ese plano medio el inspector habla mirando a un periodista que se ubica (de espaldas) en la posición del espectador:

“Nosotros lo hacemos por ella (en relación a su esposa), por él (su hijo)”. Después de un corte se lo ve en primer plano de frente a la cámara, agregando directamente para el espectador: “por usted”. Usando este recurso el inspector rompe la ilusión ficcional y apela a una intervención que actualiza una relación entre la institución policial y el ciudadano. Luego la imagen de la cara del inspector se imprime sobre distintas imágenes de niños y adultos en las calles, acompañando el final del discurso: “por los niños inocentes, por las mujeres de nuestros hogares, por los seres indefensos y por la seguridad de todos los habitantes de la patria.”

Por otro lado, la saga del inspector Campos parece cultivar la idea de que la ficción también puede cumplir la función social de alejar a los jóvenes del delito (“Hay que mostrarle a la juventud que el mal camino no conduce a ninguna parte”) y que por ello vale la pena contar una historia “amarga” que servirá de enseñanza, ya que “también las medicinas son amargas pero curan”.

En términos generales, es posible pensar que estas producciones simbólicas tienden a reforzar y legitimar el poder del Estado, promoviendo la imagen de un Estado moderno que mientras protege a la comunidad, castiga y educa adecuadamente a quienes violan la ley. Una sociedad armónica, en la que se resuelven los conflictos gracias a la mediación de un Estado que defiende a todos<sup>331</sup>, ya que el Estado benefactor toma formas concretas en la actualización y equipamiento de sus instituciones y en su funcionamiento eficaz frente a todos los sectores sociales.

Por último este trabajo se abocará a las estructuras narrativas y las características estéticas que presentan estas películas. Aunque no se trata de un conjunto de guiones homogéneos<sup>332</sup> es posible observar que todos ubican el delito en el pasado y la solución armónica en el presente de la producción. Un presente,

---

<sup>331</sup> Incluso a los delincuentes. Cuando se detiene a Moran, el delincuente de la película dirigida por Fregonese, los policías le dicen: “De ahora en adelante el Estado paga todos tus gastos”.

<sup>332</sup> Los guiones de estos filmes no son adaptaciones de otras obras, sino que han sido escritos para la ocasión. No intervinieron escritores reconocidos en la confección de los mismos, y por lo general cuentan con alguna participación de periodistas o del realizador. Por ejemplo en el caso de **Captura recomendada** se aclara que el guión está escrito sobre datos tomados de los archivos de la policía Federal por el periodista Luis Zino.

generalmente mediado por una voz over, que propone un discurso ejemplificador apelando a que el público emprenda una tarea de actualización.

Tzvetan Todorov (1992) propone una tipología del relato policial en la que distingue, dentro del género literario, la novela enigma de la novela negra. La novela enigma o clásica no contiene una historia sino dos: la historia del crimen y la historia de la investigación. La primera historia ha concluido antes de que comience la segunda, que cultivará el misterio como componente central. Mientras que la novela negra generalmente (aunque no obligatoriamente) fusiona las dos historias, dicho de otro modo, suprime la primera y da existencia a la segunda. Ya que no se narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción.

Los relatos fílmicos que se estudian, presentan una estructura narrativa más cercana a la novela negra. Aunque no se ha suprimido la primera historia "lo importante es que el misterio tendrá aquí una función secundaria, subordinada y no central, como en la novela de enigma." (Todorov 1992 : 50)

La primera historia tiene en estos relatos forma de prólogo y epílogo, y funciona como la memoria propia del detective clásico. La segunda, aunque es un recuerdo o una historia relatada por otro, se desarrolla en forma de presente y alcanza el lugar central. Allí no hay misterio sino suspenso. El suspenso va de la causa al efecto, parte de mostrar los datos iniciales y el interés está sostenido por lo que acontecerá, es decir por los cadáveres, crímenes y peleas que sobrevendrán.

Como se dijo, en muchos casos para narrar la consumación del delito y de la pesquisa se hecha mano de flashbacks. Se trata de pasajes pertenecientes a la memoria de los narradores, ya sea policías, escritores o periodistas, personajes siempre pertenecientes al universo de quienes defienden la ley. La forma de realización de los flashback es clásica y por lo general se delimitan con efectos visuales o con advertencias en el diálogo.

En estas vueltas al pasado se concentra la búsqueda de verdad propia del género policial. Los espectadores identificados con el detective indagan sobre la verdad de los hechos, allí se produce una tensión entre lo que sabe el espectador

y lo que comprende y revela el detective. Para mantener el suministro de la información, el texto justifica la inclusión de lagunas y dilaciones, realza las herramientas narrativas necesarias para “crear curiosidad sobre acontecimientos pasados de la historia (...), suspense respecto a acontecimientos venideros, y sorpresa respecto a revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento.” (Bordwell 1996 : 65)

Quizá motivados por esta necesaria manipulación narrativa, los guionistas de estos textos acudieron a recursos modernizadores que, sin apartarse del régimen clásico, ponen en evidencia el aparato narrativo. Uno de ellos es el del “cine dentro del cine”, o sea una estructura en abismo por la cual se ve la filmación de una película, que no es otra que esa misma película. En este caso, el inicio de **Camino al crimen** se desarrolla en un set de cine. La cámara dispuesta sobre una grúa muestra las luces del techo en contrapicado y luego un plano general del set en picado. Los técnicos están trabajando y piden silencio, mientras la cámara recorre el espacio en distintas direcciones para mostrar las variadas situaciones que contiene ese espacio. Luego la cámara se va acercando y enmarca a otra cámara de cine, que con el director y sus técnicos se desplaza por las vías que le permitirán realizar un travelling.

Obviamente de esta manera se desenmascara la construcción de la realidad ficcional y se propone al espectador un verosímil más complejo. Después de un corte llega el inspector Campos, que cumple la tarea de asesor policial de la película que se filma en la ficción, para explicar a quienes están en el set que filmarán hechos ocurridos en la realidad. A partir de allí un largo flashback intentará restituir la ficcionalización clásica que será nuevamente trasgredida en el final del relato, cuando uno de los protagonistas del pasado, ingrese al set para confirmar los hechos y la resolución feliz.

Allí se superponen dos tiempos, puesto que el presente del relato esta dado por lo que cuenta el inspector al equipo de producción de la película, sin embargo los espectadores ven el filme terminado que ese mismo equipo desea filmar. ¿Qué se ha visto entonces? ¿Los pensamientos del inspector reflejados en la pantalla o la película que se supone, están por realizar? Cualquiera sea la



respuesta se trata de un procedimiento manierista que pone en evidencia el dispositivo filmico. "El espectáculo comienza a tornarse imposible en el mismo instante en que deviene enunciado. Pues con ello la transparencia de la representación, si aún pervive, es ya tan sólo en segundo grado. Ha comenzado por ello su resquebrajamiento." (González Requena 1986 : 41)

Otro recurso que explicita la presencia de una narración es la persistente voz over que por un lado habla de la existencia de una construcción ficcional y por el otro impone de forma tajante la ideología de la instancia enunciativa. En **Mercado negro** se ven las imágenes de una multitud en una estación de tren, mientras la voz over pregunta al público: ¿Quiénes son estos seres? ¿Cómo actúan? ¿Cómo empezar la búsqueda, la pista, el hilo que nos lleve a desenmascararlos y castigarlos? Este recurso teatral por el cual las palabras de un personaje dramático se dirigen al público para comunicar algo de lo que no están enterados los otros personajes, se llama "aparte" y su utilización estaba prohibida para la construcción cinematográfica clásica porque rompía la transparencia, dando testimonio de la existencia de la cámara y con ello de la narración. Se trata de otro recurso manierista que promueve en el cine narrativo clásico la alternancia de limitación y omnisciencia, así como las variaciones en la autoconciencia del relato.

Finalmente se señala la inclusión de herramientas estéticas que fueron muy utilizadas en el cine negro, como formas de iluminación y angulaciones de cámara que muestran influencias expresionistas. Se encuentran los ejemplos más salientes en el prólogo de **Apenas un delincuente** donde el relato se nutre de planos cortos en los que se ve a una multitud de personas caminando, corriendo, usando medios de transportes, tocando bocinas; todos ellos en las calles de la ciudad. Algunas de las tomas fueron filmadas desde ángulos agudos muy pronunciados y otras en picados que convierten a la gente en pequeños seres anónimos. Estas imágenes fueron montadas sin respetar las reglas de la continuidad espacial y con efectos de aceleración. Por su parte la banda sonora incorpora una música que contribuye a la sensación de velocidad. La sociedad

deforme y descontrolada que deja ver este prólogo pertenece a la “ciudad de los nervios excitados que todos los días atrae a su centro a millares de seres impacientes”. Todos los recursos estéticos utilizados connotan fuertemente a estas personas, recalcando “una prisa sin sentido”, un apuro absurdo que luego se presentará como motivación psicológica del protagonista.

También en las persecuciones nocturnas de **La delatora** se observa que la iluminación cumple un papel narrativo particular, descubriendo y escondiendo las siluetas de quienes huyen. Por último en el prólogo de **Mala gente** se incluyen algunos planos filmados en un picado muy pronunciado, en los cuales se ve caminar a los escritores del guión por distintos pasillos de una unidad carcelaria. En ellos la cámara está ubicada detrás de una claraboya del techo y registra a esas personas que ahora parecen diminutas y atrapadas por la institución que eligieron para desarrollar sus investigaciones.

Luego se ven las sombras de esos cuerpos proyectadas sobre la pared del lugar en el que van a trabajar, acentuando el anonimato de los observadores que se internan en el mundo del otro, frente a la emergencia de los verdaderos protagonistas del relato.

Antes de finalizar esta parte del capítulo se abordará una película que se centra en exponer distintas conceptualizaciones sobre la Justicia como institución. Se trata de la película **De padre desconocido** (1949) con argumento de Homero Manzi, con dirección de Alberto de Zavalia y producción de Artistas Argentinos Asociados. La historia presenta a Laura (Delia Garcés), una joven huérfana que se ha criado en un asilo del que finalmente escapó. Laura se ha convertido en una prostituta y trabaja en la orquesta del bar. Pertenecer al bajo fondo de la sociedad y además es madre soltera. Para colmo de males renunció a la maternidad, haciendo entrega de su hija a una familia acomodada porque no tenía dinero para mantenerla. Su principal oponente, en el otro extremo de la sociedad, es un funcionario judicial. El fiscal García (Orestes Caviglia), una persona respetable y de buen pasar.

Desde el inicio de la película, se plantea una simbólica distribución espacial, ya que se hace hincapié en las imágenes que muestran a las prostitutas detenidas entrando por la puerta trasera del edificio de Tribunales, mientras el fiscal García ingresa por la fachada principal. Así el conflicto central de esta historia intenta dirimir que espacios le corresponden a quienes son acusados (después se verá que se trata de mujeres “pobres” y “desamparadas”) en el terreno judicial. Laura aparece en la historia en calidad de caso testigo, pero el conflicto lo protagonizan el fiscal García cuyo lema es que la gente “nace buena o nace mala y eso no se puede cambiar”, frente al juez Maidana (Enrique Muíño) quien cree que las circunstancias sociales determinan la suerte de las personas.

El fiscal encuentra una manera de resolver los problemas que devienen de la delincuencia y es a través de una “campaña moralizadora” que se traduce en razias policíacas a determinados lugares del bajo fondo. En uno de esos allanamientos detienen a Laura, que para el juez cuenta “la historia de siempre: comienzan una vida sin suerte y nosotros, los felices, les cerramos todas las puertas.”

Todos los personajes del filme refuerzan discursivamente la existencia de una doble espacialidad con características dicotómicas. La referencia verbal a los “dos mundos” (ya que uno de ellos permanece siempre fuera del cuadro cinematográfico) apela además a comparaciones con el reino animal, en uno de ellos habitan los lobos y en el otro los pobres animalitos que no pudieron resistir las inclemencias de la naturaleza, ya sea torcazas, gatos, etc.

Según el filme estos seres terminan siendo víctimas de la ley. Laura representa al mundo de los excluidos de la sociedad. Son los que entran por atrás a los Tribunales porque los *otros* “piensan que se manchan, si nosotros pasamos cerca”. Ella dice que los del otro mundo “sólo se fijan en la ley, y a la ley no le importa lo que es uno, no le importa lo que hemos tenido que hacer para matar el hambre”. En su defensa el juez Maidana declara, citando al Martín Fierro, que para la Justicia “son de palo las campanas de los pobres”.

Laura atraviesa un juicio, pero no cometió ningún delito, nunca se sabe concretamente de que la acusan. En realidad ella, como hija ilegítima, es la

prueba del delito que han cometido sus padres al concebirla: por ello la puesta en escena, con su redundancia, denuncia esa forma de castigar la supuesta violación de la moral y las buenas costumbres.

Por otro lado, el juicio oral que se muestra en la pantalla sólo responde al imaginario instituido por las películas norteamericanas, ya que en la Argentina no existía ese procedimiento, pero funciona como herramienta que promueve un debate social del que participan tanto los medios de comunicación (varias veces se ven imágenes en las que se suceden titulares de diarios), la Justicia como institución (el Juez Maidana le explica al abogado “Si lográs salvarla, habrás salvado a miles de muchachas que comienzan una vida sin suerte”) y el asilo para huérfanos, irónicamente denominado “Asilo Ejemplar”.

Sin duda, el tema de la madre soltera fue anteriormente visitado por el cine argentino, pero este filme contiene una tesis que intenta promover el debate más allá de la pantalla, proponiendo una reflexión acerca de la institución judicial. Así lo entendió la Comisión Honoraria de Calificación Cinematográfica, ya que la revista *Cine* de mayo de 1949 informa que dicha Comisión aprobó la película con la restricción de prohibida para menores de 18 años, por “el valor negativo de las expresiones puestas –para mayor gravedad- en la boca de un magistrado, y por el hecho de que su aparente verdad es de fácil incidencia en el público joven, pues están abonadas por reiteradas referencias a Dios y su bondad” (Maranghello 2002 : 217)

El discurso normativo que está a cargo del juez Maidana apela a una acción preventiva de las instituciones, en lugar de enfatizar el castigo que impone la justicia estatal. Maidana lanza la pregunta al espectador: “¿Qué hemos hecho para impedir que sea mala, qué hemos hecho para que eso no suceda?”

La acción reparadora del Estado, propuesta por el juez, reconoce raíces en citas religiosas, por ello en el final del filme se apela a la redención de Laura por medio del sacrificio de su felicidad en pos de la felicidad de otros. La última imagen del filme es un plano general en el que se ve, a lo lejos, dos siluetas, la del viejo juez cargando en sus brazos a Laura que se ha desvanecido. La imagen

que apela a La Piedad, culmina el proceso de transformación de quien fuera el personaje negativo en un cúmulo de pureza.

Es interesante notar que por esos años la filiación ilegítima era fuente de debate. La investigadora Isabella Cosse (2006) plantea que a diferencia de las décadas previas, en el ámbito parlamentario existió una sensibilidad aguzada respecto a la filiación ilegítima. El tema estuvo presente en la discusión de los más diversos aspectos de las regulaciones sobre la familia durante el régimen peronista, como fueron los derechos de familia de la nueva Constitución, los proyectos de divorcio, de adopción y de penalización al incumplimiento de las obligaciones familiares de alimentos. Entre 1946 y 1954 se propuso modificar en seis ocasiones en términos generales la condición jurídica de los hijos ilegítimos.

Cosse agrega que el debate excedía al parlamento y que fueron evidentes las conexiones entre las ideas acerca de los hijos ilegítimos y las nociones provenientes del proceso político y social. La idea de vencer la estigmatización de que eran objeto, se enlazó con la ampliación de la ciudadanía social, la democracia de masas, las ideas de "justicia social" y, los más recientes, derechos humanos.

En síntesis, se ha demostrado que en todos los filmes analizados hace su presencia el Estado en carácter de agente causal del relato. Un Estado que se muestra a través de sus instituciones y que otorga un carácter social al delito, al juicio y al castigo.

Según Daniel Link (1992) el género policial garantiza la existencia de la ley, y con ello la existencia del Estado. Hablar del género policial, dice Link, es "hablar del Estado y de su relación con el Crimen". En ese sentido, se ha demostrado que en la importante producción de películas policiales, en esos años, las fuerzas del orden y la justicia no cumplen sólo con reprimir el delito o garantizar el sistema normativo de la narración, sino que instalan los conflictos privados de los personajes en la esfera de lo público, en un espacio de debate público en el que estas instituciones parecen tener un rol relevante. Es que detrás de los individuos que se dejan ver en estos relatos filmicos hay una sociedad que se ve afectada

por sus acciones y un Estado que intenta mediar, reparar, articular las formas posibles de resolución de los conflictos.

Por otro lado, se vio que estas películas no sólo recrean las reglas del género, en ellas se alude a la serie social, se debaten y problematizan temas que son relevantes en el momento de la realización o simplemente se actualizan casos y tópicos propios del universo del delito para la época. Incluso en la recepción contemporánea al estreno se percibió como la búsqueda de un carácter documental. Es por ello que se debe pensar en como se resignifican estos textos para el espectador, en la función educativa que pretendían cumplir, exhibiendo, de una manera idealizada, las normas que rigen a ciertas instituciones estatales y la interacción que les proponen a los ciudadanos.

Aunque a primera vista parecen películas lineales y vehículos de propaganda institucional, el análisis emprendido permite ver las complejidades que se despliegan en su interior. En este sentido, a la hora de construir alguna especulación sobre los modos de recepción, será necesario tener en cuenta el impacto que debía causar tanto la temática desarrollada como la puesta en crisis de la representación clásica (fundamentalmente la denuncia del dispositivo de la narración) y además la ampliación del espacio ficcional que ahora se extendía a las calles y mostraba espacios reconocibles para los espectadores.

### **Imágenes que educan**

Se analizará ahora una película que escapa a los géneros abordados hasta aquí, aunque también presenta a un agente del Estado que desempeña un rol fundamental dentro de la narración. Se trata de **Mercado de Abasto**, dirigida por Lucas Demare (también producida por Artistas Argentinos Asociados, aunque en esta etapa ya se habían desvinculado todos sus socios fundadores) y estrenada el 3 de febrero de 1955 en el cine Gran Rex.

El argumento se centra en la relación que se desarrolla entre Paulina (Tita Merello) y Don Lorenzo (Pepe Arias), ambos puesteros del mercado. Paulina, joven y atractiva, se casa, sin saberlo, con un estafador que además es bígamo y que finalmente la abandona con un hijo en ciernes. Entonces Don Lorenzo, que

siempre estuvo secretamente enamorado de ella, le propone concretar un matrimonio que le proporcionará protección a ella y apellido al niño. El final feliz encontrará a la nueva familia a salvo de todos los peligros.

Aquí el mercado trae los aires del sainete con su mezcla de jergas, lunfardo y criollismo. En los puestos de venta, ubicados en parcelas próximas, como si fueran las piezas de un conventillo, se puede observar a un conjunto colorido de personajes populares, algunos inmigrantes y otros criollos. Prima en estas imágenes la pintura costumbrista de las relaciones entre vecinos de distintos orígenes, sus particularidades estereotipadas (el avaro, la viuda, la solterona, el vago, entre otros), sus vínculos solidarios, los conflictos desatados por pasiones individuales y los festejos colectivos que lo armonizan todo con un objetivo esencialmente didáctico.

Pero también es posible estructurar este melodrama a partir de una línea narrativa que, aunque subsidiaria, cobra fuerza a medida que va interrelacionándose con la principal línea melodramática. Esta historia se cuenta a través de las distintas visitas que hace al escritorio de Don Lorenzo, un agente estatal, delegado de la oficina de réditos (Alberto Terrones), para requerirle que cumpla con sus obligaciones impositivas.

En la primera visita se presenta el conflicto de Don Lorenzo con el Estado. El comerciante se niega, sistemáticamente, a pagar sus impuestos. No se trata de un vulgar infractor, sino que prefiere invertir su dinero en la resolución de los problemas que tienen las personas que él conoce, más que entregárselo a un Estado que promete usarlo en favor de la sociedad.

El inspector de la agencia estatal es un hombre amable y de buen humor. Su traje elegante lo distingue en un ámbito de puesteros y changarines, pero el texto no pretende establecer una distancia social o económica en relación con ellos. Su tarea se centra en explicarle a Don Lorenzo cuál es el sentido de la carga impositiva, por qué se debe pagar y para qué se usa el dinero recaudado.

Frente a las negativas de Lorenzo, quien explica que no paga "por principios" y agrega "yo no tengo porque regalar lo mío", se ve al inspector en el mismo cuadro, agitándose en explicaciones: "Usted no regala nada, el Estado le

devuelve el dinero a los contribuyentes (...) en servicios públicos. Los hospitales, por ejemplo. (...) Construye puentes y caminos por los que circula todo el mundo.” Es interesante notar que promediando esta conversación Don Lorenzo comienza a desplazarse hacia la profundidad del cuadro cinematográfico, obligando al inspector a perseguirlo. Las entradas y salidas de los planos a los que se hace alusión respetan las leyes de continuidad que acentúan la sensación de que el inspector está “tras” el puestero.

En el momento en que ambos se vuelven a encontrar en el centro del plano, cuando el recaudador ya lo acusó de egoísta y de reírse de todos, Don Lorenzo redobla la apuesta regalando el mismo monto que debe por impuestos a una vecina puestera necesitada de dinero.

El personaje deja en claro para su público que no paga impuestos porque no entiende que debe hacerlo. Aunque se lo tilda de tacaño, no se trata de un avaro, no hay lugar para sospechas. Ni siquiera el inspector lo trata como a un vivillo o a un impune; lo llama loco, egoísta, asocial, pero nunca lo asocia con un estafador. Lo que sucede, sencillamente, es que a pesar de las lecciones de civilidad del agente recaudador, Lorenzo no alcanza a ver lo positivo de la gestión del Estado. Por ello el filme no lo presenta como a un delincuente, sino como a alguien que piensa en su mundo concreto (su vecina puestera) y el Estado le parece un colectivo abstracto que sólo inspira sospechas.

La segunda visita del agente recaudador ya no es tan amigable y tampoco Lorenzo se muestra receptivo a sus demandas. Las exigencias del recaudador hacen que la discusión suba de tono y cuando se llega a una situación álgida, el agente estatal amenaza a Lorenzo con realizar una investigación y con “meterlo preso”. Don Lorenzo desbordado pasa a la agresión física, empuja al inspector y cuando queda solo en el cuadro sobreviene el ataque cardíaco. Un contraplano muestra a un vecino que sale en su ayuda y en el plano siguiente se ve entrar al vecino junto al inspector al espacio en el que quedó el enfermo.

Este ataque, motivado por la intervención del inspector, se convierte en el disparador de la causalidad narrativa de la historia principal: puesto que el médico



le dice a Lorenzo que va a morir, este le ofrece matrimonio a Paulina "in articulo mortis", para que ella y el niño puedan beneficiarse.

La tercera visita del recaudador de impuestos lo encuentra a Lorenzo recuperado y a su familia constituida. El funcionario llega sonriente a preguntar por la salud del deudor y a decirle que tiene orden de pasar su expediente a la oficina de asuntos legales. En medio de la amable discusión de los adultos, un contraplano atrapa al hijo de Paulina jugando sobre una gran cantidad de bananas apiladas. La cámara lo centra, se acerca y se mueve para dar un plano detalle de una enorme araña que camina hacia el niño. El corte devuelve a los hombres discutiendo sobre impuestos, denuncias y negativas, hasta que se sobreimprime el grito del niño.

Luego en una sucesión de planos se ve a la madre desesperada, la araña en la pierna del niño, la madre matando al animal e informando al espectador que "lo picó y era venenosa", para luego reclamar a su marido "¡Hacé algo!". En ese momento el inspector entra al cuadro, alza al niño y les dice a los padres que lo sigan. Como ya se dijo, en nuestro análisis sobre los hospitales en las pantallas, el niño salva su vida gracias a los cuidados intensivos y los aparatos modernos que provee el hospital público.

Es interesante detenerse en estas imágenes que muestran al representante del Estado como a un agente salvador que entra al cuadro para solucionar el problema suscitado, para dar servicio, a pesar de tratarse de ciudadanos incumplidores (ya lo había demostrado frente al ataque cardíaco de Lorenzo). Lorenzo no podía resolver la situación porque así como no entendía que debía pagar impuestos al Estado, tampoco entendía que el Estado prestaba servicios a los ciudadanos.

Una vez que el niño ha sido atendido en el hospital, el inspector permanece con la familia, es uno más entre ellos. El médico recalca, a favor del inspector, que "ha sido una gran suerte traerlo enseguida" y que "lo demás lo hicieron el pulmón y la transfusión de sangre". Cuando Lorenzo y el inspector quedan solos en el plano, el puestero vuelve a llamar al médico y le expresa su agradecimiento: "Lo que han hecho por mi hijo no tiene precio y, además, no se puede pagar porque

aquí no se cobra, pero por lo menos quisiera gratificar al que dio la sangre que lo salvó". El médico le explica que quien dio su sangre "no sabe cuando va a ser utilizada, ni a quien va a salvar. Es una persona generosa, a la cual lo único que le interesa es hacer el bien y ayudar a sus semejantes."

En el siguiente plano se explica lo obvio, Lorenzo entendió la lección del dador de sangre y decide cambiar su comportamiento para con la sociedad. Por lo tanto le pide al inspector que pase "mañana" por su escritorio, para poder ponerse al día con los impuestos. Es interesante ver que se apela al espectador a partir del paralelismo entre la sangre de los dadores, que insufla vida a un cuerpo y el dinero de los impuestos que irriga y salva a la sociedad.

Por otro lado el Estado no se representa por medio de una institución ajena y abstracta, sino por medio de un agente que con su cara redonda y sonriente teje lazos afectivos con los contribuyentes. El Estado está permanentemente para recaudar, pero también está cada vez que Lorenzo necesita ayuda. Finalmente el inspector forma con ellos una familia, ya que en la fiesta de cumpleaños de "Rabanito", se lo ve participar ruidosamente formando parte del círculo de los íntimos.

*El Herald* del 23 de marzo de 1955 informa que esta película batió "records" de público, ya que en las cinco primeras semanas recaudó \$ 1.157.800, monto que ningún otro film había logrado en el mercado local, exhibiéndose en una sola sala. Y el éxito de público no parece extraño porque la película tiene todos los condimentos necesarios para que la identificación del espectador con los protagonistas sea indestructible. En primer lugar la verosimilitud se aseguró con dos estrellas que generalmente recrearon personajes populares. Luego el director aportó su destreza en la construcción de una puesta en escena que apela a la sensibilidad del público, tanto desde la pintura costumbrista que incluye la hinchada de fútbol, como la canción "Arrabalera", en una interpretación memorable de Tita Merello. Las emociones provistas por la línea melodramática y las humorísticas propias de los pasajes de comedia refuerzan la lección de vida que recibe Don Lorenzo. Otra vez, el filme muestra que todo problema personal tiene un marco social. La sentencia educativa dice que Rabanito salvó su vida gracias a

la generosidad de los otros, que no es la resultante de actos aislados de bondad. Rabanito salvó su vida gracias a que el Estado (por medio de los impuestos) organiza esa generosidad y la encauza, brindando servicios, para beneficios de toda la sociedad.

### **Algunas conclusiones sobre lo analizado**

Se han visto en este capítulo los distintos senderos que tomaron las películas analizadas para representar, a través de imágenes y sonidos, a las instituciones y los agentes del Estado. Se describieron las representaciones que construyen, las alusiones a sus funciones, a sus obligaciones sociales y a las relaciones que se establecen entre los mismos y la sociedad.

En ese sentido se observó que estas representaciones ponen en escena la existencia de un Estado fuerte, integrado por instituciones modernas que funcionan eficazmente y garantizan el desarrollo de todos los sectores sociales, beneficiando especialmente a los desposeídos.

Las primeras preguntas que surgen frente al análisis citado pretenden abrir un camino de búsqueda para encontrar las motivaciones y los responsables de estas nuevas características y elementos que poblaron las pantallas locales. ¿Las temáticas y los tópicos señalados fueron impuestos por alguna oficina estatal? ¿Forman parte de una campaña estatal para la promoción de sus agentes? ¿Se trata, quizá, de una idea concertada entre los dueños de algunos estudios que debían favores al Estado o querían beneficiarse con sus prebendas?

Para responder estas preguntas se empezará por decir que las películas de referencia no recibieron un tratamiento especial por parte del Estado. Las alcanzaron los subsidios de rigor y los beneficios de las leyes de obligatoriedad de exhibición, igual que a las demás producciones. De todos modos, en el juego de relaciones que se planteaban entre el Estado y las empresas cinematográficas, es posible que haya habido sugerencias de funcionarios y aceptaciones empresarias. El poder legitimador de las imágenes, además, podía ser entendido como un guiño

al Estado que apoyaba permanentemente a las empresas, sin necesidad de incurrir en obsecuencias.

Como se vio, estos largometrajes tampoco fueron especialmente valorados o promocionados por los medios periodísticos adictos al peronismo. En realidad no tuvieron un tratamiento homogéneo por parte de la crítica cinematográfica, pero en ningún caso se destacó, con aprobación o sin ella, la presencia del Estado en las mismas.

Tampoco se ha podido hallar documentación que sugiera una inversión de las instituciones que promocionaban, más allá de las colaboraciones que se anuncian en los créditos de las películas; ni menciones especiales en las publicaciones que generaban las mismas. Por ejemplo no figura ningún comentario respecto a las películas policiales de referencia en las publicaciones *Biblioteca Policial* y *Revista de Policía y Criminalística de Buenos Aires*, que eran producidas, en la época, por la Policía Federal.

Por otro lado, se debe recordar que dichas películas no pertenecían a un grupo homogéneo de empresas, ni los guiones a un conjunto uniforme de plumas. Los filmes provenían tanto de empresas de sólida trayectoria, como de empresas independientes; de firmas con claras tendencias a la explotación comercial y otras afamadas por su dedicación a elevar la calidad del producto realizado.

En cuanto a los guionistas, se pudo observar que el conjunto estaba formado por algunos famosos y otros desconocidos, algunos cuyas trayectorias se entrelazan con el peronismo y otros que fueron opositores.

Por todo ello no parece posible decir que estos tópicos temáticos hayan surgido como consecuencia de una política estatal. Tampoco resulta verosímil sostener que estudios grandes y chicos generen acuerdos sobre modelos narrativos o tópicos a tratar. Como se vio en el capítulo No. 2, los estudios cinematográficos nunca se avinieron a construir esa instancia de acuerdos para reglamentar el alcance de la censura o la conveniencia de privilegiar temáticas.

Entonces es más probable que no sea pertinente examinar este fenómeno a partir de un proceso lineal de causalidades. Más bien reclama una lectura que involucre un entretrejido de intereses de distintos sectores, así como la emergencia

de representaciones que dan cuenta, por una parte, de los procesos sociales que llegaron de la mano del peronismo, y por la otra, de la construcción de estrategias para profundizar la legitimidad del creciente poder que acumulaba el Estado.

Si se intentan desbrozar los distintos puntos de vista que habilita la lectura de estas representaciones, se encuentra que para las empresas cinematográficas se trataba de una apuesta comercial bastante interesante, dado el auge de los géneros abordados en todos los medios masivos.

El género policial, por ejemplo, se había popularizado en sus distintas versiones, escrita, radial y cinematográficas, y se había constituido en una opción nada desdeñable como mercancía cultural. Además el corpus local de policiales se presentaba como un conjunto prestigioso, poblado de filmes que se distinguían por sus elecciones estéticas.

Los "policiales de la calle" presentaban una ventaja mayor, dado que la tendencia al realismo que los caracterizaba, permitía a los estudios poner en práctica un reajuste de personajes, escenografías y situaciones que implicaron un soplo de aire fresco. Desde el punto de vista estético dicha actualización (el uso de escenarios reales, la introducción de recursos manieristas y expresionistas) implicó agregar complejidad a los relatos y ofrecer espectáculos de mayor espesor semántico.

La idea de trabajar con historias tomadas de la realidad o cercanas a ella (con base en datos de archivos policiales o periodísticos) se convirtió en una plataforma de despegue para evadir un poco la censura moral de la época. Estas películas ponen en pantalla acciones y emociones menos controladas, como las ostensibles sensualidades femeninas, y los crueles episodios de violencia masculina. Sin duda, la seducción de esas imágenes, requería el diseño de finales fuertemente normativos que restablezcan la escala de valores socialmente aceptada.

Pero además la utilización de herramientas realistas le permitió a estas películas conectarse con la serie social, en cierto sentido con el Estado como espacio cultural pensado por esa sociedad. Los filmes modalizaron las fórmulas genéricas, ubicando los delitos y los amores en tiempo y lugar concretos y

próximos al espectador local. Entonces los textos pasaron a hablar en tiempo presente para el público, de los delitos que tenían vigencia (o que eran publicitados), de la modernización de las fuerzas policiales, del castigo que imponía el Estado.

Los otros textos en los que se advierte la presencia del Estado, pertenecientes a distintos géneros narrativos, también aluden a hechos, frases, e imágenes de la realidad y es por ello que resulta útil interrogarlos como representaciones en las que emerge (y a la vez se construye) el imaginario social.

Estos textos filmicos no eligen el ámbito de la política para hablar del Estado. Revelan un Estado que avanzó sobre la sociedad, en lo cotidiano, interviniendo en todas las áreas que afectan a la vida personal y familiar. Un Estado al que se acude en la búsqueda de soluciones (salud, seguridad, educación, justicia, etc.), pero también que encauza voluntades individuales para el bien común (por ejemplo canaliza la generosidad con el prójimo mediante el pago de impuestos).

Parecen no existir los espacios que hayan quedado fuera de la órbita del Estado, inclusive las calles que siempre fueron lugares arrasados por el riesgo y el peligro, en estos filmes son surcadas intensamente por ambulancias y coches policiales que tienden armonizarlo todo. Y esta presencia no remite a un acto de "ortopedia estatal", sino que es permanente. Se evidencian las políticas públicas de un Estado que se ha organizado para que la calle deje de ser el espacio de la exclusión y la falta de refugio. Los aparatos estatales con su capacidad de acción están allí para vigilar y para dar servicio.

Por otro lado, estos filmes presentan una comunidad que sufrió injusticias sociales, pero logró superarlas gracias a la mediación de un Estado intervencionista (ya no hay pobres, ni niños indefensos, etc.). Ahora la tarea parece centrarse en favorecer la inclusión social (incluir a los "menos", a los hijos ilegítimos, etc.), en poner los instrumentos que proveen las nuevas tecnologías al servicio de todos, en designar deberes y derechos dentro de cada ámbito, incluso el familiar.

Mariano Plotkin desarrolla en su libro *Mañana es San Perón* el proceso de construcción de una nueva tradición o una nueva memoria colectiva que encara el peronismo, por ejemplo sobre algunos rituales políticos. Esto también se ha observado en los docudramas analizados que construyen un pasado plano, siempre calificado por su negatividad. En ese pasado homogéneo no existe la voz fuerte del Estado, nadie pone racionalidad frente a los problemas de la sociedad. En el presente se privilegia la puesta en escena de lo social frente a lo político, bajo la dirección y tutela de la burocracia estatal.

Pero quizá lo que resulta singular es descubrir la pregnancia de esa prédica política en los largometrajes comerciales producidos por diferentes empresas y realizados por múltiples profesionales. Allí es posible señalar un proceso complejo en la construcción de la memoria colectiva al que no aporta solamente lo perfeñado en las oficinas estatales, sino también las producciones simbólicas que surgieron de los medios masivos.

Los prólogos y los epílogos cumplen una función distintiva en dicho proceso, ya que son los artífices privilegiados de las estrategias didácticas. A veces se colocaban a pedido de los funcionarios estatales, a modo de herramienta resemantizadora y de propaganda política. Desde allí se interroga al público, se establecen slogans, se proponen moralejas, se relaciona el conflicto individual con el proceso social, y fundamentalmente se explicita el carácter de la armonía restablecida.

Prácticamente no existen datos sobre el público de la época, pero en términos generales se puede decir que el cine siguió siendo en esos años el espectáculo popular por excelencia. En ese sentido es posible conjeturar que la adhesión del público tiene relación con la actualización genérica que se le propuso desde las pantallas. Los espectadores sumaron a la redundancia propia del modelo clásico, la que provenía del ideario peronista. Añadieron la nueva normativa a la que ya habían aprendido consumiendo las películas de género y de alguna manera lograron jerarquizar estos valores que ahora tenían relación directa con su presente.

La proliferación de tesis pedagógicas que reforzaban la educación del ciudadano, también pueden pensarse como un condimento que resultaba conveniente para mantener un orden. Es decir que a los actos moralmente penados en cualquier melodrama o policial, se suman ahora otros ligados a la conducta que debe observar todo buen ciudadano (como no evadir impuestos, no acumular mercadería con fines especulativos, etc.).

Las críticas ideológicas más ásperas que ha tenido el cine clásico, sobre todo en los años '60 (los años de la ruptura) se refieren a su carácter de instrumento preparado para facilitar la evasión de la realidad y la implementación de una normativa conservadora. Carlos Monsivais y Jesús Martín Barbero ofrecen otra lectura sobre la recepción, subrayando que el público no accedió al cine sólo a soñar, sino a aprender. En este sentido el didactismo de estas películas propició un reconocimiento y una transformación que nunca pueden tener características uniformes. Seguramente el impacto en la sociedad del Estado peronista, benefactor e inclusivo, se cuela por estas imágenes y discursos.

Siguiendo a Bronislaw Baczo (1999) es posible decir que estas representaciones, en tanto parte del imaginario social, son multifuncionales; legitiman el poder del Estado, pero también informan sobre su realidad y la atestiguan. Es decir que estos textos filmicos cumplen publicitando y otorgando legitimidad al Estado, pero también exponen las formas en que la sociedad percibe las transformaciones económicas, sociales y políticas que se llevan cabo motorizadas por el Estado.

Si se entienden de esta manera las tesis educativas que se presentan es posible hallar en ellas una disposición perlocutoria, una voluntad de control social; pero también es necesario que se vean las nuevas experiencias culturales que ponen en evidencia.

Muchas de estas películas parecen estar en sintonía con la propuesta peronista de construir una comunidad organizada en la cual el Estado toma un lugar preponderante: organizando, mediando y armonizando conflictos. Pero también las películas toman contacto con la experiencia vívida de una sociedad que ve enormemente ampliado el espacio de lo público, cada vez más inclusivo;



que ve transformada su práctica cotidiana por el mayor acceso a los bienes y servicios que distribuyen las agencias estatales.

O sea que la lectura de estos textos filmicos debe ser resignificada teniendo en cuenta el horizonte de expectativas de los espectadores, cuyo ojo "como órgano cultural" (Ballent 1999) llevó a cabo una "actividad eminentemente interpretativa", a partir de "métodos de inferencia que son producto de una determinada experiencia cultural". (Ballent 1999 : 198).

El cine puede ser una ventana para entender la legitimidad que adquirió el Estado peronista para amplios sectores sociales. Ese Estado abstracto o representado por los líderes políticos, tomó formas concretas en estos filmes a través de agentes que eran metonimias del aparato burocrático. Ellos les hablan a personajes que han perdido parte de su entorno privado puesto que sus conflictos terminan dirimiéndose en la esfera pública.

## CAPITULO No. 5

### CUANDO EL PASADO LLEGA EN FORMA DE DENUNCIA

En el presente capítulo se continuará analizando el corpus seleccionado según la emergencia de ciertos tópicos temáticos y narrativos, que se enlazan con la serie social, involucrando en muchos casos una reflexión sobre el funcionamiento de la sociedad.

En esta oportunidad el trabajo se centrará en el conjunto de películas que presentan denuncias de problemas sociales ocurridos en un pasado cercano, y encuentran solución dentro del relato, muchas veces utilizando la mediación del Estado. Así los finales de estos textos audiovisuales de ficción aluden, algunas veces más explícitamente que otras, a la forma en que han sido reparados los conflictos en la Nueva Argentina.

Como ya se indicó, desde la aparición del sonoro, el cine local ofreció algunas películas que mencionaban diversos problemas sociales. Mario Soffici fue el director que más visitó estos temas, generalmente desarrollados como conflictos subsidiarios de la línea narrativa central. "Tanto en **Kilómetro 111** (Argentina Sono Film, 1938) y **Héroes sin fama** (Argentina Sono Film, 1940) aborda el tejido de redes sociales en torno de situaciones que perjudican a la comunidad. En la primera, el pueblo se organiza liderado por los productores agrarios para resistir la presión que ejercen los intermediarios porteños y las exigencias de la compañía ferroviaria. En la segunda el conflicto se centra en la figura del intendente. La seducción del poder y las sospechas de corrupción concluyen en un desenlace ejemplificador para los habitantes del lugar." (Kriger 1995 : 126)

Su película más notable en este sentido, **Prisioneros de la tierra** (Pampa Film, 1939), genera una denuncia que no se había producido previamente en el cine argentino, por lo que su presencia en esos años no puede pasar desapercibida. Basada en los cuentos "Una bofetada", "Un peón" y "Los destiladores de naranjas" de Horacio Quiroga, adaptados para la pantalla por

Ulyses Petit de Murat y Darío Quiroga, cuenta una historia que se desarrolla en los yerbatales misioneros a principios del siglo XX.

El relato está signado por el pertinaz influjo de la naturaleza, que lleva a los protagonistas a encontrar su destino trágico. El contratista (Francisco Petrone) intenta seducir a Else (Elisa Galvé), la hija del médico alcohólico que emplean en el obraje (Raúl de Lange), mientras ella vive un romance con un peón llamado Podeley (Ángel Magaña). Los tres encuentran un final trágico cuando el triángulo amoroso estalla: el capataz muere a manos de Podeley y éste se deja matar al descubrir que Else ha sido accidentalmente asesinada por su padre en medio de un acceso de delirio.

Pero además de exponer personajes e historias amorosas infrecuentes para el cine local de la época, el filme destaca la brutal explotación a que eran sometidos los mensúes (peones mensualizados), con degradantes condiciones laborales, pagos con vales y frecuentes castigos corporales.

Según Silvia Oroz, la obra de Soffici genera la semilla de lo que más tarde será el realismo social. "No es un realismo social dentro de la definición clásica del término, donde los conflictos están estructurados para enriquecer y teóricamente modificar la conciencia del espectador, dándole una noción más clara del mundo. Es una colocación de la problemática social -a mi modo de ver más humana- dentro de los términos de <<reivindicación moral>>, que se basa en la desigualdad social -más tangible- y no en una supuesta lucha de clase. Las críticas son dentro de la estructura y tienden a humanizarla, nunca a cambiarla como el realismo social pretendía." (2001 : 81)

Este inicio de realismo se retoma, por distintas vías, en algunas películas de nuestro período. Se abordarán tres de ellas, en primer lugar el melodrama carcelario **Deshonra** (1952, Daniel Tinayre, Interamericana-Mapol), en segundo lugar, **Las aguas bajan turbias** (1952, Hugo del Carril, L.de Machinandiarena), que vuelve sobre los mensúes en el noreste argentino y en tercer lugar, **Suburbio** (1951, León Klimovsky, Emelco) cuya historia se sitúa en un barrio marginal de Buenos Aires.

La complejidad que presenta el término "realismo" en relación con las producciones cinematográficas obliga a explorar los diferentes planteos que se habían hecho al respecto hasta mediados de la década del '50. Para ello es posible establecer la existencia de una primera etapa que se extiende desde los iniciales abordajes teóricos del cine hasta mediados de los años '40. En ella se dirimieron posturas que proponían orientar al cine hacia lo real a causa de su "base fotográfica". La posibilidad de registrar lo que se encuentra frente a la cámara, lleva a considerar al cine como testigo o documento de una realidad objetiva y exterior.

En Hollywood, Griffith consolida un modelo cinematográfico que se basa en criterios naturalistas, esforzándose en la dirección de una reproducción fiel de las apariencias inmediatas del mundo físico y del comportamiento humano. Recrea para la platea la ilusión de estar en contacto directo con el mundo representado, sin mediaciones, como si todos los dispositivos de lenguaje constituyesen un aparato transparente.

Mientras tanto Vsevolod Pudovkin y Bela Balazs son las figuras más representativas de una estética realista de inspiración marxista. Ellos entienden que un arte es realista cuando ofrece los procesos de producción de significado, más que por la naturalidad de sus medios, o la veracidad de los mínimos detalles de representación. (Xavier 1984)

Francesco Casetti (1994) apunta que la exigencia del universo cinematográfico, de medirse directamente con la realidad, no pasará de ser una pretensión marginal hasta mediados de los años '40. Pero en la inmediata posguerra, esta exigencia se convierte en una hipótesis sólida, "entre otras cosas porque ya no se basa como antes en razones de estilo o en motivos de eficacia, sino en una suerte de necesidad intrínseca" (31-32).

De esta segunda etapa sólo se han tenido en cuenta los debates que se dirimen hasta finales de los años '50. Los realizadores y teóricos que intervienen en la polémica de esos años, coinciden en reconocer el vínculo íntimo entre la realidad situada frente a la cámara y la imagen que la representa, pero las diferencias entre ellos son múltiples. Una línea que recorre el debate italiano sobre el cine neorrealista se plantea la diferencia entre el realismo inmediato (Cesare

Zavattini) y el realismo crítico (Guido Aristarco), allí se discute la validez de resaltar la singularidad de lo que se reproduce, frente a la necesidad de presentar una visión global del mundo, "ir más allá de las apariencias, captar una lógica y extraer una lección." (Casetti 1994 : 39).

Otro debate enfrenta a las posturas del realismo existencial con las del realismo funcional. La primera sostiene que el cine prolonga de algún modo la experiencia que tenemos del mundo. Para André Bazin "antes aún de representar la realidad, participa de ella hasta el punto de reproducirla en toda su densidad y consistencia, liberar su sentido escondido y mostrar sus sobresaltos íntimos, en una palabra hasta el punto de mostrar su esencia." (Casetti 1994 : 46). La segunda postura, desarrollada por Sigfried Kracauer, ve al cine como un testimonio de lo existente, limitándose a describir la realidad como un hecho terminado.

Estos debates comienzan a permear en América Latina ya iniciada la década del '50, aunque no logran expandirse hasta la década posterior. Llegaron de la mano de los cineclubes y de algunos jóvenes que habían estudiado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma (entre otros, los argentinos Fernando Birri y Manuel Puig, el brasileño Nelson Pereira dos Santos, el colombiano García Márquez y los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea), así como en otros puntos europeos como París, Londres, Madrid, Moscú, Alemania, Bruselas, etc.<sup>333</sup>

Es así que dentro del período estudiado, se considera que las películas con tintes realistas exceden las reglas básicas naturalistas del modelo institucionalizado por el cine industrial y refieren a una concepción del discurso cinematográfico que lo considera un instrumento para dar a ver el universo de lo real y producir con ello un punto de vista crítico. Esta línea de trabajo se radicaliza hacia la década de 1960, mediante películas que giran en torno de la exclusión social y sus consecuencias, con el propósito de esclarecer al público y aportar al proceso de movilización política.

---

<sup>333</sup> Para ampliar ver Paranaguá (1996) pp. 288-294

Entonces en la selección de los filmes que se estudian se observa la emergencia de sectores subalternos, ahora ocupando el espacio de los actantes privilegiados. Estos sectores, además de tomar el centro de la narración, denuncian las injusticias que sufren, para luego protagonizar un cambio de status social.

No se debe perder de vista que el cine del periodo que se estudia, no tenía al cuestionamiento del sistema y que en estas películas, como en otras, se armoniza todo posible conflicto, mediante finales que favorecen la concordia social. Sin embargo, se verá que no es posible minimizar los efectos de la exposición de dichas imágenes conflictivas, pertenecientes a un pasado muy reciente, apelando a la licuación que se produciría cuando el relato logra concretar la inclusión social.

### **La reforma carcelaria**

**Deshonra** fue una película que se distinguió dentro del periodo tanto por su compleja y costosa producción, como por el record de recaudaciones que obtuvo.

Fue producida por Juan José Guthmann y dirigida por Daniel Tinayre para la empresa Interamericana, que alquiló las galerías de Mapol. Según la revista *Radiolandia*<sup>334</sup> la inversión multimillonaria que se hizo en el film ascendió a \$4.800.000, dato que resulta verosímil si se piensa que sólo el préstamo concedido por el Banco Industrial ascendió a la suma de \$ 2.054.150<sup>335</sup>, a lo que habría que agregar los aportes empresarios y los provenientes del Fondo de Fomento a la Producción. El abultado costo se debió por un lado al despliegue técnico del film y por otro a que el período de filmación se extendió durante siete meses.

Una vez terminado el largometraje, se estrenó en el Gran Rex, un día antes de que Perón asumiera su segundo período presidencial. En esa primera semana

---

<sup>334</sup> No. 1261, 18-6-1952, Pág. 22

<sup>335</sup> *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, Mimeo, s/f, Pág. 21

recaudó \$ 266.000 en la sala de estreno, cifra que marcó un record para la exhibición de películas nacionales o extranjeras. "Es la recaudación más alta que película alguna haya hecho en nuestro país en una sola sala dentro de ese período", decía con alborozo *El Herald* del 11 de junio de 1952.<sup>336</sup> Cuando finalizó su período de exhibición en primera línea había recaudado \$ 1.642.600 y pasó a ocupar el primer puesto en la estadística de todos los tiempos.<sup>337</sup> Según Maranghelo e Insaurralde (1997) este éxito sólo fue superado en 1954 por la *El manto sagrado*, primera película en cinemascope que se exhibió en Buenos Aires y con entradas de mayor costo.

El apoyo de la taquilla fue ratificado por la crítica y los premios concedidos. El crítico King opinó que se trataba de "un film de auténtica calidad (con) un argumento de firme interés y una dirección excelente y una interpretación de jerarquía a cuyo frente luce en su más alta expresión la labor de Fanny Navarro"<sup>338</sup>

Mientras la exigente mirada que Nicolás Mancera aplicaba desde la revista cineclubista *Gente de Cine*<sup>339</sup> advertía que el argumento era insatisfactorio por melodramático y repetitivo, pero que Daniel Tinayre había obtenido "una película perfecta en todos los aspectos de la artesanía."

Mancera señalaba especialmente la labor del fotógrafo Etchebehere que "logra en este film matices de un infinito buen gusto, alejándose de la iluminación efectista con amplios contrastes, para utilizar en cambio tonalidades de un gris constante que aunque no luzcan como podían haberlo hecho claroscurros pronunciados, se adaptan mejor a los ambientes en que deben desarrollarse." Luego destacaba la labor del escenógrafo y las interpretaciones de las actrices, para llegar a la conclusión que se trata de una muestra más del posible poderío técnico y económico en el cine local.

La película fue enviada al Festival de Venecia junto con *Las aguas bajan turbias*. Tulio Demicheli explica en *Gente de Cine* que las películas argentinas llegaron a último momento, cuando ya los mejores turnos de exhibición estaban

---

<sup>336</sup> Año 21, Vol. XXII, N° 1084, Pág. 71

<sup>337</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, Año 22, Vol. XXII, N° 1099, 24-9-1952, Pág. 128

<sup>338</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 4-6-1952, Pág. 20

<sup>339</sup> Buenos Aires, 7-1952, No. 13, Pág. 11

adjudicados, por ello se pasaron en horarios muy malos y carecieron prácticamente de publicidad.<sup>340</sup> De todos modos, el filme tuvo muy buena recepción. Hugo del Carril declaró a su retorno de Venecia que cuando se pasó **Deshonra**, además de una cálida ovación, recibió juicios elogiosos, "tanto que creí que iba a merecer un premio del jurado"<sup>341</sup>; y agregó "las autoridades de la Bienal nos pidieron nuestras películas a Tinayre y a mí, para cuatro exhibiciones aparte de la oficial, para responder, nos dijeron, al interés y la demanda de cineastas y público."<sup>342</sup>

Por su parte la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina le otorgó cinco premios a **Deshonra**, a saber: Productor, Director, Actriz de Reparto (Golde Fami), Escenografía y Fotografía. Mientras la Asociación de Cronistas Cinematográficos decidía premiarla por su Escenografía y Fotografía, así como a Tita Merello en calidad de Mejor Actriz.

Como es posible observar todos los datos apuntan al alto desempeño técnico, dejando de lado los valores del argumento. En ese sentido Mancera destaca que el melodrama carcelario tiene una larga trayectoria en diferentes cinematografías, como la francesa con **Cárcel sin rejas (Prison sans barreaux)**, Leonide Moguy, 1935), **Cautivas del destino (Aux rayons des cieux)**, Julien Duvivier, 1949) y **Las precoces (La cage aux filles)**, Maurice Cloche, 1951), o dos de los estrenos norteamericanos de esos años: **Ninguna mujer es mala (So young, so bad)**, Bernard Vordhaus, 1950) y **Reclusa (The Story of Molly X)**, Crane Wilbur, 1949). El cine local sólo presentaba un antecedente al respecto, **Mujeres en sombra** que Catrano M. Catrani había estrenado el año anterior, sin alcanzar calidad narrativa ni estética.

Según el crítico es notable ver la forma en que se repiten muchos elementos utilizados en las narraciones de estos relatos. En muchos casos se encuentra un grupo de mujeres con similares "tipos psicológico-dramáticos" a saber: filicidas, lesbianas, prostitutas, inadaptadas y buenas compañeras que

---

<sup>340</sup> *Gente de Cine*, Buenos Aires, 11-52, No. 17, Pág. 1

<sup>341</sup> *Radiolandia*, Buenos Aires, 13-9-52, No.1274, Pág. 2-3

<sup>342</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, Año 22, Vol. XXII, N° 1092-93, 13-8-1952, Pág. 103



ayudan a la heroína en su huida. Además se volvía sobre el tópico de la directora mala que en el momento oportuno era reemplazada por la directora comprensiva, y de la presa embarazada que deseaba fugarse para que su hijo no naciera en la prisión. Otra reiteración habitual era la presencia de un personaje que cambiaba las malas condiciones del penal, ya sea un funcionario, un sacerdote o un médico, por ejemplo el psiquiatra Jason (Paul Henreid) en **Ninguna mujer es mala**.

Por todo ello, Mancera sólo encuentra en el guión de **Deshonra**, escrito por un prestigioso dúo de trabajo formado por Emilio Villalba Welsh y Alejandro Verbitsky, junto con Daniel Tinayre, repeticiones de los tópicos comunes y de los personajes estereotipados del melodrama que se desarrolla en las cárceles, e incluso señala que las escenas del castigo con mangueras y de la borrachera con alcohol fino, ya se habían visto en las películas citadas.

Domingo Di Núbila, ya en 1960, rechaza otro aspecto del argumento y es su tendencia a la propaganda política: "Una película que en 1952 diera a entender que las torturas habían terminado en las cárceles argentinas quedaba invalidada por su propia base." (Di Núbila 1959/60 b : 155). Más adelante se repitió y amplificó este planteo del pionero Di Núbila, hasta llegar a considerarla como una de las películas emblemáticas del peronismo. El planteo aseguraba que había en el argumento una intención metafórica en la forma de concebir la prisión y su población carcelaria, cuyo referente, según la lectura que generaba el peronismo, sería la sociedad argentina.

¿Pero cuáles son los motivos que originaron este fenómeno de público? ¿Tuvo algún peso la refinada estilización de sus imágenes? ¿Realmente es posible hablar de cine de propaganda en este caso?

Se emprenderán distintos niveles de lectura del filme, en la búsqueda de respuestas adecuadas, comenzando por el abordaje formal del mismo que dará muchas pistas para adentrarse en sus significaciones.

El relato se inicia de noche. Se ve a una pareja salir de un teatro y tomar un taxi. En medio del trayecto comienza a llover y el director regala al público las primeras bellas imágenes del filme. Los créditos se imprimen sobre esas imágenes que revelan alternativamente el afuera y el adentro. Una música

insidiosa las acompaña, algo se preanuncia. En el interior del auto la pareja sonríe y se besa sin disimulos, el contorno de sus cuerpos oscuros se recorta en la penumbra. Fuera del auto la lluvia es torrencial, las luces de los focos y los faroles marcan los destellos de las calles mojadas y el agua que cae, resplandece bajo los carteles lumínicos. El auto se detiene y el hombre despide a la mujer con un beso apasionado, ella cierra la puerta de su casa que parece muy lujosa. Él continúa su camino, ha perdido la sonrisa y su expresión es un poco cínica. Allí terminan los créditos y la música.

Ahora se observa un plano medio del hombre frente al portal de una casa también elegante, el repentino silencio es alarmante. Tras un corte la cámara se aleja para mostrar el plano general. Cuando está a punto de entrar, él escucha algo. Se da vuelta y pregunta "¿Flora?", entonces se ve ingresar dentro del cuadro el cuerpo de una mujer. El sonido de los truenos y el viento dan marco a la acción. Los personajes están separados por una baranda que corta en diagonal el plano y una luz que evidencia el vacío que se extiende entre ambos. La cámara está ubicada detrás de la mujer, lo que permite ver que no lleva sombreros, ni ropa elegante, claramente pertenece a otro nivel social. Luego se advierte que sostiene un revolver en su mano, aunque no apunta decididamente en ninguna dirección. Su voz responde: "Si soy yo ¿no me esperabas?"

En el contraplano se la ve de frente. La cámara, en una posición de suave picado, se mueve aceleradamente hacia adelante. Pronto se presenta en primer plano, y tanto por el movimiento como por la posición de la cámara, su cara parece aplastarse. Es una mujer vulgar, desesperada, desmejorada, el pelo achatado chorrea agua sobre la piel. Se escuchan dos disparos, ella llora y entrecierra los ojos. La escena termina sin que el espectador sepa quien ha disparado, ni quien ha muerto.

En la primera secuencia del filme el espectador asistió al delito y a partir de aquí se interna en el laberinto de sus motivaciones y consecuencias. La oscuridad y el agua serán dos de los principios constructivos de la propuesta estética que desarrollará Tinayre.

En la escena siguiente la construcción narrativa seguirá siendo algo engañosa para el público, ya que se pasa a la sala de un tribunal donde Flora (la rubia de la escena anterior interpretada por Fanny Navarro) es condenada por un juez a cinco años de presidio por el cargo de "homicidio con circunstancias atenuantes". Esto hace pensar que ella ha disparado y ha matado al hombre, pero nuevamente surge la sorpresa al descubrirlo en un primer plano, entre el público que ha asistido al juicio. El arquitecto Carlos Dumond (Jorge Rigaud) lleva un brazalete en señal de luto y entonces el público comprende que en esta historia hay otro cuerpo muerto que aún se ha mantenido oculto.

El relato ha ingresado, sin transición alguna, en un largo flashback sobre el que se montará la causalidad del filme. El homicidio que se está juzgando es previo y aunque la primera secuencia queda suspendida en el tiempo, de ahora en adelante será muy comprensible la estructuración temporal.

La sucesión de los hechos lleva al espectador, a la lujosa casa de Carlos. En un cuarto presidido por el enorme retrato de una mujer joven (seguramente la muerta), se dirige a la caja fuerte, rompe papeles y se deshace con alivio de la foto de Flora. Paralelamente, la chica se despide de su madre en el juzgado, quien le asegura que gastará sus pequeños ahorros para poder aclarar esta situación.

A partir de aquí el relato presenta otra línea argumental, la que refiere a las condiciones de vida en el penal de mujeres. Se ve a Flora con un camisón a rallas, mientras las perversas celadoras visten de negro. La primera requisa del dormitorio expone el universo penumbroso del presidio. Los rostros de las reclusas emergen de la oscuridad para escuchar las sanciones y sufrir los castigos. Resuenan las bofetadas de las celadoras en esos agujeros lúgubres.

Luego, de día, a plena luz, se puede distinguir mejor a la colección de presas, que como observó Mancera sagazmente, incluye a una filicida (Aída Luz), dos lesbianas (Golde Fami y Diana de Córdoba) y una que está encerrada por hacer abortos (Pepita Muñoz). Todas provienen de bajos sectores sociales, están despeinadas, desprolijas, vestidas con batones cuadriculados, raídos y sucios, cuya única utilidad es portar el número que las identifica. Por lo general son agresivas y vulgares, lo han perdido todo, hasta el nombre ("¡llamen a la 117!").

Paradójicamente esos cuerpos despliegan una sensualidad un tanto salvaje, subrayada por los vestidos rotos (a Flora le cubre pobremente los senos) y por la puesta en práctica de una proxemia que borra la existencia de todo espacio privado.

Cada vez que Flora recibe visitas en la cárcel, se mezclarán las dos líneas argumentales. Su madre convocará en dos oportunidades las imágenes del pasado, para informarse e informar al público sobre el homicidio aún misterioso. O sea que el espectador se halla frente al desarrollo de un flashback dentro de otro y por ello, en ambas oportunidades, Flora ingresa y egresa del pasado mediante un efecto de nublado con humo, dado que una estructura temporal más compleja demanda una marcación tangible en todo relato clásico.

Pero además en esos momentos, Flora yuxtapone el pasado con una apelación al futuro, solicitando la presencia inmediata de Carlos para comunicarle un secreto que obviamente se está gestando dentro de ella. Estos flashbacks contienen escenas sumamente expositivas, brindando las herramientas necesarias para que el espectador pueda construir el crimen y las relaciones personales que sustentan la trama. A pesar de ello se mantiene la estilización que homogeneiza la construcción estética. Así, la mansión del arquitecto y su joven esposa paralítica es barroca y asfixiante. Enseguida se advierte que la Sra. Isabel (Tita Merello) se siente abandonada y despreciada por el marido, aunque su incapacidad fue motivada por el choque de un auto que él manejaba a gran velocidad.

Ella dice que Carlos la prefiere muerta, que no tiene confianza en nadie. Está muy alterada y expresa su temor por la falta de luz en el ascensor que la conduce a la planta alta. Flora es su enfermera y le explica que no hay peligro posible porque la puerta del ascensor no se abre, si este no ha llegado a su destino.

Pero Flora es algo más que una servidora en la casa, también es la ingenua que venida del interior ha sucumbido a la seducción y las habituales mentiras de Carlos. En una escena, se observa a los amantes besándose en el cuarto de servicio, mientras la Sra. Isabel sospecha lo que está ocurriendo. La enferma se

desplaza hasta la silla de ruedas, cae por unas escaleras y llega arrastrándose para ponerlos en evidencia. La actuación de Tita Merello es tan desgarradora que desbarata la presencia obvia de una tragedia segura.

A la mañana siguiente Flora lleva a la Sra. Isabel hasta el ascensor que permanece a oscuras, abre la puerta y empuja la silla que cae al vacío. Isabel grita, Flora se espanta y el culpable ha quedado fuera del cuadro cinematográfico. La línea argumental melodramática es tan comprimida y obvia que pierde en verosimilitud, no obstante la presencia obsesivamente barroca de la casa (con sus escaleras caracol, sus oscuros pasillos y sus recargados cuartos) refuerza un efecto de género respecto de películas muy famosas en esa época, entre otras **El cuarto mandamiento** de Orson Wells (**The Magnificent Ambersons**, 1942).

La otra línea narrativa, por el contrario, aunque mantiene la estilización tiende a cultivar la verosimilitud del relato, ya sea repitiendo ciertas reglas propias del género, manteniendo una coherencia interna al relato o proponiendo relaciones con los discursos sociales de la época.

Consta de dos partes muy diferenciadas. La primera, que se ha comenzado a exponer, se centra en las carencias del penal y la violencia ejercida por las autoridades sobre las internas. Los inmundos calabozos de castigo y los golpes indiscriminados preceden a la escena más álgida de castigo físico. En ella es posible observar a las reclusas, durante una noche de invierno, ubicadas de espaldas a la pared del patio del presidio, como si fueran a fusilarlas. La directora ordena abrir la bomba de agua y las presas comienzan a retorcerse bajo el chorro de agua helada que dispara una manguera. Las torturadoras dejan entrever el goce, mientras las víctimas tropiezan y caen enloquecidas. La iluminación expresionista dibuja sombras amenazantes y subraya el terror de las mujeres recortadas sobre el oscuro paredón. Una de ellas se desploma y Flora al grito de "¡Basta!" logra que detengan la tortura.<sup>343</sup>

---

<sup>343</sup> La ferocidad de la escena fue percibida por las actrices durante la realización, "(t)odas se quejaban del exagerado realismo". Aída Luz recuerda en relación con esta escena que "(e)ra pleno invierno (...), era en agosto a eso de las dos de la mañana; y para calmar nuestra <<histeria presidiaria>>, nos empapó con una manguera de bomberos. Perdí el conocimiento. Fue realismo puro... Al despertar, ya no estaba en el estudio".

La muerte de la joven unida a la determinación de Flora serán el punto de inflexión de esta historia, aunque el cambio de la situación en el penal será gestionado desde arriba, gracias a la acción del médico de guardia (Francisco de Paula). Este joven doctor, que viste un traje claro como todos los funcionarios que se conocerán de la nueva administración, explica que efectuará una denuncia a la superioridad por "las condiciones anormales en que ha incurrido este establecimiento". Frente a la aireada respuesta de la directora agrega: "Lo de las influencias es historia antigua (...) no descansaré hasta que esta casa esté intervenida y se haga justicia. (...) Pasó el tiempo en que la justicia se detenía en las puertas de las prisiones."

En la escena siguiente comienza la segunda parte de esta línea narrativa. La nueva directora (Mecha Ortiz) porta las buenas noticias para el penal. Todo sucede en el patio, pero de día y con imágenes saturadas de luz, que proponen una estilización realista. La funcionaria viste un tapado claro y debajo un traje sastre claro y se peina con un rodete, o sea que todas las señales son opuestas a las del viejo régimen. Ella mira a las presas con dulzura y comprensión, les habla de "dignidad humana", proclama que "la cárcel debe ser escuela de readaptación para devolver a la sociedad mujeres libres", y define que en la nueva etapa el castigo físico "es una de las cosas que se terminaron para siempre". También intenta referenciar el cambio de gestión con una política superior, explicando que se adecuará a "los principios de humanidad que inspiran todos los actos de un buen gobierno".

En lo sucesivo el universo carcelario será absolutamente diferente. Las reclusas visten ropa femenina, con el talle adecuado para cada cuerpo y sin números identificatorios. El vestido, para el día, es oscuro con un delantal blanco; y un camisón blanco para la noche. Todas están peinadas, limpias, prolijas y han

---

Al evocar esas noches de lluvia ininterrumpidas dice Golde Fami: "Tinayre quería que sufriéramos de verdad, porque es sádico... Él sabía que un manguerazo sobre la espalda de una mujer, con esa fuerza del agua, produce intensos dolores; pero insistía: <<No, ¡repetir! ¡repetir!...>> y había que hacer todo de nuevo, porque se le ocurría que la escena no había salido bien. Era invierno, después nos tenían que abrigar con mantas y darnos café con cognac. ¡Si nos podía golpear cuatro veces con el chorro de la manguera, lo hacía...! La fuerza del agua era tal, que los propios bomberos que manejaban la manguera no podían retenerla, porque el líquido los arrastraba hacia delante". (Insaurralde, Maranghello 1997 : 230 -231)

recuperado sus nombres de pila. La directora y las internas sonríen, se manejan con un trato cordial, en espacios iluminados, utilizando objetos nuevos y modernos (por ejemplo la vajilla de la cocina).

Las presas pueden gozar de funciones de cine y servicio de biblioteca, se les asigna un trabajo afín a la actividad que desarrollaban fuera del penal y se flexibiliza el régimen de visitas, permitiéndoles, entre otras cosas, usar ropas de civil para esas ocasiones.

A esa altura Flora oculta malamente un embarazo muy avanzado y se entera que Carlos se casará con una "pituca de triple apellido". Una visita del arquitecto termina de esclarecer a la ingenua, que finalmente entiende el engaño de que fue víctima. Es entonces que decide escaparse, utilizando las cloacas de la ciudad, para parir fuera de la cárcel y para saciar su sed de venganza.

Esas escenas de huida se cuentan, sin ninguna duda, entre las mejor filmadas del cine argentino. Se tomaron imágenes en "las bocas de tormenta de Juncal y Anchorena (Barrio Norte), donde se filmó el ingreso de Fanny a los desagües; Córdoba y Chiclana; la calle Ruiz Huidobro, de Parque Saavedra. Luego se trabajó en la entrada del arroyo Maldonado, a la altura de la avenida Juan B. Justo; y también en otro arroyo que cruza Villa Urquiza —que era el más peligroso porque en él se encontraba un gran embudo, donde convergían conductos correntosos de aguas servidas-. Allí se arrojó un doble masculino de la Navarro, con su impermeable y sus botas. (...) Pero el resto de las secuencias debió ser animado por la actriz, dada la cercanía de la cámara." Para la iluminación, el fotógrafo Etchebehere uso un método nuevo, ideado por el laboratorio Alex, que se llamaba lateinsificación (porque mantenía la imagen latente en el negativo, luego de utilizar los baños normales en el laboratorio). Ese método, redujo la necesidad de luz artificial y por ello era ideal para ser utilizado en los caños y en las escenas nocturnas iluminadas solo por los faroles del alumbrado público. (Maranghello, Insaurralde 1997 : 229-230)

El resultado del diseño escenográfico y lumínico de esa secuencia fue de una calidad poco habitual en el cine argentino y remitía directamente a algunas

imágenes de **El tercer hombre** de Carol Reed (**The Third Man**, 1949), que había resultado ganadora de un Oscar en 1950.

Flora avanza por los túneles oscuros durante dos minutos y 20 segundos. Son diez planos en los que se la ve atravesar las aguas servidas, iluminada por una luz que penetra desde el fondo del cuadro, junto al eco de los gritos de la policía, transformando su cuerpo en una sombra que se arrastra hacia la cámara para finalmente ofrecer su rostro. El desplazamiento de Flora en el cuadro, sumado a los movimientos de cámara y el montaje, recrean la sensación de un laberinto subterráneo que parece no tener salida.

Cuando finalmente Flora logra salir de la cloaca, el relato retoma la secuencia inicial. Se repite la llegada de Carlos a la puerta de su casa, pero a partir de allí se introducen cambios significativos (por ejemplo, diálogos que fueron omitidos en la primera secuencia porque hubiesen descubierto parte de la trama). Sobre todo cambia el punto de vista de la cámara en los distintos planos y de ese modo se descubre que Carlos saca un revolver y le dispara a Flora.

Aquí se cierra el círculo del flashback de base, para dejar paso a la última secuencia que será la única contada en tiempo presente. Transcurre en "la mejor maternidad de la ciudad" donde Flora ha dado a luz. Respetando las reglas del melodrama, se descubren los homicidios perpetrados por Carlos y son castigados con prisión, mientras Flora paga su pecado con la muerte, aunque ya se ha probado su inocencia desde el punto de vista penal.

Como todo bebé que nace en el final de una película, esta niña es la portadora de un futuro más venturoso, la instancia superadora, tanto de la pareja melodramática, como de los resabios del viejo régimen que empujaron a Flora a no confiar en la directora del penal. En este caso se subrayan dichos contenidos cuando la enfermera deja el moisés en un mostrador que alude claramente al retablo en el que se representa el nacimiento de Jesús.

Ahora bien, una vez descriptos ciertos elementos de la puesta en escena se explorará la relación de la línea argumental carcelaria con la reforma peronista de las prisiones. Entre 1946 y 1947 Roberto Pettinato fue el impulsor de una abigarrada lista de cambios en los penales argentinos. Lila Caimari explica que el



discurso estatal sobre el castigo pasó de estar centrado en los derechos de la sociedad, a girar en torno a los derechos del preso. La energía fundacional de la reforma “estuvo concentrada en medidas democratizadoras de la sociedad carcelaria ya existente, a través de la promoción del bienestar del penado y de sus guardianes” (2004 : 254) .

La reforma peronista promovía el “desagravio histórico de los penados” con medidas que ponían el énfasis en el ejercicio físico, “como parte de la terapia de rehabilitación” y por otro lado, en la reconstrucción de los lazos afectivos familiares. Entre otras, estas medidas estipulaban la creación de un campo de deportes, una mejora en la dieta de los presos, un acercamiento entre penados y administradores de las penas, la supresión del uniforme rayado (que la literatura especializada consideraba infamante desde fines del siglo XIX) para ser reemplazado por otro liso de color oscuro, la flexibilización del régimen de visita para penados de buena conducta, la creación de locutorios sin rejas y la introducción de la “visita íntima”.

Por distintos motivos estos cambios se hicieron efectivos con una celeridad inusitada, sobre todo si se piensa que en ese ámbito, las modificaciones habían quedado históricamente relegadas. Así, en cuestión de meses se pudo observar el desarrollo de “torneos deportivos entre equipos de reclusos, que no vestían uniforme sino ropa deportiva donada por empresas de indumentaria”, que contaban con la participación de los familiares de los penados. Juntos compartían espectáculos artísticos y picnics, mientras los niños podían divertirse en los juegos infantiles construidos en los campos de deportes. (Caimari 2004 : 258)

La investigadora Caimari asegura que la reforma de Pettinato no se basaba solamente en mejorar las condiciones de vida, sino que implicaba un cambio de estatus, tanto para el preso como para quienes administraban cotidianamente su pena en las prisiones. En función de ello se hacía visible al preso a través de los medios masivos y se los integraba a distintas prácticas sociales y políticas en actos simbólicos que se desarrollaban en la Penitenciaría Nacional. En el caso del personal carcelario, se puso en marcha un proceso de concesión de mejoras en

las condiciones laborales, así como una tarea de organización y jerarquización de sus cargos.

Como se observa **Deshonra** lleva a la pantalla de cine el planteo humanista de la reforma Pettinato y las medidas concretas que la sostuvieron. Quizá la existencia de este referente real haya motivado la publicidad de la empresa productora Interamericana que definía a la película como "Neo-realista! Estremecedora!, audaz!"

Es interesante hacer notar que la representación del aparato represivo estatal venía de larga data en distintos soportes. Según Caimari la crítica profana a dicho sistema tiene un antecedente fundacional en la tradición gauchesca. La prensa había denunciado los abusos cometidos contra los penados, describiendo el lado oculto de las cárceles; y estos temas también habían sido visitados por la literatura, el teatro, el cine y el tango. Todo ello había desarrollado en el público "una sensibilidad que conectó a los lectores con el padecimiento del castigado" y esa percepción social de la prisión y el penado habían cristalizado en una serie de imágenes pésimas.

Por el contrario, durante el peronismo, se promocionó regularmente a través de la radio, la prensa y los documentales de propaganda estatal, la nueva concepción sobre el "castigo humanista de la era justicialista" y las obras emprendidas en tal sentido. Esto implica que tanto la denuncia que se expresa en **Deshonra** como la propuesta renovadora eran ya conocidas para un amplio público. Caimari asegura que "(l)a popularidad de esta reforma de alto voltaje simbólico, introducida en el espacio de escasos meses, sugiere un amplio consenso previo en torno a la deuda de la sociedad con el estatus del penado." (2004 : 268)

Por todo ello, no es posible leer en **Deshonra** una intención metafórica. Como se vio, la película presenta una vocación argumental realista, manteniendo los límites impuestos por las reglas de los géneros que rigen el relato (tanto el policial carcelario, como el melodrama). Incluso algunas figuras retóricas del film también fueron utilizadas en la prensa para dar cuenta de la clausura del penal de Ushuaia, por ejemplo "todos los discursos marcaban el final de una sociedad

oscura y el principio de otra con luz” y Osiris Troiani en *Crítica* se refería al “sombrio establecimiento” o “mole siniestra que proyectaba una larga sombra sobre víctimas y victimarios”. (Caimari 2004)

A la luz de lo ocurrido en las cárceles desde 1946, es posible conjeturar que el trío compuesto por Villalba Welsh, Verbitsky y Tinayre aprovechó la exitosa fórmula de géneros para modalizarlos con datos concretos de la realidad local. De esa manera se introducen el médico de guardia que interviene rápidamente el establecimiento penal, el discurso que muestra el cambio ideológico y metodológico de las nuevas autoridades, los cambios en el vestuario, en la comida y en la dignificación del preso.

Es por ello que aunque se produzcan repeticiones abusivas en algunos personajes y situaciones que ya se habían visto en películas carcelarias, estas actualizaciones genéricas son de tal magnitud semántica en el contexto de la producción que instalan al filme en otra categoría narrativa.

También es evidente que la denuncia y la resolución del conflicto de la película, revierten su significación sobre el proceso político y social de la sociedad argentina de la época. Coincidimos con Caimari en que “la prisión era, y siempre ha sido espacio de las clases subalternas”, por ello poner en pantalla la reforma Pettinato es también mostrar “un capítulo poco conocido de la transformación de la relación entre el estado y las clases subalternas que caracterizó el periodo peronista.” (2004 : 254)

Es necesario, entonces, resignificar esta película teniendo en cuenta, entre otras cosas, la experiencia peronista, de esos años, signada por la aparición en la escena social y política de los sectores populares cuyos derechos habían sido regularmente avasallados.

Por ello, probablemente el horizonte de expectativas del público estaba teñido por la vivencia del reconocimiento social que reclamaban los sectores en ascenso y la puesta en marcha de un discurso político que, como dice James (1990), había decidido ponerle en forma desafiante, un punto final “al silencio y el ocultamiento del agravio experimentado”.

En ese sentido, se puede conjeturar el impacto causado por la aparición de estos sectores subalternos en la pantalla, ya no como personajes secundarios, ni como seres culpables que deben ser castigados, sino bajo la lógica de la dignificación y la reparación histórica. Se recuerda que la escena de la tortura con la manguera de agua, cesa al grito de "¡Basta!" emitido por una de las víctimas.

También es importante advertir que la resolución de los problemas carcelarios efectivizada en el filme, no licua la impresión causada por la denuncia de injusticias sociales muy recientes. En tal sentido, la primera parte de la línea argumental carcelaria apela a la identificación del público con una doble problemática social, por un lado una cierta determinación social que es posible ver en los rostros de las presas ("El derecho penal es el derecho de los humildes", decía Pettinato) y por otro, los sufrimientos de ese sector que se presenta como legal y socialmente desprotegido.

Obviamente la lectura que se ha realizado lleva directamente a considerar que la película transmite, además, una propaganda del discurso político del peronismo, en este caso aplicado a la población carcelaria. A pesar de que no existen en ella imágenes o palabras que remitan explícitamente al partido gobernante, es indudable que la directora del penal interpretada por Mecha Ortiz, su discurso, su vestimenta y peinado, remiten a la figura de Eva Perón.

O sea que la película debe ser considerada, también, como un texto que vehiculiza la publicidad de los actos de gobierno, según la lógica del peronismo, esto es convirtiendo habitualmente los textos en propaganda política partidaria.

Aunque no existe ningún indicio de que el argumento fuera impuesto por las oficinas del poder<sup>344</sup>, es posible suponer que haya existido alguna influencia en ese sentido. Restando interés a las versiones conspirativas, también se puede

---

<sup>344</sup> Maranghelo e Insaurralde revelan que Tinayre aseguraba que le fue impuesto el protagonismo de Fanny Navarro en el filme, pero no hizo ninguna declaración con respecto a otro tipo de imposiciones. Por otro lado, los mismos autores recogen una declaración en sentido opuesto de José Martínez Suárez (director asistente, cuñado de Tinayre y dactilógrafo del guión definitivo): "No tengo conocimiento de esa historia que cuenta Tinayre, (...) a mi entender Fanny "sonó" como protagonista desde el comienzo. Y basta con mirar las gacetillas de la época para verificarlo. (...) Creo que ese elenco ya estaba en la cabeza de los argumentistas; estaba cocinado desde el comienzo". (1997 : 208)

conjeturar que la popularidad de la fórmula narrativa que proponía la propaganda peronista haya interesado al productor Guthmann desde el punto de vista comercial. Lo cierto es que no existió una reivindicación especial del filme desde la prensa amiga.

Finalmente es interesante volver sobre la construcción estética y narrativa de la película. Como se vio la estructura temporal es compleja, ya que se yuxtaponen distintos niveles de pasado, mientras el presente de la enunciación se revela en el final. La primera secuencia queda colgada para la comprensión y en el final el espectador descubre además que fue escamoteada por la mano del enunciador.

Quizá para compensar esta complejidad la película maneja semi-simbolismos, que resultan sencillos y eficaces. O sea que utiliza categorías de lo visual que se asocian a categorías de contenido como "luz = bueno/nuevo", "oscuridad = malo/viejo". En ese orden de cosas el agua parece ser un común denominador (la lluvia, las torturas y el túnel) en la construcción de los momentos álgidos de ambas líneas argumentales.

Es interesante recalcar que el extenso tiempo pasado del relato, refuerza la verosimilitud del tratamiento de la reforma Pettinato, ya que su puesta en marcha también pertenecía al pasado reciente del contexto de producción.

Por otro lado, Tinayre apuesta a una doble estilización del filme que en algunas oportunidades no resulta efectiva. Una de ellas está signada por el uso de la iluminación expresionista que logra deformar los escenarios para semantizar tanto a los personajes, como a los conflictos. También aportan a esta línea de trabajo la escenografía barroca de la lujosa casa de Carlos Dumond.

Por otro lado, algunas escenas carcelarias fueron filmadas con plena luz y con la intención de presentar un relato más realista, que puede verse tanto en los vestuarios, los diálogos y las formas de actuación. Estas escenas parecen desencajar en el marco general del filme y en un caso, al menos, se muestra útil para insertar el discurso didáctico político de la nueva directora del penal, que

además de romper las reglas de espacialidad que estaban impuestas en la cárcel, transgrede la discursividad permitida dentro de los géneros del cine clásico.

El final de la película propone una construcción cuasi religiosa. Un retablo hecho bajo la religión del Estado, en el que nace el nuevo ciudadano para la Nueva Argentina.

### La transformación del infierno verde

Como se dijo en el segundo capítulo, el cine argentino experimentó un repunte de calidad y público en el año 1952. Cuatro meses después del estreno de *Deshonra*, la sala Gran Rex se vio nuevamente alborotada por otro estreno significativo. El 9 de octubre de ese año, Hugo del Carril presentaba su filme *Las aguas bajan turbias*.

La película se mantuvo durante nueve semanas en dicha sala y recaudó \$1.256.900, pero bajó de cartel cuando Raúl A. Apold comenzó una campaña periodística de desprestigio contra el director, acusándolo de haber cantado en una radio uruguaya el día de las exequias de Eva Perón. Hugo del Carril era una de las caras públicas del peronismo, por haber grabado la marcha peronista, sin embargo una vieja enemistad personal con Raúl A. Apold motivó que tuviera que atravesar por un conjunto de obstáculos para hacer realidad la producción del filme.<sup>345</sup>

Hugo del Carril llevó adelante un proyecto creativo propio, buscando temáticas que lo expresen, conformando modos de producción independiente que

---

<sup>345</sup> La enemistad entre Apold y Del Carril surgió cuando ambos coincidieron en Argentina Sono Film, mientras Apold fue jefe de prensa. Las anécdotas dicen que Apold obstaculizó su trabajo y que Del Carril tuvo que recurrir a Evita para poder concretar su película. El director era uno de los pocos que se animaban a criticar en público al influyente funcionario. Entre las declaraciones más sonadas, se cita la que hizo al regresar del Festival de Venecia: "Una mala organización conspiró contra el éxito de nuestros films (...) Pagamos un duro precio por nuestra improvisación", que posiblemente haya influido en que *Las aguas...* se viera perjudicada con la calificación "prohibida menores para 16 años". En 1954 Del Carril consiguió una entrevista con Perón, sorteando a Apold, y una vez allí le explicó que tanto él como otros cien colegas formaban parte de una lista negra confeccionada por Apold para impedirles trabajar en cine. Según Del Carril, Perón le pidió la lista y luego "todo el mundo volvió a trabajar y nadie supo nunca el por qué". Para ampliar ver Maranghello (1993) y Cabrera (1989)

le permitieran llevar a cabo los distintos proyectos, con un equipo estable de trabajo que respondía en todas las oportunidades. Fue sin duda, uno de los autores pioneros, decidiendo guiones, gestionando créditos y haciéndose responsable de la propuesta ideológico-estética.

Es así que decidió llevar a la pantalla la novela *El río oscuro* que Alfredo Varela había publicado en 1943. El texto elegido desarrollaba la injusticia y la violencia generada por la brutal explotación que sufrían los trabajadores de la selva misionera, un tema que ya había sido expuesto en los cuentos de Horacio Quiroga, pero al que Varela le daba otra dimensión, incluyendo la lucha constante de esos personajes por reconquistar su dignidad.

La particularidad del caso es que cuando Del Carril decide trabajar con ese texto Varela estaba preso en la cárcel de Devoto por pertenecer al Partido Comunista. Además, le encarga la adaptación a su fiel colaborador, Eduardo Borrás, un anarquista español que había llegado a la Argentina huyendo del régimen franquista. Estos datos no hicieron que fuera fácil el inicio del proyecto. Cuando finalmente consiguió la autorización para filmar, tuvo que aceptar que el nombre del autor de la novela no apareciera en los créditos del filme.

También es posible suponer la influencia de los funcionarios de la Subsecretaría de Información y Prensa para que el prólogo y el epílogo de la película expresaran frases inequívocamente peronistas que dieran un marco familiar al conflicto social que se narraría.

El filme causó un fuerte impacto sobre la crítica especializada que destacó unánimemente la fuerza de las imágenes, la maestría del realizador y la envergadura de la producción. El crítico King<sup>346</sup> subrayaba que se trataba de una "triste visión de un ayer argentino felizmente extinguido" sin intentar tampoco "disminuir la sensación de brutalidad que del libro surg(e) y es que, precisamente estaba allí, en el reflejo exacto de toda su violencia la fuerza de un tema que no admitía concesiones ni las tuvo."

---

<sup>346</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 10-10-1952, Pág. 7

Mientras tanto Roland desde la exigente publicación *Gente de Cine*<sup>347</sup> emitía una opinión con desenfado, al asegurar que “se trata de una buena película y, sobretodo, de una película argentina de espíritu y de intención, por los tipos y el medio que enfoca más que por la propaganda que pueda trascender, muy sutilmente, de su alegato social a favor de la clase trabajadora, alegato que no puede arrogarse para sí una fracción política porque lo avaloran razones humanas mucho más importantes y hondas que las que se pueden aducir desde una plataforma electoral.”

También desenmascaraba un “caso inusitado de fidelidad anónima” contando que la valentía del filme provenía, en primer término, “de su apego al libro que la inspiró, escamoteado detrás de la firma de quien solo fue su adaptador Eduardo Borrás. No lleva, por eso, su título; pero lleva su fuerza, su intención, su verdad. Por supuesto esa fidelidad no es total y las supresiones son notorias. Pero su carácter descriptivo, sus ‘impresiones’ de ambiente, tienen, en la pantalla, un equivalente muy remarcable.”

Finalmente Roland sintetizaba la opinión de la crítica que sobrevendría en los años sesenta, señalando que el acierto primordial de la película “es su violencia rayana en el patetismo, sin concesiones, sin atenuantes.”

Otro tópico que fue notado en sus días de estreno fue que una parte de los actores del filme, no eran profesionales y habían sido reclutados en esa zona rural. Esta información y la presencia de la actriz Adriana Benetti (doblada por Margott Cottens) conocida por su actuación en **Cuatro pasos por las nubes** (Alessandro Blasetti, 1942) conectaba al filme con las ideas que provenían del neorrealismo italiano.

La película fue multipremiada, en el ámbito local por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina (Premio Cóndor y Diploma a la Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor de Reparto: Pedro Laxalt), por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (Mejor Film, Mejor Director, Mejor Actor de Reparto: Pedro Laxalt, Revelación Masculina: Luis Otero), por el Club

---

<sup>347</sup> *Gente de Cine*, Buenos Aires, 11-1952, No. 17, Pág.1



Gente de Cine (Primer Premio a la Mejor Película) y por Cinepress (Primer Premio a la Mejor Película).

También recibió premios internacionales. Como ya se dijo la película fue enviada al XIII Festival Cinematográfico Internacional de Venecia (Italia / 1952), donde obtuvo un Diploma de Honor. En el Festival Internacional de la Exposición Agrícola (Roma, Italia / 1953) ganó el Premio Anica (Espiga de Oro), la Asociación de Críticos de Radio y Teatro del Perú (1953) la distinguió con el Premio Inca a la Mejor Película del Año de Habla Española y la Asociación de Críticos Cinematográficos de La Habana con el premio a la Mejor Película Extranjera de Habla Castellana.

Hugo del Carril declaraba que las pruebas más concretas del interés que suscitó la película en Europa, las tuvo en el aspecto comercial: "ya vendimos los derechos para explotar(la) en la India y recibí muy buenas ofertas de Italia, Alemania y Checoslovaquia"<sup>348</sup>. También cerró tratos con Rusia, Gran Bretaña, España y Norteamérica (Maranghello 1993 : 10)

Su antecedente filmico directo **Prisioneros de la tierra**, no pareció influir de manera determinante en la recepción del filme. A pesar de la similitud escenográfica, y de algunos personajes y temáticas, se reconoció claramente que sendas películas tenían propuestas diferentes. Mientras Soffici había hecho hincapié en la naturaleza de la conducta humana y su relación de pertenencia con el ámbito geográfico ("una esclavitud a los designios de la tierra roja, de la que todos serían prisioneros" -Maranghello 1999 : 50-), Hugo del Carril proponía un planteo que tendía a dejar de lado la problemática existencial de cada personaje, para abordar los conflictos como resultantes de una dinámica social. Por ello el destino trágico de los personajes de Soffici, la rebelión inútil, es reemplazado por una fuerza volitiva que culmina en la búsqueda del cambio social. De hecho se puede decir que este cuarto largometraje que dirige Del Carril es el film con temática social más definida del período peronista.

La transposición de la novela de Alfredo Varela observa una alta fidelidad, si se considera que el guión debía respetar las reglas narrativas fijadas por el cine

---

<sup>348</sup> *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, 24-9-1952, Vol. XXII, Año 22, N° 1099, Pág. 128

clásico. Por ejemplo, mientras la novela presentaba un relato fuertemente fracturado y con largos fragmentos descriptivos o explicativos de los motivos y el contexto de las acciones y los protagonistas<sup>349</sup>, en *Las aguas bajan turbias*, igual que en *Deshonra*, se yuxtaponen dos líneas argumentales, la melodramática y la vinculada a la denuncia de la explotación a la que eran sometidos los mensús, en los yerbatales del noreste argentino. Pero ¿de qué forma se plantea esta mixtura?

El filme comienza con la exposición de los créditos sobreimpresos en imágenes que más adelante formarán parte del relato, es decir se anticipan algunas imágenes del barco que transporta a los mensús, así como imágenes del trabajo en los yerbatales. Todo ello acompañado por una música imponente, plena de arpegios graves, que le otorga a esas imágenes una connotación dramática.

El último tramo de la composición musical se encabalga sobre el bello prólogo dominado por una voz over que ubica espacial y temporalmente, mientras se ven imágenes del río y sus orillas, acompañadas por una música dulce que imita a los sonidos de la naturaleza. El relato se sitúa en "el alto Paraná, uno de los más ricos territorios argentinos, suelo fecundo y pródigo. La yerba mate, el oro verde, ha sido y es fuente de fabulosa riqueza". Esta descripción verbal construida bajo el tono de los documentales sobre la zona, culmina con la ubicación temporal: "El río es hoy un camino de civilización y progreso, pero no siempre ha sido así. Hace unos años, unos pocos años, estas eran tierras de maldición y castigo. Las aguas bajaban turbias de sangre". Es decir que en el presente de la enunciación, el conflicto se ha solucionado favorablemente y la zona se encuentra próspera. A lo largo del análisis es posible dar un contenido semántico más preciso a los términos "civilización" y "progreso".

Aquí un arpegio grave anuncia un corte en la placidez musical y vuelve a oírse una melodía inquietante. La voz over aborda una descripción poética del conflicto central del film, explicando que partía un barco repleto de mensús para trabajar en el yerbatal y tiempo después "el infierno verde devolvía una procesión

---

<sup>349</sup> Tres líneas narrativas convergen hacia el final. Una desarrolla la historia del protagonista, otra bajo el título "En la trampa" presenta testimonios y descripciones que dan marco a la trama central, y la tercera bajo el título "La conquista" va delineando el desarrollo que tuvo a través del tiempo, la explotación occidental en los yerbatales del noreste.

macabra”, compuesta por “cadáveres boyando, cadáveres sin rostro, sin nombre, sin familia.”

Como los espectadores, los peones de la zona se acercan a ver flotar los cuerpos descompuestos. Para ellos “el espectáculo era demasiado conocido” y para las lavanderas era demasiado siniestro, por lo que “se persignaban y huían hablando apuradamente en un guaraní asustado y tembloroso”.

La voz over se encabalga sobre la escena siguiente en la que se presentan los personajes “brasileños, paraguayos y peones de nuestro litoral” que acuden por “la promesa de las ganancias fáciles”. La cámara entra, por medio de un travelling pronunciado, a la fonda donde el turco Alí (Eloy Álvarez) contrata a los mensús. En este lugar denominado “El Guaraní” se desarrollan varias escenas que permitirán conocer al grupo de trabajadores rurales que protagonizarán el relato. Entre los más importantes se encuentra Báez, un mensú rebelde, pero borracho; Gloria Ferrandiz interpretando a la madre de todos los mensús; y los hermanos Santos y Rufino Peralta (Hugo del Carril y Pedro Laxat).

Las presentaciones no son expositivas, por ello, para destacar la jerarquía del protagonista, el director diseña una puesta particular. Sobre el final de la escena previa se encabalga el llamado en alta voz de “Santos Peralta” y se pasa por corte al plano detalle de los pies de un hombre, la cámara va subiendo y acompañando al personaje en su movimiento hacia adelante. En el ínterin se puede observar que el personaje saca del bolsillo una libreta para arrojarla sobre la mesa del Turco, que entra en el cuadro hacia el final de la toma. Por corte directo se pasa al plano detalle de la libreta cayendo sobre la mesa, este plano se convierte poco a poco en una subjetiva del Turco que finalmente deja ver el rostro tan esperado.

El Turco propicia la borrachera de los peones en el “El Guaraní” que encuentran compañía en las prostitutas del lugar. Se observan primeros planos expresionistas, de rostros desfigurados por el alcohol y la lujuria. Al compás de los gritos y silbidos de los concurrentes, se presenta a Flor de Lys (Herminia Franco), la prostituta más codiciada, que es defendida por Rufino frente a un peón que la fuerza a desnudarse delante de todos. Allí nace una de las historias amorosas.

En esta secuencia se retrata a los mensús como seres frágiles, cuya voluntad es manejada por quienes “arrian ganado” para los yerbatales. Son analfabetos (ponen sus huellas digitales en los contratos, en lugar de la firma), se emborrachan hasta perder la conciencia, tratan a las mujeres como a objetos de placer y se dejan engañar por los contratistas. Entre ellos se distinguen claramente los hermanos Peralta porque saben firmar, poseen armas de fuego, no pierden el control de sus actos, asisten a quienes son atropellados (tanto Baez, como Flor de Lys) y parecen tener una relación menos lasciva con las mujeres.

Una vez en la selva las sucesivas escenas muestran el régimen de trabajo aplicado en los yerbatales:

- Cada mensú tiene una supuesta deuda de partida, conformada por el porcentaje del “conchabador”, el costo del viaje, lo gastado en ropa y en El Guaraní, un adelanto, etc.
- Se pesa erróneamente la carga que cada mensú cosecha, restando valor al trabajo diario.
- Les pagan con vales que deben cambiar en el almacén de la administración, pagando precios que no compiten en ningún mercado.
- Todos los habitantes del yerbatal deben asistir obligatoriamente a los bailes que organizan los capataces cuando desean estar con mujeres. Allí violan a las mujeres de los mensús.
- Durante la jornada laboral los capataces azuzan con rebenques a los trabajadores para que aumenten la producción.
- El castigo físico es el recurso primario ante cualquier problema que se suscite con algún mensú.

En síntesis, el patrón es el dueño de la vida de esos hombres. Por ejemplo, no le permite a Rufino ver a Flor de Lys, que viajó para vivir con él como “su” mujer, porque “acá no hay nada tuyo, ni tu pellejo”.

Mientras en la novela el conjunto de estas situaciones parece convertirse en una retórica de coincidencia abusiva, sombría y asfixiante, en el filme los personajes no se presentan tan descarnadamente y dichas situaciones son matizadas por la

otra línea narrativa, es decir por la historia de amor que se genera entre Santos Peralta y Amelia (Adriana Benetti) y los lazos de amistad que se entretajan entre varios de los trabajadores.

También en el infierno verde se puede ver la diferencia entre Santos y los demás. Él es el único que hace frente al patrón e intenta arengar a los demás con frases como "No estoy de acuerdo", "esto es un abuso", y "¿qué hacemos aquí parados (mirando como azotan a un compañero)?". Por otro lado la relación que entabla con Amelia posee un estatuto distinto a las demás relaciones de pareja que se ven en el filme. Mientras algunos peones desquitan su impotencia en sus mujeres, que fueron violadas por los capangas, humillándolas doblemente; Amelia y Santos llevan adelante una relación de iguales.

En la escena en que comienza esa relación amorosa, ella reclama una mirada diferente ("No quiero que me mires así <se refiere a la mirada lasciva>, como me miran todos, yo creí que vos eras distinto"). Es una mujer que no se deja someter. Cuando uno de los capataces decide violarla, ella se resiste violentamente y aunque finalmente el abuso se concreta, ella nunca toma una actitud pasiva.

Esta pareja protagónica presenta más aptitudes para simbolizar. La relación se alimenta de miradas y la decisión de convivencia se hace a través de una ceremonia improvisada en la que se toman las manos como símbolo de unión. En ese mismo sentido se inscribe la escena en que Rufino sugiere que el hijo que espera Amelia puede ser de Santos o del capataz y ella sale imperativa a decidir sobre su futuro exclamando: "toda mujer sabe de quién es el hijo que lleva dentro, y el mío es de Santos".

Promediando el filme la tensión provocada por las injusticias, los abusos y atropellos se ha acrecentado por la pasividad que muestran los mensúes. Una escena exhibe a un grupo de mensúes reunidos, tomando mate, allí Baez alienta a los demás para organizar una huída colectiva porque de todos modos no tienen nada que perder: "es preferible dejar el cuero en el monte, a que nos sigan tratando como animales". Uno de los peones reubica el problema preguntando qué harán si logran llegar a Posadas y subraya "¿morirse de hambre?". Otro responde que ahora las cosas son diferentes, él lo sabe porque el hermano le ha enviado una carta que

revela un cambio trascendente: "En el sur los mensús han formado un sindicato para poder defenderse".

Santos es el único que puede leer y transmite las palabras escritas por el ex-mensú: "nos pagan con plata y compramos donde queremos (...) el trabajo no es tan pesado (...) Ni los patrones, ni los capangas se atreven a matar a nadie. Ni siquiera castigan a los peones, porque saben que el sindicato saldría a pelear. Acá ya dejamos de ser esclavos, somos hombres como los otros". La noticia de que "el sindicato queda por todas partes" despierta gritos alborozados de los mensús ahora seguros de que la fuga es necesaria. Ya que en ese lugar no hay sindicato, habría que buscar los beneficios en otro lado.

Pero los planes no tienen un buen final, los que huyen serán traicionados y acorralados. A Baez lo asesinan los capangas, abandonando su cuerpo en la selva. Después del fracaso y de enterarse que han estaqueado a los sobrevivientes, el resto de los mensús vuelve a trabajar, sin vacilar; menos Santos que sale a buscar el cadáver y lo trae para sepultarlo "como a un cristiano". Esta actitud heroica de Santos (una especie de Antígona masculino) lleva al desenlace del filme. Se establece un tiroteo entre los hermanos Peralta (los únicos que tienen armas de fuego) y los capataces, en el que Santos logra herir al patrón, pero mueren la madre de los mensús y Rufino.

Santos huye con Amelia, entre los dos matan al capataz violador y emprenden un viaje liberador. Mientras tanto los demás invaden la administración, azotan al patrón herido y queman el rancho. Se los ve corriendo entre la vegetación y sobre esa imagen se imprime la del fuego. Se ve claramente que no se incendia la selva, sino que se trata de un fuego simbólico y purificador.

La voz over, que ha vuelto para cerrar el filme, define el contenido del incendio y la insurrección colectiva: "Mientras Santos Peralta iba camino de la liberación, la rebelión cundía por todo el norte. Un grito de libertad fue extendiéndose de lugar en lugar, como el canto de los pájaros libres de la selva. La muerte de Baez, Rufino y tantos otros no había sido inútil. Su sangre había regado los yerbatales, se había mezclado con las aguas del río y había sido fecunda, como una semilla

plantada en el corazón de los mensús, dejando su herencia a los hijos de un mañana mejor.”

Sobre las últimas imágenes de la pareja central huyendo en una balsa, continúa la encendida voz over “era la promesa de una patria más grande y más justa donde los hombres no fueran esclavos”.

Sin duda el espectador está frente a una película singular del período, ya que toda la línea de causalidad narrativa está montada sobre un fuerte conflicto social. Y aunque Hugo del Carril no construye escenas de masas, es inusual ver en el cine de ficción que aquí se aborda, escenas protagonizadas por un grupo numeroso de trabajadores, que se esfuerzan, se atemorizan, sudan, y se rebelan en conjunto.

El guión propone una conceptualización muy particular de la lucha de clases, ya que no se entiende cuales son las “ganancias fáciles” que busca la “mensusada” y menos aún que el patrón sea una especie de empresario rural que vive en el marco de las miserables condiciones que ofrece la selva. Alfredo Varela explica claramente en la novela cuales son los beneficios (reales o fantaseados) para cada sector social incluido en el conflicto y explica también como se desarrolló ese sistema de explotación a través del tiempo, con lo que cobra sentido la presencia de los contratistas. Por el contrario, en la película el sistema de dominación parece estar asentado en pocos personajes, sobre el ejercicio de la perversidad y el amedrentamiento, más que sobre las reglas de un sistema económico. No se alude en el filme a quien o quienes se benefician realmente con este tipo de explotación rural.

Por otro lado, la actitud de los mensús es siempre pasiva. No se ve una escalada de reclamos a lo largo del filme, ni pronuncian ningún discurso que llame a la organización, tampoco emprenden ninguna acción para la formación de un sindicato. “La rebelión (que) cundía por todo el norte” sólo consistía en huir y destruir la selva para purificarla de tanta injusticia. Tampoco se percibe cual es el hecho especial que desencadena la fuga colectiva, por lo que parece que todos aprovechan el caos generado por los tiros de Santos y Rufino, para desequilibrar el

orden del lugar y ante todo para huir. Lo que ellos quieren es huir hacia donde el cambio ha sido efectuado para disfrutar de las nuevas condiciones de trabajo.

Alfredo Varela habla de una transición, ubicada a comienzos del siglo, desde los yerbatales silvestres hacia las nuevas empresas con yerbatales de cultivo, donde el feudo no desaparece, pero se moderniza. Es por ello que la ausencia de una actitud conciente de los trabajadores rurales resulta verosímil.

En cambio en la película no se puntualiza a que época pertenecen las imágenes y dado el contexto histórico y político de la producción de la película, sumado a la conocida actuación partidaria del realizador, se infiere que el pasado que se anuncia en el prólogo es muy cercano. Entonces la alusión a los sindicatos ligada a la figura de Hugo del Carril, exige una actitud militante por parte de los trabajadores en el conflicto social para que se sostenga la verosimilitud del relato. Es por eso que las escenas más convincentes, por poderosas y verosímiles, no están ligadas a la resolución del conflicto, sino a la denuncia del mismo.

La efectividad de las distintas escenas del relato se sostiene a través de la denuncia de las condiciones de trabajo pre-modernas en el ámbito rural. Se denuncia la existencia del mensú, es decir la existencia de alguien que vende su vida en lugar de vender su fuerza de trabajo, por lo que queda reducido a una subsistencia indigna. La denuncia también revela que esas condiciones laborales determinan una conducta personal y familiar signada por el autoritarismo. Los hombres sufren la violencia del patrón y la descargan sobre las mujeres, que por lo tanto son doblemente explotadas.

En este sentido es indispensable citar una de las escenas más realistas del filme, protagonizada por campesinos. En ella se ve a un mensú reclamando en el almacén de la administración, por el elevado precio del maíz. El mensú exclama "¿cómo quiere que le pague lo que usted me pide?", mirando hacia afuera del campo cinematográfico, su interlocutor aun no está incluido en el cuadro y eso aumenta la sensación de impotencia de ese hombre solo, parado en medio del silencio de todos sus compañeros. "Tengo mujer y tres hijos para darles de comer", agrega con desesperación, mientras por corte se pasa a un plano medio en el que se ve a su familia. Este plano remite a fotos antropológicas de familias aborígenes. Además



este mensú es uno de los pocos personajes que posee un idiolecto relacionado con la zona.

Un brevísimo plano muestra a los protagonistas como público privilegiado y atónito de la situación, luego sobreviene una discusión entre el comerciante y el pobre trabajador, quien culmina tirando la bolsa de maíz al suelo para descargar tanta violencia acumulada. En el cuadro siguiente la mujer mira desesperanzada y se escucha a los niños llorar, luego se lo ve a él sentado en el piso, totalmente abatido, escondiendo la cabeza entre sus manos. Se acerca la esposa, se agacha y lo acaricia, mientras la cámara se mueve para tomar a uno de los hijos que agarra un puñado del maíz esparcido en el suelo y se lo lleva a la boca. Del Carril deja la cámara unos segundos, en silencio, y registra una imagen que se conecta directamente con las del neorrealismo y con otras, más cercanas, creadas por Buñuel en **Los olvidados**.

De la misma manera, muestran su eficacia las imágenes en que el espectador presencia la larga hilera de mensús que acarrearán pesados atados con la yerba mate cosechada, así como las amenazas y castigos de los capangas en los lugares de trabajo.

Por el contrario, muchos de los elementos ligados a la rebelión parecen no respetar la coherencia interna del relato. El ejemplo más claro es la poco verosímil aparición de una carta que recibe un mensú, en el marco de un panorama tan desolador. ¿Cómo le llegó la carta? ¿Es verosímil que el patrón le entregue a un mensú una carta donde le cuentan que existe un sindicato?

De la misma manera opera la abrupta aparición de la rebelión final efectiva para hablar simbólicamente de la destrucción del sistema laboral que se denuncia, pero que no resulta verosímil si se la intenta leer, con una lente realista, como parte de un proceso de lucha.

Estas mixturas se dan en el marco de un relato clásico, que también se puede entender como un melodrama con fondo social. La pareja central debe salvar los obstáculos interpuestos por el perverso capanga y de esa manera lograr la felicidad. La historia se desarrolla a partir de un sistema dicotómico de personajes. Por un lado, el Turco, los capangas y el patrón son los personajes unilineales cargados por

toda impronta negativa; y por otro, el conjunto de los mensú, más matizados, son las víctimas del conflicto. Entre estos últimos algunos tienen características más positivas que otros, incluyendo la presencia de un traidor.

Desde otro punto de vista, se observa que Santos y Amelia representarían la "civilización" y el "progreso" que se mencionan en el prólogo, mientras los demás representan un mundo con reglas sociales, laborales, y familiares totalmente perimidas. Ahora es posible entender más claramente que los términos civilización y progreso remiten a la idea de una sociedad en la que los trabajadores han logrado organizarse para administrar las condiciones laborales, en donde la justicia está vigente y sobre todo, en donde sus habitantes reclaman por sus derechos y respetan a los más débiles. Santos y Amelia logran huir porque poseen las condiciones necesarias para vivir en ese tipo de sociedad, son alfabetos y han conformado una familia en base a prácticas simbólicas que definen una voluntad de respeto mutuo.

Pocas películas argentinas se ocuparon de mostrar realidades, costumbres y problemáticas del interior del país. Las que lo hicieron, por lo general, estructuran sus narraciones a partir de un eje espacial basado en la dicotomía campo-ciudad. Domingo Di Núbila denominó Realismo Social Folklórico a la corriente cinematográfica que englobaría a estos filmes. Un conjunto con elementos realistas que se centra en personajes rurales. Relatos teñidos por la tragedia y ligados a la influencia del medio ambiente, como **Viñas de ira** (John Ford, **The Grapes of Wrath**, 1940) y **Prisioneros de la tierra**, entre sus máximos exponentes.

En este caso, las primeras imágenes ubican al público en la ciudad de Posadas donde se desarrolla la vida mundana, luego se establece el contraste clásico con la zona rural gobernada por la fuerza de la naturaleza. El infierno verde (por momentos reconstruido en estudios) connotado por el atraso y la miseria. Mientras tanto los personajes aluden a un utópico "sur", siempre fuera de campo, que es el lugar donde se concentran ofertas de mejores trabajos y cambios en la calidad de vida. Es posible asociar ese espacio idealizado con un tópico clásico que

implica la existencia de un espacio industrializado, como símbolo de progreso, de movilidad social, de civilización y libertad. En busca de esa utopía huyen los protagonistas con la promesa de hallar una vida mejor.

Parece posible interpretar que la pareja protagónica del film puede ser un espejo para los sectores sociales que dejando el campo, partieron hacia las ciudades y se insertaron en un proceso de desarrollo industrial. Es así que la normatividad planteada por estos personajes está orientada en la dirección de los atributos requeridos para tal inserción, básicamente tener un mínimo nivel educacional y establecer un modelo familiar donde la mujer desarrolle su protagonismo junto con el hombre.

Desde el punto de vista de la construcción estética, es evidente en la realización de Hugo del Carril una fuerte influencia neorrealista, incluso a partir de la forma que tomó la producción, que contó con 500 extras lugareños. La escenografía de Gori Muñoz (ex – funcionario del gobierno español republicano) requirió que se abriesen escenarios naturales a fuerza de machete, empleándose más de 100 operarios prácticos en la región. (España 2000, I : 552)

Una vez en el rodaje, se destaca la preeminencia de imágenes exteriores privilegiando la iluminación natural, diseñada por el fotógrafo José María Beltrán (otro militante republicano exilado en Argentina), laureado en el Festival de Cannes del año anterior por **La balandra Isabel llegó esta tarde** de Carlos H. Christensen.

La banda musical acompañó de alguna manera la impronta realista y el ejemplo más notorio de ello fue la idea de lograr que las canciones cantadas por Del Carril fueran absolutamente diegéticas. Tanto en el barco como en la fiesta, las canciones y las fuentes sonoras conservaron toda su verosimilitud.

Pero es indudable que los elementos realistas más significativos estuvieron dados principalmente por tres factores. En primer lugar la presencia de la actriz italiana Adriana Benetti en un rol protagónico, luego la colaboración de actores no profesionales, y finalmente el desarrollo de una historia que denuncia la injusticia social a través de la trayectoria de héroes pequeños y anónimos.

También es necesario destacar el trabajo de montaje del filme, a cargo de Gerardo Rinaldi (aunque Hugo del Carril se caracterizó por mostrar una presencia decisiva en la sala de montaje). Como se vio, el montaje de la banda de sonido sobre las imágenes fue muy elaborado, echando mano del encabalgado para crear la sensación de continuidad. También fue muy utilizado el recurso de la sobreimpresión, ya sea para reforzar el raccord, como para incluir algunas imágenes del pasado o para presentar imágenes simbólicas.

En ese sentido **Las aguas bajan turbias** se destacó por relatar a partir de las imágenes y los sonidos, sin necesidad de apoyarlos con discursos verbales. La escena referida a la violación es considerada como una de las que mejor se realizaron durante el período de cine clásico argentino. Del Carril vuelve a utilizar el recurso narrativo de mostrar los pies de quien entra para comenzar la escena (también lo hace en la presentación de Flor de Lys). Esta vez es Barreiro que se anuncia por el ruido que hace la puerta al cerrarse. Amelia intenta huir, pelea, lo muerde, pero todo es en vano. La iluminación es tenue y se dibujan sombras sobre personas y objetos, hasta que en medio del forcejeo se rompe el farol y en adelante la penumbra será sinónimo de la derrota de Amelia. En el último plano, ella está acorralada y una cámara subjetiva, de Barreiro, la va empujando contra la pared. Sólo se observa la sombra de su mano y la exclamación aterrorizada de Amelia.

En otra escena se ve a Santos en su rancho, apesadumbrado por el rechazo inexplicable de Amelia, que no puede corresponderle porque "la desgracia ha caído sobre ella". En un plano medio, parado en el vano de la puerta (es un plano con una destacable profundidad de campo. En el fondo se ve a su hermano jugando otra escena) escucha el sonido de un galope, mira fuera de campo y reconoce. Se adelanta unos pasos, quedando en un primer plano, baja los ojos y cuando los vuelve a subir ya ha conectado lo que vio con el motivo por el que Amelia "no puede mirarlo a los ojos". Ambas escenas son silenciosas y transmiten, a partir del lenguaje visual, una carga efectiva muy profunda y compleja.

Estos recursos visuales puestos en escena confirman la maestría del realizador que recurre a mecanismos narrativos más poéticamente elaborados,

para no emplear la palabra bajo la lógica de la redundancia. Por ejemplo, transmite el amor que nace entre Santos y Amelia deteniéndose en un juego de manos que atan los nudos de los fardos de yerba mate o se entrelazan como símbolo de que atan sus vidas.

Finalmente se desarrollará el prólogo y el epílogo del filme. En la primera parte del prólogo se recurre claramente al recurso narrativo que ya se ha abordado, por el que se denuncia un pasado injusto, pre-peronista, y se anuncia el presente venturoso de la Nueva Argentina. Lo que resulta distintivo, en este caso, es que el sensible texto verbal de la segunda parte, adaptado de la novela, descansa sobre la fuerza de unas imágenes realistas y truculentas, que cambian absolutamente el eje de la atención. Frente a esos cuerpos descompuestos, boyando río abajo, la normativa peronista pierde su poder y su sentido. Lo verbal se reciente frente a estas imágenes pregnantes, acompañadas por una música que favorece el estremecimiento.

El prólogo no contiene ningún signo visual que confirme el tiempo pasado que enuncia la voz over, y la presencia de la gente del lugar, junto con la alusión al guaraní que hablan las lavanderas, no hacen más que reforzar la verosimilitud de unas imágenes que pertenecen a un tiempo muy cercano. Estas escenas instalan el relato en un punto de tensión muy alto. Es el comienzo de un relato fílmico que gira sobre cuerpos de trabajadores muertos que nadie puede identificar, prometiendo una disyuntiva entre justicia y violencia.

Por el contrario, en el epílogo, crece el encendido discurso final de la voz over y se impone sobre las imágenes. Se trata de un texto en el que se montan slogans muy presentes en la propaganda política de la época, como “una patria más grande y más justa...”, “un mañana mejor...” o “un grito de libertad...”. Entonces, aunque no se explicita claramente, el final feliz se referencia directamente con el discurso peronista. De todas maneras, es interesante remarcar que el final es feliz porque la pareja protagónica logra la salvación, aunque el conflicto laboral y social aun no se haya resuelto. En ese sentido la alusión verbal a un futuro venturoso emparcha la ausencia de las imágenes que deberían sobrevenir luego de la destrucción generalizada, al caos y el ejercicio de la justicia por mano propia. Es

así que en este caso el final es más bien ambiguo, lo suficientemente tranquilizador como para cumplir con las condiciones del cine clásico, pero también inquietante y pleno de violencia.<sup>350</sup>

### La peste de los marginales

Se abordará ahora una película centrada en los barrios marginales que crecieron a los costados de la ciudad de Buenos Aires. Se trata de **Suburbio** dirigida por León Klimovsky, para Emelco, con guión cinematográfico de Ulyses Petit de Murat.

Tanto el guionista como el director quisieron darle al relato una atmósfera angustiante y crítica, sin finales festivos y por ello se encontraron con tropiezos que retrazaron el estreno. Finalmente la película se exhibió parcialmente remontada y la nueva versión intentaba alejar el desaliento que se desprendía del relato original. Según César Maranghello, cuando Apold vio la película (o sea cuando se presentó a la calificación), le pareció que "no había suficiente mensaje positivo" (demasiada pobreza, prostitución, privilegios de los poderosos) y que en el final se vislumbraba un futuro poco halagüeño.<sup>351</sup> La objeción impidió un rápido estreno, recién se reactivaron las modificaciones a **Suburbio** después de octubre de 1950, cuando la protagonista, Fanny Navarro, fue nombrada por Eva Perón presidenta del Ateneo Cultural.<sup>352</sup>

A pesar de que Petit de Murat y Klimovsky fueron profesionales relevantes en el ámbito del cine argentino, esta película no alcanza los grados de calidad narrativa y estética que presentan las dos películas a las que se ha hecho

---

<sup>350</sup> Para Varela el protagonista "(d)ejaba a sus espaldas nada menos que una época y marchaba raudamente hacia la otra conducido por esas frágiles tacuaras, viajaba hacia los yerbatales de cultivo y el Sindicato, hacia ahí donde los hombres son igualmente explotados pero luchan unidos en defensa de su dignidad..." (Varela 1967 : 234)

<sup>351</sup> Luego ocurrió algo parecido cuando el mismo trío de profesionales, formado por León Klimovsky, Fanny Navarro y Pedro López Lagar, presentó la película **Marihuana** (que filmaron inmediatamente después para Argentina Sono Film) a la comisión que imponía las calificaciones y para ser adecuadamente autorizada, debieron hacer constar que la acción transcurría en un país innominado.

<sup>352</sup> Entrevista del 6-2-2006

referencia anteriormente. Por otro lado, se observa la intención de echar mano a recursos realistas, desde un guión que desluce la maniobra porque hace hincapié, casi exclusivamente, en personajes y tópicos melodramáticos estereotipados.

Mientras en los filmes anteriores las dos líneas argumentales mostraban cierta independencia, es decir que la trama melodramática corría de manera paralela a la que exponía la problemática social y en todo caso le servía como motor narrativo, aquí existe una sola línea de acción saturada de historias amorosas, con un fondo de miseria y pobreza.

En esa dirección el crítico King señalaba que "Ulyses Petit de Murat intentó con más buena voluntad que acierto una pincelada de aquel ambiente con su pobreza y su sordidez"<sup>353</sup> y el diario *Clarín* acotaba que "(e)s mas bien un suburbio literario"<sup>354</sup>.

Sin embargo, hubo otras lecturas que hicieron hincapié en la problemática social que se vislumbra en el relato, así como en las locaciones reales<sup>355</sup>. Desde los diarios más identificados con el poder, Jomaco subrayaba que el realizador León Klimovsky había logrado "un film que constituye todo un documental para las generaciones presentes y futuras. 'Suburbio' muestra, pinta y define la miseria de un pueblo en épocas pretéritas"<sup>356</sup>, mientras *Noticias Gráficas* se mostraba disconforme especificando que el filme estaba "hecho siguiendo una técnica realista, pero por el realismo mismo, como lo demuestran las tintas que se cargan y sobrecargan"<sup>357</sup>.

El primer elemento distintivo que se halla cuando se inicia el abordaje formal de la versión original de **Suburbio** es que no tiene prólogo, ni epílogo, o sea que el realizador decidió quitar los espacios habituales que cobijaban advertencias y moralejas con el objetivo de lograr que el filme fuera leído desde una óptica bastante homogénea. Dado que **Suburbio** se ocupaba de mostrar las

---

<sup>353</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 18/3/51, Pág. 7

<sup>354</sup> Citado en Maranghello e Insaurralde 1997 : 209

<sup>355</sup> Según Cesar Maranghello el historiador Manuel Villegas López fue uno de los primeros espectadores de la versión original y le dijo a Klimovsky "¡has hecho una gran película neorrealista!". Entrevista del 6-2-2006

<sup>356</sup> *El Líder*, Buenos Aires, 17/3/51, Pág. 4

<sup>357</sup> Citado en Manrupe, Raúl y Portela Alejandra, *Un diccionario de films argentinos*, Buenos Aires : Corregidor, 1995, Pág. 550

malas condiciones de vida de los barrios marginales, parecía imposible que no tuviera un prólogo que ubique temporalmente al espectador en las épocas previas al peronismo y un epílogo que muestre la solución que el Estado había gestionado para resolver esa situación inicua.

La marca temporal decisiva llega recién pasados los dieciséis minutos del filme, cuando se muestran las grandes letras con que se titula la nota central de un diario: "HITLER INVADIÓ VARSOVIA", o sea que el presente de la enunciación es el año 1939. La narración transcurre en un barrio que está ubicado a la vera de la Avenida General Paz, o sea en los suburbios de la Capital Federal. Allí viven los pobres, hacinados, en casas húmedas o a medio construir. Las calles son de tierra y las condiciones sanitarias son deplorables.

Los créditos se suceden sobre la foto fija de una canaleta por la que corren aguas servidas. Cuando finalizan los títulos, esa foto se anima y un personaje llamado "Mataratas" se acerca y saca de allí una rata muerta. Esta evidencia de riesgo sanitario anticipa el desenlace trágico, cuando "la peste" despliega su azote por el barrio.

Entre los habitantes del barrio se encuentran personajes dedicados a estudiar y trabajar, mientras otros buscan un camino que les permita salir más rápidamente de allí, por ejemplo algunas mujeres acuden a la "academia de baile" como primer paso hacia la prostitución. Dos de los personajes pertenecen a otro sector socio económico, el adinerado e indiferente dueño de la fábrica textil y del corralón de la zona y la doctora que eligió vivir en ese lugar con el objetivo de pagar una culpa que la tortura.

Fabián Moreno (Pedro López Lagar) es el empresario y comerciante, que además de emplear a los vecinos en su fábrica, les vende materiales para la construcción, obligándolos a firmar documentos o hipotecar sus casas. Es español y ha vivido el horror de la primera guerra, por ello se transformó en un hombre cínico, solamente movido por el interés material, sin dejarse conmover por la suerte de nadie.



Su contracara es la doctora Amalia (Zoe Ducos)<sup>358</sup>, quien proviene de una familia acomodada, pero renunció a todo tratando de encontrar la redención. Ella había sido una mujer “moderna e independiente” que “no sabía ver”. En una oportunidad, manejando su auto a toda velocidad, por diversión, aunque no iba a “ningún lado” (“ese es el drama de nuestra generación, ir a ningún lado pero frenéticamente”), atropelló a un niño y lo mató. Era un niño de ese barrio y después del incidente Amalia aprendió a ver “los ojos de los pobres”. Ella vive y atiende en el barrio, además de organizar campañas para exigir mejoras a las autoridades y de impulsar la construcción de unas canchas donde los jóvenes puedan practicar deportes y abandonar “la escuela brutal de las calles”.

La tercera en discordia es Laura (Fanny Navarro), una joven que trabaja en una fábrica, pero sueña con ropa lujosa y autos importados. Entre ella y su hermana tienen un solo vestido y cuando una sale, la otra debe quedarse en su casa vistiendo un batón. En el inicio del filme se expone una de sus fantasías enmarcadas con signos inequívocos que indican la ruptura temporal (pantalla nublada con humo y círculos concéntricos sobreimpresos). En ella, Laura se ve enfundada en vestidos elegantes y mallas sensuales, se ve subiendo a autos importantes o en salones suntuosos. Es interesante hacer notar que “(e)n dicho ensueño Fanny (Navarro) despliega un desfile de los modelos de Eva Perón, además de las joyas y otros accesorios (entre ellos, una malla muy audaz para la época, que fue elogiada por Mendy y otras comentaristas)” (Maranghello 1997 : 209). La inclusión de esta escena fue una de las modificaciones “sugeridas” por las oficinas del poder, proponiendo un juego complejo que borra los límites definidos entre realidad y ficción, ya que en ella se recrea el imaginario de la primera dama, que partiendo de un origen pobre, logró hacer realidad ese ensueño.

Laura le debe a Fabián los materiales que compró para mejorar su casa (en la que vive con la madre enferma) y como no tiene otra salida se los paga con favores sexuales. Pero la relación entre ellos se profundiza y ella poco a poco se

---

<sup>358</sup> Zoe Ducros ganó el premio a la Mejor Actriz de Reparto otorgado por la Asociación de Cronistas Cinematográficos. También lo obtuvo Roberto Duran como Revelación Masculina.

enamora de él. Por otro lado, ella es la hermana del chico atropellado por Amalia. Víctima por partida doble y algo más, víctima de la situación socio económica que le tocó en suerte. Fabián y Amalia se enamoran, pero no pueden concretar su relación porque significaría lastimar a Laura. Finalmente ella contrae la peste y Amalia se sacrifica para curarla, mientras Fabián por amor hacia Amalia consigue lo necesario para salvar a la joven. Tres vidas entrelazadas por el amor y un juego de destinos trágicos.

Un friso de miseria resuena detrás de estas historias. Un clima deprimente en un barrio con "charcos malsanos", que no parece ser un lugar de paso para sus habitantes. "Este barro, a veces, se le entra a uno al alma" dice Laura tratando de explicar su conducta. Es que en la película existen tres sectores sociales, en primer término los del barro, en segundo término los que viven en la ciudad, que aunque siempre estarán fuera de campo son denominados "los del asfalto". También existen los otros, los que "va(n) amasando el dinero con el dolor de la gente (...) Por ellos estamos aquí, donde estamos", dice Mataratas, "ellos hicieron el mundo para ellos solos".

Como se puede ver, en este filme la denuncia está muy matizada con tópicos melodramáticos que la convierten en una historia muy clásica, pero de todos modos potente, por la escasa referencia temporal (sólo una vez más se vuelve a ver el titular del diario) y porque los exteriores se filmaron en zonas claramente reconocibles para los espectadores contemporáneos (Avellaneda).

En el final, una vez desatada la peste llega un equipo sanitario para desinfectar la zona, pero ya es tarde Amalia contrajo la enfermedad y una ambulancia se la lleva en medio de una multitud de vecinos desesperanzados que se lamentan. Se trata de un final inusual tanto desde el punto de vista del relato clásico como desde la óptica de los relatos de la época. Es que por un lado, ese melodrama hubiera requerido que en el final alguna pareja tuviera la posibilidad de ser feliz y por el otro, sorprende la ausencia de alguna mención a que el Estado ha resuelto este problema, haciéndose cargo de velar por los carenciados.

Esas fueron las razones que impulsaron la modificación del final "solicitada" por Apold. El epílogo estuvo a cargo del asistente de dirección, Antonio Cunill (h),

con libreto de Francisco Muñoz Azpiri (antiguo libretista de los radioteatros en los que trabajó Eva Perón y por entonces funcionario de Emelco), sin conocimiento de Petit de Murat. El nuevo final resemantizador, convierte a todo el relato en un flashback. Así el presente de la enunciación transcurre en el epílogo y coincide con el presente de la producción. Fabián, muy desmejorado físicamente y Laura bellísima, vestida con traje sastre y rodete, están juntos otra vez y rememoran la historia de Amalia que ha muerto. Mientras lo hacen recorren las calles del antiguo suburbio, que es ahora uno de los nuevos barrios obreros construidos por el Estado, con chalets, jardines y fondos arbolados. Todo es subrayado por la voz de Fanny Navarro. Ese final no se halla disponible porque fue destruido por la Revolución Libertadora de 1955.<sup>359</sup>

La necesidad de agregar estas escenas habla de la autocensura que se imponía en las empresas por temor a que la película sea sancionada con una calificación que impida recuperar el dinero invertido o, en el caso de Emelco, recaudar para pagar las deudas. Pero también el agregado habla de la fuerza y el impacto que tenían estas imágenes en las que se mostraban, aunque mediatizadas por el melodrama, las vivencias de los sectores subalternos que se enfrentaron o se enfrentaban a esas realidades.

Estas imágenes nunca antes habían formado parte del cine nacional. En diversos melodramas se aludía a estos sectores populares sin viviendas dignas, pero las cámaras nunca se centraron en esos barrios. En algunos casos como en **Pelota de trapo** (Leopoldo Torres Ríos, 1948) se había filmado la zona habitada por inmigrantes pobres, pero a la manera del costumbrismo, mitigando las consecuencias de la pobreza con la existencia de lazos afectivos que resolvían las situaciones individuales. Aquí la solidaridad barrial no alcanza para detener la desgracia que acarrea la pobreza, y el problema de Laura se extiende a los demás, imponiendo un claro marco social.

Es por ello que el aporte de **Suburbio** se inscribe en una línea de trabajo de la cinematografía local que propone la representación de los marginados y

---

<sup>359</sup> Todos los datos sobre el epílogo agregado fueron aportados por César Maranghello. Entrevista del 6-2-2006

excluidos de la sociedad, aunque el filme no haya llegado a evidenciar claramente la problemática de fondo (por ejemplo, nunca se aclara quienes son “ellos”, los responsables de esta situación) y a pesar del final agregado que intenta aminorar las huellas de la pobreza. Esta línea de trabajo se alimentará luego de trabajos como **Detrás de un largo muro** (Lucas Demare, 1958) en el posperonismo, para luego radicalizarse en los años sesenta.

Desde el punto de vista estético se destacan dos escenas. En primer lugar la escena en la que Laura descubre la relación amorosa que existe entre Fabián y Amalia. Ella entra al consultorio médico y los ve abrazados, entonces inmediatamente las angulaciones de cámara mostraran el impacto emocional que le provoca ese descubrimiento. Toda la escena (incluso los planos objetivos de ella) se ofrecen desde ángulos agudos que trasuntan un universo quebrado. Cuando Laura salga de allí, su vida ya será otra y le resultará muy difícil enderezarla. Ese recurso de lenguaje audiovisual es muy renovador para la época y la escena se revela como un punto de ruptura muy temprano de las reglas espaciales que regían al cine clásico. Estos recursos transgresores serán un poco más frecuentes pasando la primera mitad de la década del '50 en películas como **Graciela** (Leopoldo Torres Nilson, ASF, 1956) y **Rosaura a las diez** (Mario Soffici, ASF, 1958), para instalarse definitivamente en el último tramo de la década.

Otra escena muy interesante, casi en el final, es la que expone la fiesta carnavalesca que se organiza en las calles con máscaras y disfraces rudimentarios. En el momento en que las calles bullen colmadas de alegría, rociadas por el papel picado y las serpentinas, llega Laura transportando la peste. Ese contraste tragicómico se subraya con primeros planos de las caretas grotescas y las cabezas de animales. Mientras la doctora comienza a anunciar a los gritos la llegada de la peste, se observa en los contraplanos a la comparsa indiferente. Este es un recurso estético que también fue utilizado por el grotesco criollo para mostrar la relación entre el individuo que sufre y la sociedad que no detiene su funcionamiento. En esta secuencia de **Suburbio** se puede observar una sucesión de máscaras con sonrisas pintadas, rostros deformes y

expresionistas, acompañados de sonidos disonantes, que logran sumar a la tragedia sanitaria, la imagen grotesca de la miseria de esos barrios.

### **Algunas conclusiones sobre lo analizado**

Sintéticamente es posible afirmar que a lo largo del análisis de las películas escogidas hemos observado la presencia de narraciones que se conectan con problemáticas sociales, situadas en locaciones y con personajes reconocibles para el espectador de la década del '50.

Estos relatos cinematográficos cuentan historias sentimentales, pero también denuncian injustas condiciones de vida y de trabajo de sectores sociales que no aparecían habitualmente en las pantallas locales.

Se ha insistido en que los finales felices de estas películas no licuan necesariamente la potencia de sus denuncias ubicadas en un pasado, que sin embargo era muy próximo para el espectador de la época. En ese sentido es importante subrayar que este modelo narrativo era muy utilizado, contemporáneamente, en la esfera internacional. Por ejemplo si observamos las películas ganadoras de los premios Oscar entre 1946 y 1955<sup>360</sup> hallaremos algunas que también mixturán melodrama y distintos problemas sociales, entre ellas **Lo mejor de nuestra vida** (1946, *The best years of our lives*, William Wyler) donde se cuenta el regreso de tres combatientes a sus hogares con las secuelas dejadas por la segunda guerra mundial, o películas que muestran la corrupción política y sindical como **Decepción** (1949, *All the King's Men*, Robert Rossen) y **Nido de ratas** (1954, *On the waterfront*, Elia Kazan). De la misma manera que en el caso argentino, estas películas que presentan novedosos temas y tratamientos, están impregnados aún de las características del cine clásico.

---

<sup>360</sup> 1946: **Lo mejor de nuestra vida** (*The best years of our lives*, William Wyler), 1947: **La luz es para todos** (*Gentleman's agreement*, Elia Kazan), 1948: **Hamlet** (*Hamlet*, Laurence Olivier), 1949: **Decepción** (*All the King's Men*, Robert Rossen), 1950: **La malvada** (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz), 1951: **Sinfonía de París** (*An american in Paris*, Vincente Minelli), 1952: **El espectáculo más grande del mundo** (*The Greatest Show on Earth*, Cecil B. de Mille), 1953: **De aquí a la eternidad** (*From here to eternity*, Fred Zinnemann), 1954: **Nido de ratas** (*On the waterfront*, Elia Kazan), 1955: **Marty** (*Marty*, Delbert Mann).

Es más notoria la crisis del modelo institucionalizado en las películas premiadas por los jurados de los Festival de Cannes y Berlín. En ellas es evidente una voluntad constructiva de modelos narrativos que no privilegien la lógica comercial y la puesta en marcha de propuestas estéticas innovadoras. Los nuevos paradigmas de trabajo son evidentes en **El tercer hombre** (1949, *The Third Man*, Carol Reed), **Milagro en Milán** (1951, *Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica), **La señorita Julie** (1951, *Fröken Julie*, Alf Sjöberg), **Dos centavos de esperanza** (1952, *Due Soldi di Esperanza*, Renato Castellani) y **Otelo** (1952, *Othello*, Orson Welles); todas ellas premiadas en Cannes por sus temáticas, pero ante todo porque ofrecen relatos en los que existe una voluntad de ruptura con el cine institucionalizado, en mayor o menor grado. Acompañando este apoyo a la emergencia de un cine realista y crítico de las formas, el Festival de Berlín otorga el premio de 1951 a **Cuatro en un Jeep** (*Die Vier im Jeep*, Leopold Lindtberg) y en 1953 a **El salario del miedo** (*Le Salaire de la Peur*, Henri-Georges Clouzot) que también fue galardonada en Cannes.

Es decir que mientras surgía con mayor fuerza una corriente realista que dejaba atrás las resoluciones felices e intentaba romper con las fórmulas genéricas y con las causalidades espaciales y temporales; paralelamente continuaba desarrollándose un cine industrial que apostaba al dispositivo clásico incorporando elementos renovadores, temáticos y formales.

Es en esta última clave que podemos leer las películas nacionales que aborda este capítulo, cuyos finales felices, además, promovían el accionar del Estado peronista. Pero al mismo tiempo que discurría la propaganda, las imágenes pregnantes de los trabajadores explotados, las presas azotadas, y las barriadas insalubres se hacían palpables en el marco cultural del cine.

El público mostraba una aceptación particular de, algunos de estos filmes y es posible ver allí una adhesión basada en el reconocimiento de situaciones, diálogos y personajes. Seguramente estamos autorizados a suponer una recepción que resignifica la crítica sobre un pasado que muchas veces era muy reciente, si tenemos en cuenta que estamos frente a un público inmerso en el

cambio rápido y contundente que se había verificado en la composición social argentina.

Es decir que es posible conjeturar que muchas de las reivindicaciones que se hacen efectivas en la ficción fílmica, por parte de sectores subalternos, conectaron directamente con la experiencia del espacio ganado por las masas en el ámbito urbano y en las esferas social y política. Así los sectores sociales en ascenso pudieron identificarse con los procesos de autoconciencia que exhibían los personajes de las películas y con sus posibilidades de intervención en la realidad social que les competía.

En este sentido debemos notar que estas producciones simbólicas resaltan la existencia de personajes pobres o marginales cuyo derrotero no está determinado o ligado a causas existenciales, ni genera necesariamente un futuro cargado de negatividad. Por el contrario, el objetivo de estos relatos es lograr la inclusión social de los protagonistas.

## CAPITULO No. 6

### EL CINE COMO ESPACIO DE MEDIACIONES

Dentro del conjunto de largometrajes realizados y estrenados en el período que se trabaja, se han distinguido en los capítulos anteriores aquellos en los que se representa al Estado y sus instituciones y aquellos que se ocupan de denunciar problemáticas sociales ubicadas en un pasado próximo.

En este capítulo se analizarán las películas que, abrevando en distintos géneros narrativos, incluyen escenas, imágenes o personajes que aluden de manera muy evidente a la serie social contemporánea al momento de la producción. En ellas resuenan los discursos generados por el Estado peronista, así como los efectos de las políticas estatales puestas en marcha por los gobiernos peronistas. Dichas menciones dentro de los filmes no forman parte, necesariamente, de la base troncal del argumento o de la estructura de causalidad de los mismos. Algunas veces son componentes significativos dentro de la narración, mientras en otras oportunidades son elementos secundarios, pero en todos los casos logran actualizar los conflictos centrales del relato.

Como ya se dijo, cuando se intentan reconocer las referencias a la realidad que se expresan en estas películas es imprescindible reconocer una larga tradición que el cine argentino tiene en este sentido. En muchos casos, las películas que se abordan continúan sin duda el camino abierto por la comedia costumbrista, pero amplían notoriamente su campo de acción. Se verá aparecer en ellas nuevas temáticas sociales que se dirimen, nuevos personajes que suman estatus, nuevos discursos éticos que se recitan.

De todas maneras, otra vez la pregunta que surge hace referencia a las causas que hacen posible la presencia de estos elementos temáticos y narrativos en las películas. Más específicamente nace la inquietud por entender cómo y en función de qué llegaban al cine esos tópicos y esos personajes.

La lectura que aquí se despliega sobre los filmes, los entiende como parte de los procesos culturales del período estudiado, en su carácter de articuladores de las prácticas comunicativas con los movimientos sociales.



Según esta línea de investigación acerca de lo producido por los medios de comunicación, es posible entender al cine como un espacio de *mediaciones* en donde los procesos económicos, sociales y políticos dejan de ser exteriores a los procesos simbólicos y también donde los éstos procesos simbólicos constituyen y no sólo expresan el sentido social.<sup>361</sup>

Es decir que se puede pensar que ese espacio abierto por la emergencia de tópicos que conectan con distintos discursos de la serie social contemporánea en las películas del primer peronismo, tiene implicancias que van más allá de su estatuto de producciones simbólicas. Ese espacio de *mediaciones* que generan los filmes se convierte en un espacio de construcción de esos mismos tópicos, junto con distintas prácticas y discursos sociales, entre los que adquieren mayor peso aquellos que se propagan desde el Estado.

Los géneros narrativos facilitan la tarea de mediación, ya que se traducen en modelos que cultivan las claves de lectura para reconocer, descifrar y reencontrar signos dentro de los universos conocidos. En los filmes de género no sólo es posible recrear un conjunto temático, un repertorio iconográfico e ideológico y un campo de verosimilitud, sino que también poseen la capacidad de dejar ver la realidad y conectarla con los conocimientos y sentimientos domésticos que reproducen. Es en este sentido que Carlos Monsiváis (1979) define el melodrama como "la clave del entendimiento familiar de la realidad".

En síntesis a partir de aquí se reconocerán distintos ejes temáticos en un grupo de filmes en los que es posible ver la acumulación de discursos sobre el Estado. En principio se toman aquellos que remiten a distintos aspectos de los empresarios y los obreros, los pobres y los ricos de la sociedad. Luego se estudian distintos personajes cinematográficos que proponen formas de ascenso social y finalmente se toman un conjunto de películas con el objetivo de puntualizar la diversidad de tópicos que cubrió el cine de entretenimiento sobre la realidad local.

---

<sup>361</sup> Para expresar estas ideas me baso en los conceptos vertidos por Jesús Martín Barbero (1989)

## El capital y el trabajo se dan la mano

Se abordarán dos películas del período cuyos protagonistas masculinos son empresarios modernos que llevan adelante un cambio en la relación con los trabajadores de sus empresas.

**Navidad de los pobres** (Manuel Romero, Argentina Sono Film, 1947) es un filme que propone un cruce de distintos géneros y temáticas. En el mismo los recursos propios de la comedia, desplegados por la pareja humorística formada por Niní Marshall y Tito Lusiardo, tiñen y homogeneizan a los demás elementos que se presentan, aunque la línea argumental se desarrolla en clave de melodrama clásico.

El eje de la narración es otra pareja cuyos participantes pertenecen a distintos sectores socio-económicos, él es un solvente empresario y ella es una pobre madre soltera. Ambos deberán sortear obstáculos de diversa índole para poder llegar al matrimonio.

También la película incluye elementos policiales, dados por la aparición de un delincuente, que no es otro que el padre del niño, dispuesto a extorsionar y robar tanto a su ex – pareja como a la rica familia empresaria.

Por otro lado, como lo indica su título, se trata de una película navideña que comienza en las vísperas de una navidad, frente a un niño pobre que desea tener un juguete y termina en la nochebuena del año siguiente, una vez que se han consumado varios milagros, todos ellos destinados a lograr la felicidad del niño y de su madre, Marta (Irma Córdoba), coronada por un casamiento reparador.

Sumada a esta lista de fórmulas narrativas fragmentadas, el filme modaliza a sus personajes y situaciones, vinculándolos con discursos sociales de amplia circulación en la sociedad argentina de la época. En ese sentido la tesis del filme deriva de las discusiones que se plantean entre los empresarios, padre e hijo, que son previas al surgimiento del amor cuestionado y se centran en diferencias ideológicas. Un conflicto generacional entre el viejo señor Suárez (Orestes Soriano), dueño de la tienda de varios pisos "Grandes Magazines Suárez" y su

hijo, Don Alfredo (Osvaldo Miranda), que ha pasado a dirigir la tienda poniendo en marcha una moderna política laboral dentro de la empresa.

La narración se inicia cuando Marta decide robar un juguete para su hijo, porque no tienen dinero para ofrecerle un regalo de navidad, pero es descubierta por un vigilador. En medio del remolino de personas que la acusan o defienden se inserta la presentación de Alfredo, quien perdona a la mujer porque no la considera una “profesional” del hurto, entendiendo que sólo se trata de una madre con “un niño pobre”.

En la escena se ve que el joven empresario tiene una fluida relación con las empleadas, él será quien incorpore a la firma los nuevos aires de una gestión que propone la armonía entre el capital y el trabajo. En oposición a estos planteos, su padre será el vocero de la ideas del pasado pre-peronista.

El primer intercambio de opiniones, en este sentido, se produce en el encuentro familiar que sostienen padre e hijo, con motivo de la navidad. La primera escena de la secuencia muestra una solemne y solitaria cena de nochebuena, donde los dos hombres parecen profesarse un afecto frío y formal. Paralelamente, en una pensión de señoritas, las bulliciosas y cálidas empleadas de la empresa se disponen alrededor de una mesa humilde, pero más solidaria. Este sistema de personajes dicotómico es propio del universo ideológico expuesto en las películas de Manuel Romero, poblado por “ricos” infelices e insensibles, así como por “pobres” alegres y bondadosos.

En la cena de los Suárez, el padre expone ideas, a las que el hijo califica como pertenecientes al “siglo pasado”. Así desaprueba las atenciones que tiene el hijo con “cierta gente”, en referencia al personal de la empresa, porque “de allí nace la confianza, la desobediencia, la...”

Por el contrario el hijo considera que “hay que vivir en la hora actual (...) para esa pobre gente es una alegría que yo, el patrón, alterne una vez por año con ellos”. Alfredo entiende que “de la camaradería entre el patrón y el empleado nace el estímulo para el negocio”.

También las diferencias surgen por el modo de comerciar. Mientras el viejo empresario se queja por “los aumentos y los aguinaldos”, el joven le recuerda que

“eso lo paga el público”, ya que “has aumentado los precios al cuádruple”. Alfredo se presenta como una figura dinámica que sabe que “el mundo cambia de día en día”, pero su padre cree que esas ideas implican un “timón a la izquierda”, ya que no se centran en la protección a ultranza de las ganancias y la propiedad privada.

La puesta en escena es sencilla, pero efectiva. Las dos escenas de la secuencia se asientan en la alternancia de planos generales y medios, pero es posible señalar un elemento distintivo en la forma de diseñar el punto de vista de los planos y contraplanos medios. En la primera escena, cuando el desacuerdo entre ambos es insipiente la cámara gira sobre su eje e incluye a ambos cuerpos dentro del plano (se ve a uno de frente, mientras del otro sólo se verá un hombro y la nuca). Por el contrario, en la siguiente escena cuando se trasladan al living y la discusión se profundiza. se suceden planos y contraplanos en los que se excluye al otro, junto a sus ideas; en los que cada personaje posee un cuadro cinematográfico propio que no puede compartir, mostrando que son dueños de una verdad que ya no admite consensos.

Esta idea de puesta (con preponderancia de planos y contraplanos medios que solo incluyen al hablante) se repite en el segundo encuentro de estos personajes. Allí el padre exige que Alfredo se aleje de Marta y que sea despedida de la empresa. El joven se niega terminantemente y justifica su actitud diciendo que se trata de un “experimento humanitario”. Así se consolida la oposición del padre a la pareja y a las ideas renovadoras de la joven generación.

Estos encuentros familiares que se suceden a lo largo del filme, tienen el objetivo de hacer progresar el conflicto amoroso que se dirime. Con amenazas e informantes, el padre intenta demostrar que los trabajadores y la pobre mujer en cuestión se aprovechan de todas las actitudes liberales que pone en marcha su hijo. Luego hacia el final se acumulan las escenas de delincuentes atravesadas por maniobras cómicas a cargo de Catita. En la culminación del crimen Marta ofrece su vida para salvar a su prometido y el padre comprende que ha cometido un error. En la última escena de la película festeja el matrimonio de su hijo, junto a todos sus empleados.

En este caso la resolución feliz del melodrama vehiculiza además otros discursos muy difundidos por el peronismo que proponen la necesidad de lograr una conciliación entre las clases sociales, armonizando las relaciones de fuerza entre el capital y el trabajo.

En las últimas imágenes del filme, una vez que abaten a los delincuentes, se restablece el orden en base a la lógica impuesta por el empresario joven. Es decir que en los planos generales se incluye a patrones y empleados, en un espacio sin jerarquías, festejando juntos la navidad y la felicidad de un matrimonio que sella la vigencia de las viejas reglas de ascenso social, ahora un tanto remozadas.

Aunque el componente cómico del filme es muy potente y la estructura de melodrama clásico, muy conocida; es interesante notar que ninguna de estas alusiones al mundo empresarial fue destacada por la crítica. Para *La Nación* la película no tenía "otras aspiraciones esenciales" que lograr "su propósito festivo"<sup>362</sup>, así como para el diario *Clarín* se trataba de una película con "situaciones jocosas, alegres y divertidas (...) que hallará amplio apoyo en determinados sectores del público" que "celebra(n) estruendosamente la gracia de *Catita*".<sup>363</sup>

Dos años más tarde Argentina Sono Film estrenaba otra película en la que descollaba un empresario modernizador. Se trataba de un musical, dirigido por Julio Saraceni y protagonizado por el dúo que formaban el famoso cantante de tangos Alberto Castillo y el cómico Fidel Pintos, quien un año antes había demostrado su eficacia cómica en *Un tropezón cualquiera da en la vida* (Manuel Romero, 1948).

En *Alma de Bohemio* (1949), el empresario Miguel Angel Gorduchi (Alberto Castillo) es el joven heredero de una fábrica de fajas, pero además es amante del tango. Esta dualidad que parece irreconciliable en la época, lo lleva a una doble vida, es rico de día y pobre de noche. Pasa las horas diurnas fastidiado a causa de las restricciones impuestas por las reglas que norman su clase social, mientras que en

---

<sup>362</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 13-8-1947, Pág. 11

<sup>363</sup> *Clarín*, Buenos Aires, 13-8-1947, Pág. 17

las horas oscuras canta tangos en un bar del barrio de San Telmo, donde se encuentra con sus amigos y su novia procedentes de familias obreras.

Es interesante destacar que aquí, como en **Dios se lo pague** (Luis Cesar Amadori, Argentina Sono Film, 1948), las características dicotómicas que se adjudican a pobres y ricos están volcadas en una sola persona. Gorduchi tiene una doble personalidad que se adapta a cada faceta de su vida cotidiana. Siendo pobre es inculto y grosero, pero atento y solidario. Siendo rico se distingue por sus modales y su elegancia, pero muestra desinterés por los demás. La resolución final de los distintos conflictos del filme exigirá del personaje una conciliación entre esos dos mundos a los que pertenece.

La película se estructura alternando las secuencias que se desarrollan en el mundo de los ricos y en el de los obreros, hasta que se produce la crisis en el momento en que estos últimos descubren la verdadera identidad del empresario. Extranjero en ambos ambientes intenta aprender los códigos y las verdades que esgrimen los personajes. En su casa es malhumorado, frío e indiferente frente al ejército de empleados (cocineras, mucamos, chofer, jardinero, etc.) que están a sus órdenes. En la fábrica todo es falso a su alrededor, desde el gerente que aprovecha su apatía hacia la firma para engañarlo y beneficiarse, hasta la novia elegida en atención a intereses comerciales. Por el contrario, en las noches el personaje es amable y dicharachero. Sus virtudes como cantor le ayudan a entablar relaciones cálidas y frontales.

En una cena que comparte con la familia de la novia descubre las alegrías y preocupaciones de la gente común. Las charlas de la sobremesa giran en derredor de la realidad laboral ("los sueldos están aumentando y las horas de trabajo disminuyendo"), sobre todo se centran en las quejas del padre y el hermano de la novia que son obreros sindicalizados y forman parte de la comisión de delegados de la firma Gorduchi. Es allí que el novio descubre el descontento de los obreros de su empresa, ya que dicen acerca del patrón que es un "negrero", sinvergüenza, explotador, tarado, impedido y tirano, y aseguran que lo harán saltar "como un sapo" cuando le entreguen el pliego de condiciones no negociables.

Cuando Gorduchi quiere saber las causas que motivan las quejas se entera que les bajaron los sueldos, sin respetar el escalafón ni los convenios de trabajo, que les aumentaron la cuota de la mutual y les cortaron los medicamentos. Por eso al salir de esa casa declara que aprendió cómo viven los obreros y cómo los explotan, para culminar exclamando "ahora me explico porque las revoluciones no vienen porque sí".

Una vez que Gorduchi se da cuenta de que tiene una responsabilidad social que cumplir, o sea que tiene que tomar las riendas de su empresa para imponer normas más justas, se vale de la amistad de su fiel empleado Polo (Fidel Pintos) para desenmascarar al gerente traidor (otra vez con la técnica del cambio de identidad). Finalmente expone la tesis del filme frente al directorio de la empresa: "Es misión de los que mandan hacer del diario vivir una fiesta, pero una fiesta honrada y laboriosa (...) Cuantos jefes que son tiranos deberían trabajar como obreros para sentir en carne propia la injusticia."

En busca del final feliz Gorduchi debe encontrar una única personalidad que concilie todos los aspectos de su vida y para ello decide ceder la mitad de sus acciones a los obreros de la fábrica, "un núcleo de personas que las harán rendir más que yo". La última escena está regida por la algarabía musical que comparten todos los actores. En un plano se ve a los socios pobres y en el contraplano a los socios que forman parte del directorio. Gorduchi será quien atraviese ambos espacios cantando una canción que llama a la unidad. Él se ubica como un líder mediador que arenga a los felices empleados a partir de los siguientes versos: "Los obreros, los patronos, no debemos guardarnos encono y tenemos que ser compañeros, amigos sinceros y todos igual. Con la ayuda de unos a otros tendremos la dicha de todos nosotros. En la lucha de nuevas conquistas, marchemos unidos y siempre optimistas (a coro con los obreros) Y debemos vivir siempre así, yo ayudándote a ti, tu ayudándome a mi..."

La imagen de líder popular se reitera en una escena en que aparece Gorducchi saludando y cantando desde un balcón, junto a su novia de familia obrera. Abajo se encuentran los negros candomberos que mantienen un diálogo con quien los arenga musicalmente.

Es que esta película hace ingresar a la pantalla los discursos que instan a conciliar posiciones entre el capital y el trabajo, remitiendo permanentemente a formatos populares. Ya se hizo referencia a las incursiones tangueras y al candombe que incluye un cuadro coreográfico, luego en el estilo actoral se distingue el uso del lunfardo y el humorismo del personaje encarnado por el actor Fidel Pintos que remite directamente a la revista porteña. En ese mismo sentido, con el objetivo de reforzar la relación con el humor revisteril, se menciona en una de las reuniones de directorio a los "filipipones", personaje consagrado por Pepe Arias. Finalmente se utiliza la caricatura como un elemento ligado a la identidad, ya que dentro de la trama, prueba la existencia del "verdadero" Gorduchi.

Con el fin de reforzar el sistema de verosimilitud, esta comedia musical ha sido contextualizada en un tiempo y espacio reconocibles, con personajes que hacen mención de situaciones, discursos y referencias culturales que se vinculan fácilmente con la serie social de la época. La trama clásica de la comedia de apariencias y sustituciones, en donde reinan los equívocos humorísticos y amorosos, esta vez se ponía al servicio de una tesis que pretendía sumarse a los discursos emitidos por el Estado peronista acerca de la función social que cumplen los empresarios y de la posible convivencia armónica de todos los sectores de la sociedad.

La crítica destacó principalmente los aspectos populares de la película, así como el éxito seguro que esperaba al filme por la presencia de Castillo "que le dio una nueva fisonomía a la máxima expresión de nuestro cancionero" con "un tipo de comedias musicales que se identifican rápidamente por su ambiente y expresiones populares".<sup>364</sup> *La Época* fue más allá, asegurando que "la escuálida trama" contiene "un léxico excesivamente popular, situaciones paradójales y un aleccionador final con aspiraciones sindicalistas".<sup>365</sup>

Antes de pasar a estudiar otras películas en las que se debaten pobres y ricos, es importante subrayar que el interés por estas dos comedias de mediano presupuesto que presentó Argentina Sono Film reside en la actualización de los

---

<sup>364</sup> *El Líder*, Buenos Aires, 25-8-1949, Pág. 7

<sup>365</sup> *La Época*, Buenos Aires, 25-8-1949, Pág. 10



discursos de los personajes y de los conflictos que determinan las fórmulas genéricas. Donde antes había una pareja imposible por diferencias sociales ahora se asienta la existencia de empresarios modernos que tienen otra forma de ver y entender las reglas sociales. También los pobres han dejado de ser los seres sumidos en la fatalidad para mostrarse defendiendo una ubicación social que han conseguido ocupar.

La factura de estas películas tiene impreso un sesgo fuertemente industrial que hace hincapié en la eficacia comunicativa más que en la resolución estética.

### De pobres y ricos

Gorduchi no es el único "rico-pobre" del cine argentino de la época. El protagonista de **Dios se lo pague**, dirigida por Luis Cesar Amadori, es un mendigo nocturno y millonario diurno, pero en este caso el personaje está lejos de propiciar una armoniosa organización social.

Argentina Sono Film retoma dos años después la idea de la doble personalidad a partir de un proyecto mucho más ambicioso, ya que parte de una famosa obra de teatro escrita por el dramaturgo brasilero Joracy Camargo. La pieza fue estrenada en San Pablo en 1932 con un éxito deslumbrante y mereció más de veinte ediciones<sup>366</sup>. En Argentina la estrenó con éxito la Compañía Argentina de Comedias, en el Teatro Sarmiento el 10 de enero de 1935, con dirección de Roberto A. Talice. Luego la obra transitó por la escena local con una afortunada trayectoria, llegando a exhibirse simultáneamente en varios teatros porteños.

La empresa cinematográfica convocó al prestigioso actor mexicano Arturo de Córdova para encarnar el rol protagónico junto a la estrella argentina Zully Moreno. Él era un actor muy conocido en nuestro país, no sólo por sus trabajos en el cine mexicano sino por sus participaciones en el cine hollywoodense, por ejemplo en **Por quién doblan las campanas** (**For Whom the Bell Tolls**, Sam

---

<sup>366</sup> Para ampliar la trayectoria de la obra en América Latina ver Paranaguá (2003) 121-157 pp.

Wood, 1943). Ella era la emblemática estrella rubia de nuestra pantalla, asociada por el periodismo de la época con las integrantes del "star system" norteamericano.

Pablo Paranaguá (2003) destaca la estrategia comercial emprendida por Argentina Sono Film, que se lanza a integrar elementos de los tres grandes países sudamericanos. La apuesta apelaba seguramente a la identificación de estos amplios públicos, para quienes la obra ya era conocida. Se trataba de una jugada novedosa por su magnitud, ya que eran frecuentes los intercambios, aunque más modestos, dentro del sector cinematográfico de estos países.

Igual que en **Alma de bohemio** la noche encuentra al protagonista de **Dios se lo pague** en su fase pobre. Es un mendigo que ahorrando las limosnas reunidas en la puerta de una iglesia, logra durante el día llevar una vida de millonario. Su objetivo primario es amasar una fortuna, pero no para vivir lujosamente, sino para concretar una venganza. Todo el dinero que consiga le servirá para arruinar a sus antiguos patrones que lo engañaron, cuando él era un simple obrero, empujándolo a la miseria y la desesperación.

El mendigo Juca tiene un compañero llamado Barata a quien le enseña las distintas maneras de recaudar más limosnas a partir de un discurso irónico que impugna abiertamente a los caritativos benefactores. Es en el marco de esta relación que la película logra exponer un conjunto de ideas que problematizan las jerarquías sociales establecidas entre ricos y pobres.

Casi en el inicio del film se abre otra línea argumental, que poco a poco se torna sólida. En el centro de esta trama melodramática se ubica el empresario Mario Álvarez (siempre de día) junto a una mujer de vida dudosa llamada Nancy. Ella es jugadora y también resulta engañosa porque parece una mujer de muy buen pasar, pero es tan pobre que no tiene donde vivir, ni que comer.

Promediando el filme se yuxtaponen los conflictos narrativos, ya que Nancy intenta fugarse con el hijo del empresario que estaba en el ojo de la venganza planeada por Mario Álvarez. Pero en el final las aguas se aquietan, Mario/Juca deja de lado su deseado desquite y ella decide volver a su lado, ambos

abandonan sus ambiciones materiales para entregarse a una redención con perfil religioso.

Es necesario subrayar las diferencias entre la pieza teatral y la adaptación realizada por Tulio Demichelli, ya que ellas permiten ver que la producción argentina le otorga a la pieza características nuevas que modifican el sentido de la tesis. La pieza original es una comedia cuyo recurso central es la conversación de dos mendigos, maestro y discípulo. A través de réplicas brillantes circula la tesis cuasi filosófica de la obra, según la cual se observa a la sociedad privilegiando la razón por sobre los puntos de vista afectivos o religiosos. En ese sentido la crítica del diario *El Mundo*<sup>367</sup> consigna "...el cerebralismo del que esta dañada (la obra), faltándole esa emoción y esa humanidad contagiosa en toda comedia realizada con perfecto equilibrio." Luego define que la tesis desea transmitir que "...la verdad de la inteligencia es superior al destino de los hombres, y resplandece y domina y conquista a la felicidad."

En la película el conflicto central es el amoroso, en medio del cual se cuelan las referencias críticas al sistema capitalista. Al guión se le agregaron líneas que sirven para contextualizar la problemática social que describe Juca y un final, coronado por una procesión religiosa, a la medida del melodrama. En este sentido Paranaguá afirma que "(m)ientras la comedia de Joracy Camargo pretendía exaltar la racionalidad de una inteligencia superior, la película entronca con la tradición religiosa del melodrama latinoamericano" (2003 : 136)

De esta manera, **Dios se lo pague** parte de la obra de Camargo para transformarse en otro texto, más ajustado a los requerimientos de la industria cinematográfica local y en el que emergen alusiones a discursos que se agitaban en el plano público. Sin embargo el filme no responde a un lugar y tiempo específicos, indeterminación que sumada al argumento absurdo aunque verosímil, lo vuelve completamente reacio a una interpretación realista.

Este alejamiento del realismo se observa también en el diseño escenográfico. Así en el inicio se construye un espacio acentuadamente metafórico, ya que se ubica una iglesia frente a un casino clandestino, separados

---

<sup>367</sup> Buenos Aires, 17-1-35, Crónicas Tomo 24, Biblioteca de Argentores.

por una calle que divide el universo del bien del universo del mal. Cuando Barata se dispone a cruzarla, se hace presente una señal (un auto casi lo atropella) que le recuerda las posibles consecuencias.

Entre ambos antiguos y bellos edificios ubicados uno frente a otro, se inician las dos relaciones más importantes del relato, ambas continuarán hasta el final y harán eje en el personaje encarnado por Arturo de Córdova, poniendo de relieve la preponderancia masculina del guión. Este inicio resulta llamativo para el cine argentino de la época, ya que logra evocar la iconocidad propia de los clásicos norteamericanos. Asistidos por esmerados trabajos de escenografía e iluminación (realizados por el español Gori Muñoz y Alberto Etchebere, respectivamente) los actores poseen una gestualidad medida y matizada por distintos tonos de voz.

En las dos relaciones principales del relato a las que se hizo referencia, los encuentros personales aparecen mediados por el dinero, que se instaura como tópico principal de las conversaciones, en calidad de elemento que envilece y conduce al juego, a la vida licenciosa, a la traición o a la venganza. Ocupan una parte importante de estas conversaciones las lecciones que Juca le brinda a Barata sobre la conformación de la sociedad. En ellas se pueden señalar algunos puntos interesantes:

1 – Juca intenta desnaturalizar el concepto de propiedad privada establecido por los “burgueses”. Para ello explica que en el inicio de las cosas los ríos y la tierra no eran de nadie, sin embargo “afuera todo tiene dueño”. Los primeros que se apropiaron de la tierra lo hicieron sin ningún derecho, “el derecho lo inventaron después para que no les quitaran lo que se habían apropiado...”. Mas adelante afirmará su postura agregando la siguiente sentencia: “Siento horror por esas palabras que inventó la gran mentira burguesa: decencia, honestidad, justicia.”

2 – Juca propone desenmascarar el verdadero sentido de la limosna, cuando dice “Los que dan no son generosos, sino interesados. Dan unas monedas para que les vaya bien. Si no necesitan algo, no darían nada.”

Según su percepción pedir limosna es un acercamiento a la justicia social, ya que es una forma de “cobrarle a la sociedad lo que me debe. (...) Todo lo que debería pertenecerme si la riqueza se distribuiría con justicia. Ha de llegar ese día fatalmente. Mientras tanto yo me cobro en pequeñas cantidades, humildemente pero con la constancia de la gota de agua.”

Pero a su vez, el que pide limosna, es una garantía para la sociedad, porque es “el hombre que ya no lucha”. En ese sentido considera que los mendigos tienen éxito porque “no reclamamos, pedimos. Exigir es una impertinencia, pedir es un derecho universalmente reconocido. Alivia al que da y no provoca envidia.”

3 – Juca hace alusiones a la política general, en relación con una injusta repartición de la riqueza. Así exclama que “los ricos tiemblan cuando se les habla de pobreza, (ya que) los tiempos están muy difíciles para los que tienen dinero” y que “hay centenares de miles de hambrientos, naciones enteras, y el mundo como si tal cosa.”

Es interesante notar en estos discursos de Juca una problematización de la sociedad que no había aparecido en películas previas al período que se estudia. Así emergen en una producción muy costosa, de un estudio cinematográfico líder, algunos cuestionamientos sociales que el discurso peronista había impuesto por distintos medios. Entre ellos el que de forma más evidente se enlaza con el filme es el que producía Eva Perón acerca de los conceptos tradicionales de beneficencia y caridad. De esta manera, las frases de Juca que refieren a la limosna muestran cierta similitud con las expresadas por Eva Perón cuando rechazaba con claridad la filantropía, la caridad, la limosna y la beneficencia, para asegurar que el objetivo del Estado peronista (luego será particularmente de la Fundación que llevaba su nombre) es estrictamente aportar a la satisfacción de los derechos de los ciudadanos carenciados y con ello a la justicia.

Otro de los tópicos que está muy presente en los discursos políticos y sociales es el de la búsqueda de la conciliación de posiciones entre los distintos sectores que forman la sociedad. En ese sentido se repite la operación por la cual,

el cuerpo del protagonista, Mario Álvarez (Arturo de Córdova), es el recipiente que une dos condiciones sociales antagónicas, un burgués acomodado de día y un mendigo miserable de noche. Su trayectoria en el film no será otra que la de lograr conciliar internamente los dos mundos a los que pertenece.

En el comienzo, estas dos versiones de la misma persona se hallan en conflicto permanente, el mendigo expone un rechazo abierto por los burgueses que "viven del trabajo ajeno", pero no "terminan en la cárcel". El director hecha mano al recurso del flashback para acceder a los recuerdos del personaje marginal, que según informa ha sido un obrero ("cuando todavía no se habían inventado las leyes de protección obrera") engañado por empresarios inescrupulosos que provocaron su ruina.

Pero esta dicotomía irá desapareciendo hacia el final del film, cuando decide concretar su venganza y unificar los dos mundos en los que vive. A partir de allí se convierte en el dueño de la empresa Tejidos Richardson. Será finalmente un burgués que ha incorporado toda la sabiduría que destila la marginalidad. Comenzará una nueva vida empresarial, pero no olvidará que entre sus primeras medidas deben figurar las órdenes para otorgar mejoras al personal.

Una vez que alcanzó el placer de la venganza, cuando ya puede disfrutar de su riqueza, descubre que está a punto de perder a su amada. Mario Álvarez comprende, entonces, que por esa vía no obtendrá la felicidad y por ello vuelve a reflexionar en su rincón de mendigo, ahora sin la necesidad de usar barbas que disimulen su condición. En ese momento su discurso cambia totalmente porque se ha vuelto un hombre vulnerable a los afectos. Sus frases pierden la carga crítica e irónica de sus alocuciones anteriores porque "los sentimientos son más fuertes que las teorías". Ahora Mario/Juca descubre que "La verdadera riqueza está en dar, no en pedir", por ello se debe "dar lo que se tiene" y luego "pedir lo que se desea". Estas evangélicas enseñanzas ayudan a la pareja estelar a salir de la calle y entrar a la iglesia, para culminar unidos por el amor y la religión.

**Dios se lo pague** se estrenó el 11 de marzo de 1948 y se convirtió en el mayor éxito de taquilla hasta la fecha de su estreno, teniendo en cuenta las recaudaciones dentro y fuera del país. Con las ganancias adquiridas Amadori

compró acciones de la empresa cinematográfica convirtiéndose en socio de la familia Mentasti.

En México también estuvo entre las más exitosas del año ya que se mantuvo cinco semanas en las salas de estreno. En Río de Janeiro se estrenó en ocho salas y permaneció en cartelera por lo menos siete semanas. El éxito se extiende a San Pablo y Puerto Alegre.<sup>368</sup>

Por lo demás, la película descolló dentro del campo cinematográfico local, ya que fue enviada al Festival de Venecia para representar a la Argentina e inauguró el primer Festival de Cine de Mar del Plata en 1948. También fue la primera película nacional seleccionada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood para competir por el premio a la Mejor Película Extranjera, en épocas en las que todavía no existía el Oscar para distinguir este rubro.

La crítica argentina se plegó al generoso recibimiento destacando generalizadamente el "loable acierto de la cinematografía argentina"<sup>369</sup>, así como la "presencia reveladora de su poderío técnico y artístico"<sup>370</sup>. De igual manera reaccionó la crítica mexicana, mientras una parte de la crítica brasilera encontró que las innovaciones incorporadas al guión destruían la obra de Camargo.

Lo llamativo es que en la mayor parte de los paratextos periodísticos se hace hincapié en la calidad técnica y estética de la película, dejando de lado todo comentario al contenido social de los discursos y a la evidente sintonía existente entre la película y el discurso peronista.

En ese sentido es ilustrativa la reseña escrita por André Bazin para el periódico *Le Parisien Libéré*, en el momento de su estreno en París, hacia junio de 1952. En la misma se alude a la influencia de Alexandre Dumas en el argumento liderado por un mendigo millonario, especulando irónicamente que el escritor "debe gozar de una respetable popularidad en Argentina". Bazin destaca en el filme la manera en que se manifiestan la conjunción de elementos genéricos y la

---

<sup>368</sup> Domingo Di Núbila informa que la película se vendió en Estados Unidos, pero Paranaguá señala que la ausencia de reseñas y referencias en las revistas y periódicos norteamericanos hacen dudar que **Dios se lo pague** haya llegado a los cines norteamericanos.

<sup>369</sup> *El Líder*, Buenos Aires, 12-3-1948, s/n

<sup>370</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 12-3-1948, Pág. 17

efectividad que logran, explicando que se trata de “un melodrama como ya no lo sabemos hacer en nuestro hemisferio. Por cierto, bastante sabroso para quien se encuentra dispuesto a entrar en el juego.” (Paranagua 2003 : 154)

Esta lectura de Bazin habla de los diferentes debates que se pueden apreciar en el campo de la crítica cinematográfica, francesa y argentina en 1948. Mientras la reseña francesa deja ver que la crítica y el público francés ya no adhieren a un cine que conjuga las fórmulas clásicas, las reseñas locales saludaban la alta calidad alcanzada por esta realización melodramática y la proponían como un ejemplo de lo que se esperaba del cine argentino.

La última película que se abordará, centrada en los conflictos de pobres y ricos, pertenece a un estudio independiente. Como la anterior es el resultado de la adaptación de una obra de teatro, en este caso una pieza singular estrenada en el Teatro La Máscara el 4 de mayo de 1949, en su salita ubicada en los altos de Maipú 28, esquina Rivadavia” (Ordaz, 1999:361). Se trata de *El puente* de Carlos Gorostiza, pieza considerada tanto por historiadores como por críticos, como un punto de inflexión en el desarrollo del teatro independiente.

La historia que presenta Gorostiza tiene dos escenarios. Uno de ellos es la calle, en una esquina se dan cita un grupo de jóvenes de clase baja, antes de ir a jugar al fútbol. A ellos se suman la madre y la hermana de un joven que forma parte del equipo, su nombre es Andrés y todos lo esperan por diferentes razones. Andrés aún no volvió de su trabajo, donde se desempeña como empleado en la construcción del “puente”.

El otro escenario es el interior de una casa de clase media-alta. Allí vive la familia de Luis, un ingeniero que trabaja en la construcción del “puente” y que tampoco ha llegado a su casa.

Estos dos grupos cuyos discursos se diferencian tajantemente durante el transcurso de la obra, por pertenecer a sectores socio-económicos opuestos, finalmente se unifican a través del dolor, ya que Luis y Andrés mueren en un accidente de trabajo. Luego agudizando la sensación de semejanza que ocasiona



la común tragedia, las ambulancias depositan los cuerpos inertes en los domicilios equivocados.

Solamente considerando la historia, es posible observar que se trata de una obra que toma temas infrecuentes en el teatro argentino de la época. Dichos temas se presentan cargados de reflexiones acerca de la crisis económica y la organización de las clases sociales. A eso se le debe sumar que la puesta en escena también presentó elementos innovadores.

Según Luis Ordaz, frente a una crisis de la "escena libre", esta obra implica el punto de partida de una nueva etapa caracterizada por el empeño de capacitación que se observa en los grupos teatrales (Ordaz 1999 : 360). Por su parte, para Osvaldo Pellettieri la obra de Gorostiza prefigura una segunda fase en el sistema modernizador del teatro independiente en Argentina, retomando temáticas y personajes populares a partir de la problemática de la responsabilidad social. Se trata entonces del "texto que une el teatro argentino finisecular con la textualidad emergente del Teatro Independiente". Así, en el modelo propuesto por *El puente* se usan una serie de procedimientos que responden al realismo finisecular refuncionalizado por Florencio Sánchez, sumados a una novedad de importancia, el principio constructivo del texto a pasado a ser el encuentro personal, quedando el artificio melodramático como elemento secundario, destinado también a probar la tesis realista. (Pellettieri 1990, 1992, 1997)

Pasados muchos años del estreno, Gorostiza declaraba "No fue (que pensábamos) hacer algo nuevo, sino que no queríamos hacer algo viejo". Evidentemente la idea dio buen resultado, porque *El puente* logra un importante éxito de público gracias al impacto provocado por la temática social y por el diseño de nuevos juegos actorales<sup>371</sup>. El suceso desencadenó por un lado, el interés de Armando Discépolo por poner la obra en el Teatro Argentino y por otro lado, en la propuesta de David Cabouli de producir la versión fílmica para la empresa

---

<sup>371</sup> "La gente decía ¿Esto que es? Porque veían a un grupo de muchachos jugando a la pelota, no parecía teatro. No nos dábamos cuenta de que estábamos haciendo algo distinto". Reportaje de Osvaldo Pellettieri a Carlos Gorostiza en el Congreso Iberoamericano de Teatro, realizado en Buenos Aires el 5-8-98

Guaranteed Pictures de la Argentina que era propiedad de su hermano Jaime Cabouli.

Gorostiza no había tenido actuación en ningún rubro cinematográfico previamente, por lo cual le pareció prudente que el productor sugiriera la presencia de un codirector con experiencia. El elegido de David Cabouli fue Arturo Gemmiti, quien había realizado el largometraje **Montecassino** (1946) en Italia.

La sorpresa para Gorostiza fue que en el momento de concretarse la filmación, Gemmiti reveló su impericia, ya que los encuadres que proponía eran más teatrales que los imaginados por el propio dramaturgo<sup>372</sup>. El resultado fue que la filmación se hizo sin Gemmetti, o sea que quedó a cargo de un director novel al que acompañaban un grupo de técnicos experimentados (entre ellos se destacaban el director de fotografía Bob Roberts y el camarógrafo Domingo Bugallo).<sup>373</sup> El resultado fue la transposición de otro éxito teatral, llevado a la pantalla de manera muy fiel, manteniendo el texto, los escenarios y la mayor parte de los actores del teatro independiente.

Por todo ello, *El puente* no fue sólo un espectáculo teatral diferente para la época, también fue la película extraña que se va a analizar. Un poco teatral, pero munida de una fuerte coherencia, la versión fílmica no alcanzó a contar con el éxito que obtuvo la versión en las tablas, pero tampoco le ocasionó pérdidas a la compañía productora.<sup>374</sup>

En el inicio del filme un cartel introductorio informa: "Corría el año 1942, hasta Buenos Aires en crisis llegaban los ecos de la guerra desatada en el viejo mundo." Es posible leer el mismo teniendo en cuenta su sentido indiciario, pero es necesario recordar que estos carteles cumplían un papel importante en la época, cuando el conflicto central del relato implicaba una denuncia de tipo social. De esta manera dicha denuncia quedaba contextualizada en el periodo previo a 1946, reforzando la idea fuerza, según la cual los problemas sociales eran propios de

---

<sup>372</sup> Relatado por Gorostiza en una entrevista realizada por la autora en Buenos Aires el 8-8-2005

<sup>373</sup> Las dos producciones que hizo David Coubuli para la empresa cuentan con la música original de Ginastera y directores debutantes, aunque de opuesta postura ideológica. La otra es **Facundo el tigre de los llanos** (1952, Miguel Paulino Tato)

<sup>374</sup> Estas afirmaciones fueron expresadas por Gorostiza en la citada entrevista del 8-8-2005.

una Argentina vieja, teñida de injusticias y oprobio, mientras que en la Nueva Argentina se resolvían los conflictos a partir de situaciones conciliatorias.

Una vez comenzada la acción, la cámara se sitúa en la calle y parece acompañar a cada transeúnte que encuentra. Desde allí se intentará evidenciar la existencia de dos espacios que se oponen. Adelante está la calle, el afuera, el exterior. Es un espacio ganado por los sectores bajos de la sociedad y que se puede definir como el espacio donde se desarrolla lo social.

En contraposición existe una casa que está detrás, habitada por la familia del ingeniero que se repliega hacia el interior de sus vidas burguesas.

Como se observa, obedeciendo a las reglas narrativas, estos espacios dicotómicos están al servicio de la connotación de los grupos antagónicos que forman parte del sistema de personajes. Se trata de dos grupos irreconciliables. Uno de los conjuntos, la familia acomodada, se parapeta en la casa (con puertas, ventanas y persianas cerradas) y reacciona con fastidio cuando se produce el contacto con los jóvenes de afuera que insisten en invadir la esquina en la que se alza la puerta de la casa. El otro, la barra de la esquina, se desplaza en el espacio y exhibe los lazos de pertenencia, sin intentar contactarse con la familia del ingeniero.

Luego, un integrante de cada grupo, en un caso la madre de Andrés y en el otro el suegro de Luis, penetrará en el espacio ajeno modificando definitivamente la geografía del relato.

En realidad este drama de espacios escénicos, se traduce en un conflicto de espacios sociales. O sea que es sobre el viejo y obvio enfrentamiento de pobres y ricos, que el filme presenta algunas novedades interesantes. Una de ellas es que estos jóvenes provenientes de sectores populares, mientras esperan, no hablan sobre mujeres o deportes sino que reflexionan acerca de la "crisis" y de las condiciones económicas que la generan.

En ningún momento se especifica claramente a que "crisis" se refieren, quizá también por ese motivo, para reforzar la verosimilitud, el cartel inicial alude a la segunda guerra mundial.

La madre de Andrés, aquejada por una insostenible situación económica, cree que el advenimiento de la crisis es una fatalidad. Mientras que el joven Tilo, no se resigna y comienza a buscar las razones que la motivan. Así se dispara la especulación grupal que gira en torno de la pregunta: "¿Vos sabés por qué viene la crisis?" Y las respuestas formuladas de manera colectiva llevan a la existencia de un círculo maléfico cuyos principales elementos son el desempleo y la falta de dinero.

Algunos de estos cuestionamientos son remarcados por momentos en los cuales se suspende la acción. La imagen se transforma en una foto fija, acompañada por una música interrogativa. Son unos segundos, en los cuales la puesta obliga a los personajes a pensar, inmóviles y en silencio, y a los espectadores a detenerse frente a estas ideas. El mecanismo produce un efecto de extrañamiento, que sin duda, pone en evidencia el artificio del relato.<sup>375</sup>

Por el contrario, la construcción general de las imágenes no se condice con estos mecanismos tan elaborados. La cámara abunda en posiciones frontales que acentúan la teatralidad, la fragmentación es escasa y se combina con la falta de desplazamiento de la cámara y los cambios de punto de vista parecen vacíos de significación (por ejemplo, se realizan tomas de los jóvenes a través de las rejas de la casa creando una imagen potente que sin embargo se desperdicia su carácter semántico).

Otra reflexión novedosa, esta vez con ribetes metafísicos, es la que presenta el suegro de Luis que pertenece a los sectores acomodados de la sociedad. Su discurso es solitario, contemplativo de la realidad, y da cuenta del problema social que se produce como consecuencia del rápido ascenso de los sectores populares. Acodado en la barra del bar le explica al mozo, el funcionamiento de la sociedad, de la siguiente manera: "Antes las clases sociales eran dos. Aquí estaban los de arriba y aquí estaban los de abajo. Ahora no. Ahora todo está más entreverado. Ahora hay una escalera (el hombre ilustra su discurso construyendo una escalera con escarbadiantes). Eso es. Una escalera. Cada uno

---

<sup>375</sup> Para reforzar la coherencia narrativa, esta técnica de suspensión se presenta en una escena previa, de manera preparatoria, en relación con unas fotos de mujeres que mira la barra de jóvenes.

tiene un escalón, unos están debajo de todo y otros arriba, pero hay un montón de escalones llenos de gente. Y entonces todos luchan por subir y por no bajar. ¿Se da cuenta? Entonces no hay tiempo para otra cosa. El de abajo le hace cosquillas al de arriba y el de arriba le pega patadas al de abajo. Esto no va a parar hasta que se arreglen las cosas.”

La conflictiva organización social que intenta describir este personaje, parece tener poco que ver con la que se ve en pantalla, dado que las imágenes ofrecen el espectáculo de una sociedad dividida en clases, con comportamientos bastante rígidos, que no permiten pensar en el ascenso social. Es posible asociar este discurso simplista y pesimista acerca del funcionamiento de la sociedad, con el expuesto por la retórica del protagonista de **Dios se lo pague**.

Las “raras” ideas desplegadas por el suegro de Luis se centran en asegurar que “las cosas están mal hechas”, que “el dinero corre, viene y se va”, por eso si unos lo tienen, “no significa que pertenece a ellos”. Se define como un desclasado y enuncia la tesis del relato sosteniendo que su hija ha recibido un castigo divino por haber sido tan poco solidaria con los pobres.

Finalmente es necesario destacar una última novedad narrativa, dada por la puesta en funcionamiento de “la espera” como motor de la narración. Si bien no se está frente a la espera de algo que no llega, propia del teatro del absurdo, es indudable que se filtran las ideas existencialistas de la época en esta espera prolongada que culmina con la presencia de la muerte.

En ese sentido es un acierto modernizador del relato denegar al público los rostros de quienes parecen ser el centro de la historia. La ausencia de Luis y de Andrés y la falta de fotografías alusivas, son estrategias que llegan a su punto culminante en las últimas escenas cuando el reconocimiento de los cadáveres se muestra a partir de los contraplanos que protagonizan sus familiares vivos.

Si además se tiene en cuenta que la película no presenta fuertes conflictos melodramáticos sino sociales, es posible pensar que los elementos más modernos de la pieza teatral fueron incluidos en la fiel adaptación cinematográfica, que por otro lado nunca pudo librarse del lastre de una teatralidad muy expresa.

Ahora sería prudente preguntar ¿De qué puente habla *El puente*? A primera vista, dado el conjunto dicotómico que presenta la obra, es posible pensar que el puente, al que hace alusión el título, se tenderá entre los dos sectores sociales. En ese caso es válido pensar que las muertes de Luis y Andrés funcionan como puentes para la deconstrucción del espacio.

Por otro lado, es únicamente en derredor de la construcción del puente, que la película logra reunir en el mismo ámbito (fuera de campo) a personajes de sectores sociales diferenciados, ya que allí Luis y Andrés trabajan juntos.

En el final del filme, la madre de Andrés se inclina sobre el cadáver de su hijo y deja caer el dinero que tanto le costó conseguir. Es que la muerte, presentada como figura igualadora, también funciona como un puente hacia un nivel de la existencia en el cual, el dinero no tiene valor.

En la escena trágica del final de la película el puente destruido permite que se abra la casa para dejar entrar a Andrés muerto y a “los de la calle”, “los de abajo”. Elena, la burguesa pretenciosa que estaba “arriba”, tendrá que salir de su refugio y correr por la calle en dirección a la casa pobre. O sea que de alguna manera se confirman las ideas pesimistas acerca de la creciente movilidad social que describe el suegro de Luis: la trasgresión de los espacios preestablecidos está ligada a episodios desgraciados que modificarán la realidad social.

A este conjunto de interpretaciones y lecturas metafóricas que permite la figura retórica del puente, dentro del texto y en ese contexto, es posible agregar otra ligada a la ausencia de un discurso conciliatorio. Así la película muestra una sociedad sin conciliación de clases, ni organizaciones intermedias, o sea sin puentes. El que se está construyendo se desmorona y “encierra a todos en el fondo del agua”. A la ausencia de Luis y Andrés se suma la ausencia de un Estado o unas instituciones conciliadoras, que velen por los intereses de la sociedad, beneficiando especialmente a los desposeídos. Se puede imaginar que este vacío debió ser muy evidente para una sociedad completamente imbuida de una red de discursos políticos y sociales que se centraban en estos tópicos.

Por último, es necesario recalcar que este producto cinematográfico tan diferente, recibió subsidios y protección estatal, a pesar de haber sido realizada por un grupo de teatro independiente que a la sazón se definía como espacio productor de cultura opositora<sup>376</sup>.

La obra teatral fue denostada por la crítica peronista de la revista *Latitud 34*, en un artículo firmado por Manuel Rial del 29-11-49, donde dice "El autor muestra elementos clasistas, retardatarios y comunistas."<sup>377</sup>; pero no existió una sanción hacia la realización, que en principio sufrió un único condicionamiento, dado por el cartel inicial, aunque no se sabe si el disparador de su diseño fue una condición puesta para su exhibición o un recurso del productor para darle una contextualización más verosímil al film.

La crítica periodista de la época, señaló la ineficaz adaptación del texto teatral, basada en una "fidelidad escrupulosa (...) Como consecuencia de ello, nada hay en el film de cine auténtico, ni movimiento, ni inquietud fotográfica, ni desplazamiento de cámara, variación de decorados, e interpretación de cine."<sup>378</sup>

Para la versión filmica no hubo críticas ideológicas, tanto en diarios peronistas como opositores, se dijo que *El puente* "enfocaba problemas de nuestro ambiente en una forma directa, con un diálogo espontáneo, a través de tipos captados de la realidad"<sup>379</sup>, pero la lectura resaltaba el punto de vista melodramático, asegurando que su "mensaje amargo" habla de "esa certidumbre de la pequeñez que todo afán representa en la vida ante la presencia de la muerte"<sup>380</sup>

Aunque el final trágico del film no permita la felicidad conciliatoria de la mayor parte de la filmografía de la época, el efecto didáctico de la tesis realista

---

<sup>376</sup> "Este antiperonismo de los grupos era compartido por el público del teatro independiente (...). El peronismo, y en esto hay acuerdo en las fuentes consultadas, fue una suerte de "enemigo invisible", "oponente" del Teatro independiente." Pellettieri, Osvaldo, "Escena y poder en el teatro argentino (1946 – 1955): Peronismo y teatro" en Meyran, D, A. Ortiz, F. Sureña, eds. *Théâtre et pouvoir*, Actes du IVe colloque international sur le théâtre hispanique, Université de Perpignan, CRILAUP, 2002, pp. 59-69.

<sup>377</sup> Para ampliar la información ver Pellettieri, Osvaldo (2002).

<sup>378</sup> *La Época*, Buenos Aires, 2-9-50, Pág.10.

<sup>379</sup> *Democracia*, Buenos Aires, 2-9-50, Pág.8.

<sup>380</sup> *La Nación*, Buenos Aires, 2-9-50, Pág.6.

puede leerse fragmentariamente en las distintas especulaciones que emergen acerca de la conformación de la sociedad que se pone en pantalla.

### Algunas conclusiones

Existen diferencias entre estas cuatro películas analizadas, en las que se abordan temáticas o se aluden a tópicos que cuestionan las características de los pobres y los ricos en la sociedad. En primer lugar, tres de ellas fueron producidas por Argentina Sono Film, una de las empresas más poderosas del medio, mientras la última fue una producción independiente de bajo costo.

Desde el punto de vista narrativo se advierte que **Navidad de los pobres** y **Alma de bohemio** responden a una exitosa fórmula de entretenimiento. Son películas realizadas bajo la lógica que privilegia el consumo masivo y que para ello recurren a la comedia, siempre mixturada por los conflictos amorosos propios del melodrama y por distintos elementos pertenecientes a otros géneros (por ejemplo, musical o policial).

Se distinguen de los realizados en otras épocas o en otros países porque buscan la respuesta positiva del público apelando a un lenguaje y unas ideas muy difundidas. Además porque incorporan personajes y conflictos reconocibles para el espectador, como el que se dirime entre el empresario viejo y el moderno o como la presencia de una jerga vinculada a la vida sindical (petitorio, huelga, aguinaldos, convenios, etc.). No es que pretendan la reproducción de la realidad, sino que aspiran a alcanzar una representación verosímil a través de medios renovados.

Por el contrario **Dios se lo pague** y **El puente** proponen otros tipos narrativos y en ambos casos la tesis ocupa un lugar central en el relato. En la primera se desarrolla un melodrama clásico que rechaza toda sujeción al realismo, ya que lo absurdo de la historia empalma, con una denegación de marcas espaciales y temporales concretas. Sin embargo los discursos del protagonista apelan a descubrir una verdad profunda, con el objetivo de describir la realidad de la sociedad en la que está inmerso.



O sea que todos los recursos narrativos y estéticos se ponen en funcionamiento para construir una historia de amor conflictiva, con vistas a un público masivo e internacional. Mientras el relato desborda de características cosmopolitas tanto en los escenarios, los vestuarios, los cuerpos y voces de los actores y en la contextualización general; el discurso de Juca/Mario parece remitir directamente a los discursos políticos locales, vigentes en el momento en que se desarrolla la producción.

Por su parte, **El puente** presenta una construcción narrativa extraña para la época, quizá por no haber podido desprenderse de la teatralidad innovadora que había en el origen de su trayectoria. Aquí la ubicación temporal y espacial concreta ve atenuado su efecto realista, por la batería de recursos retóricos que se entrelazan en el relato, como la utilización de metáforas, técnicas de distanciamiento y personajes ausentes. Una historia coral puesta al servicio de una tesis realista que, por medio de un inusual final pesimista, intenta mostrar el estatuto arbitrario y cultural de las diferencias sociales.

En ambos guiones el dinero ocupa obsesivamente la centralidad de los conflictos relacionales y de los discursos de los personajes. En **Dios se lo pague** monedas y billetes se constituyen en la utilería principal de una multitud de escenas, mientras que en **El puente** los personajes jóvenes juntan el dinero que en la escena final se derrama frente al muerto. También en ambos guiones, el dinero se presenta como un objeto con valor negativo y tanto la abundancia como la carencia del mismo demanda explicaciones colmadas de argumentaciones filosóficas.

Por otro lado, estos cuatro filmes que involucran tanto a estrellas con fama internacional, como a actores independientes que acceden por primera vez a la pantalla, tanto a directores prestigiosos como a novatos; insisten en que va a llegar a su fin la existencia de diferentes clases sociales. El joven empresario Alfredo de **Navidad...** se lo dice a Catita ("ya se abolirán las clases alguna vez"), Juca lo exclama frente a su alumno, el Sr. Gorduchi lo propone cantando y el suegro de Luis lo ilustra con dibujos en **El puente**.

Sin dudas emergen en estas películas algunas ideas que circulaban en esos años por los medios masivos, en los discursos partidarios y en las propagandas políticas. Por ejemplo se dejan de lado las posturas que auguraban la eterna existencia de pobres y ricos dentro de una sociedad, o el determinismo social que implica la existencia de un destino marcado para quienes enfrentan un medio hostil; para comenzar a incluir en los diálogos la posibilidad de una sociedad diferente. Lo dicho no implica que sea posible hallar en estas películas, ni en otras del período, cuestionamientos sociales realistas y críticos. Los ejemplos expuestos muestran la aparición de ciertos elementos que se enlazan con un conjunto de nuevas ideas sobre la organización social, más bien, vinculadas a la existencia de una comunidad organizada cuyo fundamento es la conciliación del capital y el trabajo.

Como se observó, es curioso que las reseñas críticas de las películas no se detengan en los discursos que aquí se señalan, ni en la aparición de los obreros sindicalizados como personajes positivos de una comedia. En el caso de **Dios se lo pague**, cuando se estrenó la obra de teatro, en 1935, los diarios señalaron ampliamente la irrupción de temas que no parecían comunes en los teatros porteños. *Tribuna libre* decía que el protagonista “expresa conceptos demoledores, pocas veces oídos en los escenarios y casi siempre relegados al libro o al folleto de combate social”<sup>381</sup>, y *La Prensa* que la obra “ataca cruelmente a la sociedad actual, sus cánones, sus tradiciones, sus convencionalismos y señala también con sumaria acritud a veces, sus fallas.”<sup>382</sup>

Sin embargo, no ocurrió lo mismo en 1948 cuando le tocó el turno a la película y es posible pensar que esto se debió, justamente, a que los discursos y personajes que se destacan en los diversos análisis parecieran familiares y contemporáneos para los críticos y para el público. De esta manera, finalizando los años '40 las nuevas prácticas sociales habrían operado un cambio de ideas en el seno de la sociedad, que paralelamente hacen su aparición en el cine argentino a partir de dichos discursos, conflictos y personajes.

---

<sup>381</sup> *Tribuna Libre*, Buenos Aires, 12-1-35, Tomo 24 de Crónicas, Biblioteca de Argentores

<sup>382</sup> *La Prensa*, Buenos Aires, 11-1-35, Tomo 24 de Crónicas, Biblioteca de Argentores

Por lo demás la crítica tampoco llamó la atención sobre el final feliz que los relatos le deparan a mujeres como Marta de **Navidad...** y Nancy de **Dios...**, a pesar de haber pecado, previamente, en todos los sentidos. Este elemento innovador en el melodrama local es muy significativo, ya que en los anteriores ninguna buena acción de la protagonista hubiera justificado que sea perdonada, una vez que ella hubiera ejercido el sexo fuera del matrimonio con la consecuencia de los hijos ilegítimos, o la afición por el juego y el dinero fácil.

Las tramas melodramáticas que se reseñan excluyen de plano a las "ingenuas" que protagonizaban los relatos, según el modelo que consolida la joven casadera de **Los martes orquídeas...** (Francisco Mugica, 1941). Según Diana Paladino (España 1995 : 206) a mediados de la década del '40 la ensoñación ingenua, que duró exactamente lo que la adolescencia de sus intérpretes, daba paso a otro tipo de personajes femeninos marcados por la acción y la picardía.

Aunque más adelante se profundizará en este tema, es importante destacar que este giro en los finales melodramáticos, también tiene características conciliatorias. Es decir que mientras en los relatos de la etapa anterior, la sociedad no podía incluir a las pecadoras que quisieran cambiar de vida, ofreciéndoles sólo la salida de la redención a través de la muerte (por ejemplo en **Puerta cerrada**, Luis Saslavsky, 1938); en estas películas las protagonistas logran insertarse y comenzar sus nuevas vidas mediante la redención que otorga la institución del matrimonio.

De alguna manera, opera la misma lógica que se aplica para el análisis de los conflictos entre "pobres y ricos" en estos filmes. Una lógica hegemónica para la época, basada en la inclusión social mediada por instituciones contenedoras (públicas o privadas) y la conciliación de conflictos como regla siempre presente.

## El ascenso social

Los comienzos del cine argentino sonoro están marcados por la presencia de personajes que intentaban representar a distintos sectores populares de la sociedad. Así desde el primer filme, ¡Tango! (Luis Moglia Barth, ASF, 1933), se pusieron en pantalla personajes barriales, criollos e inmigrantes y marginales, desde las cancionistas de baja monta que trabajaban en cafetines, hasta los orilleros que los frecuentaban. Esta particularidad, que no puede leerse sino en el marco de un cine que nació a la luz del cancionero popular, se fue desarrollando con la absorción por parte de la industria cinematográfica de algunas figuras que ya habían cobrado popularidad en la radio y el teatro, transitando el camino de los sainetes y los espectáculos revisteriles.

De esta manera se distingue la existencia de un conjunto filmico que se centró en la representación de algunos sectores cuyo ascenso social y económico, acompañó la industrialización del país, a partir de la década del '30, y se consolidó durante el primer peronismo.

Estas producciones simbólicas se dirigen a los sectores populares, y por ello los incluyen, en primer término en su calidad de receptores ideales, instancia construida en el entramado de los textos. En segundo término, la consolidación de estos personajes en las pantallas aportan a la construcción social, porque como afirman Leandro Gutiérrez y Luis A. Romero (1995 : 29) los sujetos sociales no solo se constituyen en el plano de las situaciones reales o materiales, sino también en el plano de la cultura, sencillamente porque ambos planos son dos dimensiones de una única realidad.

El primer personaje emblemático en este sentido, fue presentado por Nini Marshall en la radio durante el año 1937, se trata de Catalina Pizzafrola, pero es más conocido como Catita. Al año siguiente el personaje comienza su carrera filmica que cuenta con nueve películas: **Mujeres que trabajan** (Manuel Romero, Lumiton, 1938), **Divorcio en Montevideo** (Manuel Romero, Lumiton, 1939), **Casamiento en Buenos Aires** (Manuel Romero, Lumiton, 1939), **Luna de miel en Río** (Manuel Romero, Lumiton, 1940), **Yo quiero ser bataclana** (Manuel

Romero, Lumiton, 1941), **Navidad de los pobres** (Manuel Romero, Argentina Sono Film, 1947), **Porteña de corazón** (Manuel Romero, Argentina Sono Film, 1948), **Mujeres que bailan** (Manuel Romero, Argentina Sono Film, 1949) y **Catita es una dama** (Julio Saraceni, AAA, 1955).

La comicidad de *Catita* es causada por la inadecuación de un discurso repleto de verbos mal conjugados, por un vestuario que hoy se denominaría *kisch* y por una presencia que se afirma fuera de los códigos de urbanidad. En realidad el público ríe porque reconoce, ya que detrás de esas frases y movimientos exagerados se esconde un sector de la sociedad que accede de este modo a la pantalla.

Niní cuenta en su autobiografía que para construir el personaje observó a las muchachas que asediaban en la puerta de la radio al actor Juan Carlos Thorry. Según ella, eran aquellas chicas que en la década del '30 soñaban con los astros de la radio mientras concurrían a sus tediosos empleos donde se ganaban la vida.

Su primer auspiciante radial, el dueño de Tiendas La Piedad, también hace esa observación y ante la primera prueba del sketch exclama "Es muy bueno pero no puede salir al aire... ¡Todas las clientes de La Piedad hablan igual que ella!" (Santos, Petrucelli, Russo, 1993 : 25)

*Catita* se introduce muy tempranamente en el cine argentino, instalando un nuevo tipo de ingenua casadera, proveniente de un sector social que aún no tenía representantes en la pantalla. Ella es empleada de tienda o manicura, telefonista o bailarina de poca monta, no importa cual sea su trabajo siempre es una empleada modesta que, venida desde algún lugar del país<sup>383</sup>, ha logrado un ascenso social.

Por lo general, los relatos no presentan referencias acerca de su familia de origen, ni de sus particularidades psicológicas. El personaje es más bien un estereotipo social que vive en pensiones de señoritas, que "se hace a ella misma" y proyecta alcanzar la meta del matrimonio, de la misma manera que las otras jóvenes de la pensión, también venidas del interior, que comparten su cotidianeidad.<sup>384</sup>

Por otro lado, y esto es lo que la distingue, *Catita* siempre parece estar fuera de lugar. Fuera de un lugar en el que no es totalmente aceptada, por no

---

<sup>383</sup> Por la ausencia de tonada provinciana, se conjetura que llega desde el interior de la provincia de Buenos Aires.

<sup>384</sup> Solamente en *Catita es una dama* (Julio Saraceni, AAA, 1955) vemos a su familia.

lograr la adecuación necesaria. Y ese cuerpo que no encuentra su lugar, es un cuerpo gracioso y distintivo. Catita, que viene de fuera de los círculos burgueses, ingresa en ellos para disfrutar con la posibilidad de hablar, desplazarse y comportarse como los demás, aunque le resulta imposible pasar inadvertida. En **Divorcio en Montevideo** (1939), por ejemplo, se incorpora a cenas y bailes de la alta sociedad ("propiamente un sueño") generando situaciones que provocan la burla y el rechazo de los demás. Para lograr su inclusión se apropia del lenguaje, los gustos y los movimientos de "los otros", a partir de una operación de sobreabundancia de recursos. Una respuesta barroca que expresa el vacío de contenidos en las formas gestuales que elige, ya que para ella son sólo movimientos que la autorizan a posicionarse en otro espacio.

Con mucha felicidad y decisión agrega sonidos, palabras, gestos, amplía movimientos, suma adornos a la ropa y al pelo. Todo lo hace con desparpajo, mostrándose como un nuevo fenómeno y fundamentalmente, dejando claro para todos que el fenómeno vino a quedarse. Es que se trata de un fenómeno que para finales de la década del '30 ya no puede ocultarse, ni siquiera en el cine.

O sea que Niní Marshall trae a la pantalla una tensión que ya era muy visible en la sociedad y que se libera mediante el gag, produciendo alivio y risa. Así como Cantinflas logra hacer triunfar a su "peladito" en el cine mexicano, Catita hace evidente la existencia de unos nuevos sectores sociales que ascienden dentro de la gran urbe y que desean apropiarse (no imitar) las normas de sociabilidad requeridas para ser aceptados en su seno. El resultado de su aprendizaje son las conductas contaminadas por las tradiciones de los sectores subalternos de donde proviene. Por ejemplo en **Casamiento en Buenos Aires** (1939) Catita urde un plan para poner celoso a su novio, para eso invita a otro hombre a una "vuat, donde dicen que van los sinvergüenzas". El irá vestido de smoking y estará en consonancia con el nivel del vestuario general. Ella irá con un vestido largo de noche, pero con un particular aditivo: tanto en el frente como en la espalda el vestido exhibe la incrustación de flores brillantes de gran diámetro.

Catita y su novio, siempre petisos y antihéroes, acompañan a la pareja modelo del filme formada por la actriz bella y el galán de turno. La pareja de cómicos

es el espejo que emite una imagen un tanto deforme, de las actitudes serias que toman los novios burgueses. Así en *Catita* se registra el deseo de imitar a la pareja modélica, junto a la necesidad de imprimir marcas de identidad. En la trilogía amorosa de Romero (**Divorcio en Montevideo**, **Casamiento en Buenos Aires**, **Luna de miel en Río**) tanto *Catita* como Adriana dejan de ser manicuras, pobres y solas, para convertirse en novias y luego esposas de hombres adinerados y cultos. *Catita*, que trata de seguir el ritmo de la situación, elige trajes brillosos y estridentes, usa flores y plumas adornando el pelo, come con la boca abierta, habla con voz muy aguda y ante todo se resiste a cambiar.

En el barco que los lleva a la luna de miel, su marido Goyena, le pide "un poco de cultura al comer y al conversar", y agrega que "dado que no conocemos a los vecinos de mesa (...) si pudieras no llevar el cuchillo a la boca y no hacer ruido al tomar la sopa". Ella se indigna y le responde "avise, diga, por si acaso va a decir que soy una mal educada yo". *Catita* defiende la forma singular en que se apropió de las costumbres burguesas y dando un golpe sobre la mesa, se para gritando "¡Basta señor! *Osté* me está ofendiendo". En ese sentido, *Catita* es autosuficiente ya que funciona como única fuente de legitimación de sus acciones. Unos minutos más tarde se la verá certificando su conducta, cuando en un plano medio aparece comiendo a mordiscones una penca de apio que tiene en su mano y replicando "a mí me van a enseñar *coltura*, ja, ja. ¡Cómo no!"

El uso de verbos mal conjugados, palabras mal pronunciadas, la ausencia de la "s" final y el apocopado de palabras, son algunas de las armas que utiliza como marcas de identidad. Marcas que deberían avergonzarla frente a la gente culta, pero que ella expone sin ningún prejuicio, incluso produciendo un efecto desmitificador. Así en *Divorcio...* viaja a Francia y reflexiona sobre las particularidades de París: "Las calles son iguales, las personas son iguales, las inteligencias son iguales. Eso sí, allá en Buenos Aires no cualquiera le sabe el francés, en vez aquí hasta las criaturas se lo hablan de corrido". Es que *Catita* juega con las palabras buscando su revancha frente a un orden que la excluye y la humilla. Es una recién llegada y no conoce ni aprendió el valor simbólico de París para los porteños. Para ella se trata de

una ciudad vacía de significados y está dispuesta a construirlos a partir de sus saberes anteriores.

Por ello frente al Arco del Triunfo, pregunta de qué club es ese arco y luego contemplando la grandeza de la obra agrega "pero, que brazos que tienen que tener estos franceses *pa' atajar* los goles". En otra oportunidad hizo más explícita esta operación, explicando que "la *coltura* es una gran cosa. A *usté* le hablan de Chopín y en una de esas cree que es el inventor de la sopa de pescado. Le habla de Platón y cree que es un plato de este tamaño, pero Platón *inventó* los amores platónicos adonde el punto se la pasa de plantón en la esquina. Esa es la *coltura*." (Santos, Petruccelli, Russo, 1993 : 140)

En relación con el exceso que se detecta en los movimientos ampulosos de piernas y brazos, en sus gritos, en sus empujones cariñosos, en su voz chillona; es necesario destacar que el mismo responde a la forma tradicional de representar a los sectores populares y sus conductas que se contraponen al orden hegemónico. Según Mijail Bajtin (1988) la imagen grotesca del cuerpo se opone al canon renacentista, siendo la exageración, el hiperbolismo, la profusión y el exceso, algunas de sus características principales. El fenómeno se vuelve más complejo si se piensa que esta sobreabundancia se origina como resultado de la necesidad de incorporar el canon. Como se ve, Catita impone una tensión construida sobre el intento por conciliar en su interior prácticas culturales divergentes.

Pero además, Catita es el factor central de una narración que intenta conciliar los conflictos planteados, ya sea entre pobres y ricos, como entre parejas o familiares desavenidos. En ese sentido su actividad es febril. Mientras la novia bella y seria, por lo general, padece melancólicamente sus pesares (por ejemplo los obstáculos para concretar la relación amorosa), Catita es pragmática, entra en acción (siempre disparatadamente eficaz), busca soluciones, concilia conflictos, resuelve situaciones.

En este punto cabe destacar, que durante los años del primer peronismo este personaje se resignifica, ya que, por ejemplo, en **Navidad de los pobres** la narración pone en juego además de las características propias del personaje, la temática de la armonía social. Mientras en los filmes anteriores los casamientos



entre mujeres pobres y varones ricos sólo eran parte del desarrollo melodramático, en **Navidad** ... ese casamiento es enmarcado por frases y actitudes que declaman la conciliación de las diferencias entre las clases sociales.

Teniendo en cuenta lo expuesto, si reiteramos la pregunta acerca de por qué causó y causa tanta gracia este personaje, se debe reflexionar del mismo modo que Carlos Monsiváis<sup>385</sup> (1981) en relación a Cantinflas y su extendida popularidad, proponiendo que los sectores sociales que se veían reconocidos en el personaje, accedían en el cine a un espacio que les permitía reírse de ellos mismos. El argumento de Monsiváis se sostiene aún con mayor intensidad, si se tiene en cuenta que la clave humorística que despliegan estas películas está lejos de la burla, ya que los personajes se afirman en la decisión de imponer sus particulares apropiaciones, de ser reconocidos con lo que traen.

Ya en el período del primer peronismo, el Actor Pepe Arias se destacó en la construcción de sus personajes que también permiten ver una forma determinada de ascenso social, aunque no siempre operan en clave humorística, sino que muchas veces trabajarán en función de otros géneros narrativos.

Pepe Arias comenzó en 1916 con la representación de sainetes, para luego destacarse en la revista porteña. Su indumentaria característica en los años '20 estuvo formada por zapatones chaplinescos, pantalones mal sujetos, el sombrero apretujado en ambos costados, el saco cruzado, por demás amplio y mal abotonado. La poética actoral de Pepe Arias en este primer período en el teatro, se continuó en su desarrollo como actor de revista y posteriormente en sus trabajos en los programas radiales. Sus personajes y monólogos se emitían varios días a la semana desde 1934 en LS8 Radio Stentor y luego pasaron a las Radio Belgrano y El Mundo.

Según Alicia Aisemberg, el sistema de estrellas "... encaminó a Pepe Arias hacia la construcción de un personaje casi único, que se repetía con leves variantes de un filme a otro y en ciertos casos se trasladaba a la radio o el teatro

---

<sup>385</sup> Esterrich, C. y A. M. Santiago Reyes estudian a Cantinflas en este mismo sentido en "De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas", Archivos de la Filmoteca No. 31, Generalitat Valenciana, 1999.

(o a la inversa, como sucedió con **Rodríguez Supernumerario**, de Ivo Pelay, primero estrenada en teatro y luego en cine). Así, configuró la figura del hombre débil, perdedor con las mujeres, bonachón y solitario que creaba un efecto serial. Se agregaba la repetitiva historia del ascenso social del personaje, que a la vez se relacionaba con la publicitada vida privada de Pepe Arias quien habiendo nacido en el barrio del Abasto alcanzó a mudarse a Recoleta.” (2003 : 100)

No podía ser un galán o un modelo entre las estrellas cinematográficas, ya que su cuerpo torpe y pesado se lo impedía. Su rostro tampoco lo favorecía, en **Mercado de Abasto** (Lucas Demare, AAA, 1955) encarna a un hombre que está secretamente enamorado. El cree que no puede confesárselo a la elegida “con esa cara”, y resignado agrega “a mi me marcaron desde la cuna, me pusieron Lorenzo” (lo que asocia su perfil al de un loro).

Don Lorenzo es un antihéroe de marcada gestualidad. Su cara es más bien una máscara de rasgos exagerados y su forma de hablar lo obliga a aumentar el tamaño de su boca y extremar la apertura de sus ojos. En distintos planos se lo ve observando fugazmente a Tita Merello, que apasionada por otro, lo ignora. Siempre lo ve desplazado dentro del melodrama, relegado del lugar en el que se cocina la pasión, al costado de las escenas de amor, afuera de las escenas sensuales. Como si sus espaldas encorvadas soportaran los rechazos de las mujeres y los secretos de tantos amores imposibles. Este personaje se muestra alegre y capaz de compartir con los demás, pero también es un hombre solo, que parece buscar una compañía que le de sentido a la solvencia económica que ha logrado construir, gracias a su negocio de frutas y verduras.

Los personajes que llegaron de su mano a la pantalla del cine, estaban respaldados por una larga tradición de actuaciones en espectáculos populares, especialmente en los teatros de revistas que lo vieron desempeñarse como brillante monologuista. También pesaba su conocida historia personal, según su biógrafo Carlos Inzillo “pasó hambre y conoció el llanto (...) tuvo desde temprana edad conocimiento de su vocación y posteriormente deseos de elevarse socialmente” (1989)

Pepe Arias fue en los relatos fílmicos el hombre saturado de bondad y humildad, por momentos humillado o simplemente no tenido en cuenta. A veces dejó ver las tretas del pícaro y estas veces pagaba su audacia, como si un boomerang le devolviera multiplicado el mal que pudo cometer. Pero en el momento de la desgracia, la salvación venía a caballo de las prácticas solidarias de vecinos y amigos, quienes acudían porque reconocían en él a un hombre bueno y frontal.

En **El hermano José** (Antonio Momplet, ASF, 1941) y **La guerra la gano yo** (Francisco Mugica, Lumiton, 1943), Pepe Arias desarrolla a estos pícaros (cuasi estafadores) que cambian de conducta cuando toman conciencia de los perjuicios que le causan a los demás. En la primera, protagoniza a un curandero de pueblo, alguien que mejora todo tipo de dolencias incluidas las del alma y el espíritu. El personaje es totalmente absurdo en su forma de hablar y en su forma de presentarse. Un hombre grueso vestido con una túnica que lo convierte en una carpa y adornado con una corona de hojas en la cabeza.

La clave del humor se centra en la exageración de la mentira, así como de la credulidad por parte de los habitantes del pueblo. Los fieles engañados forman parte del conjunto de los "filippones", tanto sus clientes como sus colegas de rubro a quienes se los ve en un Congreso de curanderos y afines, donde se realiza el discurso absurdo del personaje que parece arbitrar, a la manera de un juez (aunque emitiendo frases sin sentido), entre personajes que plantean todo tipo de situaciones inverosímiles.

La comedia es a la vez parodia, ya que se propone una crítica explícita a través de la dicotomía curanderismo vs. Medicina. Pero toda la risa termina cuando su hija se enferma, en ese momento llama al médico y abandona el negocio para siempre. En este caso, como en todos los demás, la justicia poética lo premia por que se trata de un pícaro y no de un malhechor. Su hija se cura y el pueblo comprende junto con José el valor de la medicina.

En **La guerra la gano yo** el personaje central encarnado por Pepe Arias es un comerciante especulador que gana mucho dinero con la escasez de diversas mercaderías como resultado de la segunda contienda mundial. A partir de trucos

más bien ingenuos y gracias a su talento para los números, asciende rápidamente en su nivel socioeconómico, sin importarle las desgracias ajenas. Otra vez, cuando siente el golpe de la vida (también en relación a un hijo), aprende que es valioso tener una conducta social adecuada y vuelve a su vida anterior.

Ahora bien, en la década peronista se destaca en dos personajes que resignifican las características ya planteadas. En ambos casos, volverá a protagonizar situaciones que perjudican a los demás (en el segundo caso sólo es acusado de ello), pero las prácticas de aprendizaje en esta oportunidad estarán relacionadas con las reglas que el Estado propone para sostener una relación con los ciudadanos que redunde en beneficios para toda la sociedad.

Uno de estos personajes es el protagonizado en la película **Mercado de Abasto**. Al respecto, en el cuarto capítulo se desarrolla la relación que Don Lorenzo entabla con el Estado a través del recaudador de impuestos. Al final de su periplo es posible concluir que el puestero aprende en este relato como hay que proceder para ser un buen ciudadano. Entonces, este personaje cargado por un fuerte contenido didáctico, descubre la importancia de que los ciudadanos ejerciten una disciplina frente al Estado, cumpliendo con las obligaciones (en este caso fiscales) que este les impone, ya que el incumplimiento redundaría en consecuencias negativas para toda la sociedad.

La lección que se le ofrece a Don Lorenzo y a los espectadores subraya que no existen las acciones individuales que no repercutan sobre los demás y que la verdadera solidaridad, aquella que no es dádiva ni favor, es la que se vehiculiza a través del Estado.

Antes, Pepe Arias había encarnado, en **Rodríguez Supernumerario** (E. Cahen Salaberry, Emelco, 1948), a un empleado público que ostentaba, como lo dice el título del filme, un apellido muy vulgar y la más baja categoría dentro del Estado.

En el inicio se ven distintas panorámicas de Buenos Aires acompañadas por una voz over informando que en esta ciudad "se mueven sin descanso tres millones de personas (...) seres anónimos que pasan a nuestro lado...". Luego el plano se achica con la intención de acotar el conjunto de personas a las que va a

incluir el relato. Desde lo alto la cámara ofrece planos generales en los que se ve gente caminando por las calles. Ahora la voz over se asume como un plural que quiere contar una historia, la de "ese hombre de la multitud". La cámara se acerca aún más y se pone a la altura de los personajes, entonces la voz desliza el nombre "Rodríguez" para ser escuchado por quienes transitan. De ese modo la voz se introduce en el interior del relato y conduce a los espectadores en esa transición. Varios de los transeúntes que escucharon la voz, pero no identifican su procedencia, se dan vuelta demostrando la vulgaridad del nombre; pero entre todos es Pepe Arias quien está en el centro del cuadro y mira a la cámara identificando la voz over con el punto de vista de la enunciación.

Aquí Arias vuelve a la carga arrastrando su cuerpo torpe por la oficina estatal de "Defensa Vegetal". El es quien hace el trabajo de todos con la mayor honestidad. Por otro lado, en su vida privada mantiene a su madre, su hermana viuda y su sobrinito.

Es importante destacar que en este filme, la oficina del Estado no está poblada de funcionarios probos, sino que se presenta como una cueva de aprovechadores e incapaces. Varios personajes explican que ser empleado del Estado es sinónimo de seguridad y bajos salarios, por lo que es una ocupación ideal para quienes "no tienen ambiciones". Sólo Rodríguez parece feliz en esas condiciones, pero no se presenta como el modelo a seguir ya que su figura se perfila como la contracara de la elegancia y el triunfo. Es el que da el ejemplo a los demás acerca de como se debe trabajar (para ello gesticula ampulosamente, estira las palabras para darse tiempo a mover aún más su máscara), aunque no es como los médicos o policías que se estudiaron, en tanto su trabajo no se vincula con una vocación de servicio.

Un interventor explica al conjunto de empleados que "el Estado se asemeja a un ferrocarril inmenso que conduce al país, a veces atrasa, a veces adelanta, pero siempre marcha (...) porque soportando el peso de monótonas tareas hay pequeñas tuercas anónimas (como Rodríguez)". Con esta intervención el personaje intenta vanamente hacer justicia con quien parece disfrazado, embutido

en un traje viejo y una careta perenne, del que todos se burlan, al que se puede timar.

Sin embargo, aunque Rodríguez parezca débil e incapaz de tomar decisiones, se niega rotundamente ante la propuesta de sus compañeros estafadores que lo invitan a firmar unos papeles con los que se enriquecerá "esquilmando" al Estado. Finalmente cuando los ladrones tienen la necesidad de buscar un culpable, lo acusan y queda cesante en su cargo.

De ese modo, para Rodríguez la desgracia llega vestida de desempleo, no sólo por la cuestión económica, sino por la vergüenza que le ocasiona haber sido expulsado del Estado. Entre sus vecinos, familiares y amigos había construido su identidad ligada a la seguridad y prestigio que le otorgaba el Estado y ahora no sólo estaba sin trabajo, sino que era acusado de estafar a la comunidad.

Toda esta injusticia ocurre en las vísperas de la Navidad y aunque Rodríguez llega a su casa sin nada que festejar, dolorido por la vergüenza y ciego por la injusticia, el espectador, que ya conoce las reglas de la narración, sabe que se producirá un milagro. Previamente, en el brindis la cámara lo toma en un primer plano en contrapicado, encumbrando su rostro que ha sido rotulado por un bonete de fiesta. Desde esa imagen grotesca y patética brinda "por los mansos, por los débiles, por los postergados, por todos los Rodríguez del mundo a los que nunca nadie llamará Señor Rodríguez"; y remata "brindo por los supernumerarios de la vida". Un discurso que aúna las referencias religiosas a los reclamos de justicia social popularizados por el Estado.

En este punto de la película se hace imprescindible la presencia de algún agente estatal de alto rango para imponer justicia, mitigar el dolor y atenuar la pobreza de "los Rodríguez". Argüello había comenzado desde el último peldaño y llegó a ser Director de esa dependencia. El Estado le retribuía ampliamente por su dedicación ya que a esas alturas vivía en una casa con mucama y mayordomo. Se trata de un funcionario honrado, con suficiente poder como para desbaratar toda la farsa, reconocer la honestidad de Rodríguez y recompensarlo con la devolución del empleo, esta vez con la jerarquizada categoría de "interventor".

Es interesante señalar que Pepe Arias se presenta en la oficina para concretar lo que llama "la rebelión de los Rodríguez". Una performance que, según su propia definición, consiste básicamente en gritar sus verdades dentro de la oficina, aunque después todo vuelva a la rutina habitual.

Entonces, en este relato Rodríguez aprende que el ascenso social debe llegar de la mano de la honestidad. Los empleados que ascendieron estafando deben devolver lo que han robado al Estado o terminar en la cárcel. Sólo él cumpliendo su responsabilidad frente a los demás o el honesto director llegan a aumentar sus ingresos manteniendo la dignidad.

Además, Rodríguez toma conciencia de que es un hombre común, uno más, sólo en el ámbito social, porque el Estado ha descubierto la importancia de su actividad, de la actividad rutinaria de los hombres comunes, para premiarlo por la constancia y la buena voluntad.

Las caras hiperexpresivas de estos personajes que se han descrito (seleccionados a modo de ejemplo de su larga filmografía) elaboran un artificio que instala paradójicamente una sensación de transparencia. Parece que los ojos increíblemente abiertos, la lentitud y la amplitud con que se modula cada letra y los movimientos marcados de las cejas, convencen al público de que "se le ve todo en la cara". El espesor y la densidad de su cuerpo no enturbian sus intenciones, por el contrario las hacen más visibles, casi obvias. Todo ello hace que no pueda sospecharse de estos personajes la intención de urdir maniobras, manipulaciones, ni mentiras hacia el espectador. Ellos establecen un *contrato de confianza* (Zunzunegui, 1993) que sirve de base para hacer creíble el espectáculo. Así como *Catita* intenta apropiarse de los bienes materiales y simbólicos que propone el ascenso socioeconómico, los personajes de Pepe Arias aprenden a lo largo de los relatos fílmicos cual es la forma de no ser "asociales" (según los términos del agente impositivo de **Merado de Abasto**) en el marco del ascenso o dicho en otros términos, aprenden que lugar deben ocupar en su relación con los demás. Cumplen con este proceso de aprendizaje sin tener en cuenta motivaciones psicológicas, ni desplegar discursos sociales o políticos, sino a partir

de consumir graves errores devenidos luego en situaciones desgraciadas que siempre culminan en un final superador teñido de justicia.

En este sentido es claro que estas dos últimas películas que se han señalado proponen, entre otras cosas y de una manera muy accesible, una temática educativa que gira en derredor de la relación entre el Estado y los ciudadanos. El problema reside en descubrir cómo lo hacen, cómo son didácticas. Y es allí donde se destaca la utilidad del actor que se dirige al público desde una tradición construida a base de personajes populares, como herramienta a partir de la cual se le plantea al espectador, el aludido *contrato de confianza*. Este contrato posibilita comunicar un contenido semántico (ausente en el filme, pero adosado a la imagen del actor), una lectura adecuada del conflicto y facilita una identificación afectiva que asegura los efectos didácticos de estos filmes.

El último caso que se estudia es el de una de las actrices con mayor popularidad en el período. Se trata de Tita Merello que transita el camino de bataclana a fabriquera.<sup>386</sup> Desde 1920 la actriz pasa de ser cantante a bataclana y finalmente se convierte en actriz de revista y de comedia musical. Según Osvaldo Pellettieri en su primera etapa mostraba un personaje de “poca clase” y de una total vulgaridad. Ambas características quedarían plasmadas en el primer filme sonoro argentino ¡Tango! donde “... se mueve entre bailarines, orquestas y cantantes, explorando su propia historia personal, iniciando así una carrera que encontró a la actriz haciendo de maravillas siempre el mismo personaje: ella misma.” (Pellettieri, 2003 : 138)

Ese personaje que venía de los bajos fondos de la sociedad, se consolidó a partir de la agresividad con la que respondía a quienes no la admitían en el armónico mundo burgués. Así sus películas incluían siempre el desafío de la mujer marginal que esgrimiendo una entonación “llorada, nasalizada y canyengue”, pone en jaque a quienes no la valoran.

---

<sup>386</sup> El término “bataclana” designa a las coristas vestidas con escasa ropa y que se las relacionaba con una vida disipada, es una palabra que se originó en el año 1922, después del arribo a Buenos Aires de la compañía Ba-Ta-Clan de París. Por otro lado, “fabriquera” es una palabra que se usó, muchas veces de manera despectiva, para designar a las mujeres que trabajaban como obreras.



En este caso, como en otros, también durante la década peronista se resignifica su discurso. La defensa por la dignidad de la mujer excluida ya no está solamente asociada al mundo del tango (con sus cancionistas y prostitutas), sino que se relaciona también con el universo de las trabajadoras, en especial las "fabriqueras".

**Arrabalera** (Tulio Demicheli, AAA, 1950) comienza con una escena en una fábrica o taller, lugar en el que trabajan obreras y entre ellas Felisa Roverano (Tita Merello) junto a su hermana. Allí se plantea una discusión entre las compañeras de trabajo que gira en torno de las relaciones sentimentales de cada una, pero que hace alusión permanente a la extracción social de cada contrincante, dándose a conocer la condición de huérfanas de las hermanas Roverano y por lo tanto pertenecientes a una franja de mujeres que corren con desventaja a la hora de buscar novio. Felisa es además "la reina del tango", y esto la convierte en un hito de la marginalidad porque dentro de los relatos cinematográficos locales no se puede venir de más abajo que de un arrabal, sumado a la orfandad y al entorno del tango de cabaret. Uno de los tangos que entona habla del personaje y de la actriz: "Mi casa fue un corralón, /de arrabal bien proletario, /papel de diario el pañal, /del cajón, en que me crié..."<sup>387</sup>

También en **Mercado de Abasto** canta una milonga de presentación llamada "Se dice de mí..." Allí Tita encarna a la puestera Paulina, quien señala melódicamente una característica muy significativa que comparten los personajes de la actriz: "Se dice de mí /que soy fiera, /que camino a lo malevo /que soy chueca y que me muevo /con un aire compadrón, /que parezco Leguizamo, /mi nariz es puntiaguda / la figura no me ayuda / y mi boca es un buzón."<sup>388</sup> Así es que partió siendo una mujer pobre y sin atributos físicos suficientes, por lo que el estrellato como actriz y como personaje melodramático parecía inalcanzable.

O sea que aquí se indica una forma muy diferente, en relación con las que se ha visto, de llevar a la pantalla a un personaje que ha logrado ascender social y económicamente. Tita Merello construye personajes femeninos que no comulgan

---

<sup>387</sup> "Arrabalera" Letra de Catulo Castillo, Música de Sebastian Piana.

<sup>388</sup> "Se dice de mí" Letra de Ivo Pelay, Música de Francisco Canaro.

con el estereotipo de belleza hegemónico y se erigen como eje central del melodrama. Mujeres casaderas pertenecientes a sectores relegados de la sociedad que intentan ascender tanto mediante el trabajo (ya no se trata de una empleada en el rubro servicios, sino de obreras, puesteras, campesinas, etc.) como mediante la unión matrimonial.

Pero a pesar de no operar de ninguna manera en clave humorística, ni acercarse al absurdo, su cuerpo también sufre la condición de “un fuera de lugar”. El cuerpo feo que describe la milonga citada, intenta acomodarse, sin éxito, dentro de la historia de una ingenua casadera. Siempre alguien denuncia la excentricidad del personaje, ya sea por motivos físicos, como por su condición social de procedencia. Para ganarse un lugar respetable, se impone con una agresividad desafiante y aunque ella replique con frases mordaces, los demás le hacen notar su condescendencia.

En *La Morocha* (Ralph Pappier, AAA, 1955) ella es una prostituta que cambia de profesión porque se enamora de un músico de cámara. Cuando éste da un cóctel, antes de su concierto, ella acude con un vestido brillante, una estola de zorro, un collar muy llamativo y un arreglo floral en la cabeza.

Mecha Gutiérrez ya resultaba muy llamativa por su vestuario, pero además su cuerpo busca deliberadamente ocupar el centro de la escena. En una de ellas el público la encuentra en medio de un grupo de críticos musicales, acompañando sus palabras con un movimiento de caderas que denuncia rápidamente la falta de pertenencia. Ante las miradas censoras ella contraataca con aire desafiante: “¡¡Ah!! Ustedes son los chimenteros, los que les gusta *cuerear*. Pues con éste se van a quedar con las ganas...”

En seguida el músico la relega a un costado del cuadro y cuando intenta salir en la foto con él, los demás le aconsejan quedar fuera de la imagen, por lo cual paradójicamente queda sola dentro del cuadro cinematográfico mirando hacia un fuera de campo ideal, lugar de concreción de un deseo que le es negado.

Aquí la sobreabundancia está puesta en las respuestas belicosas que construye con todo el cuerpo, moviendo enfurecida las cejas, los ojos y los brazos, todo apuntado por un torso que se adelanta para provocar.

En **Para vestir santos** (Leopoldo Torres Nilsson, Argentina Sono Film, 1955) el inicio ubica al espectador nuevamente en una fábrica, esta vez de cigarrillos. En estos filmes la fábrica no es un lugar donde se pongan de relieve las formas ni las relaciones de producción. Es más bien un lugar de socialización, donde Tita desarrolla sus modales exagerados, provocando a sus compañeras y defendiendo sus posiciones sentimentales.

El deseo de la fabriquera es que se la trate con dignidad. Ella sostiene económicamente a su padre enfermo y a sus hermanos en un hogar pobre, pero su deseo de ascenso no se remite únicamente al dinero. Ella exige que se respete su posición de trabajadora honorable. En una escena pone en práctica esa exigencia, cuando va a reclamar por la hermana que está a punto de concretar el ascenso social, casándose con un dentista. El reclamo es hacia el futuro suegro (también dentista) que rechaza a la familia de la novia por su extracción social. Mientras todos aceptan mansamente la situación, Tita va al encuentro del conflicto. Su opositor dice "es fabriquera, con eso está todo dicho, lo peor" y ella sacando pecho le espeta: "Mi hermana vale mil veces más que ustedes (...) sacamuelas de porquería (...) viejo chismoso".

En Tita la máscara funciona como herramienta que anuncia la llegada del conflicto, el presagio del desafío, la realidad de la respuesta descerrajada. El *contrato de confianza* no es tan necesario en este caso, porque Tita no intenta aprender como comportarse en la nueva situación social o enseñar como se vive la relación con los demás. Tita, más bien, recuerda al público que sus personajes en ascenso siguen encontrando un cierto rechazo social, que su cuerpo sigue siendo extemporáneo y excéntrico dentro del melodrama clásico local.

Los términos "desprecio" y "humillación", son sus enemigos constantes, contra ellos se debaten los personajes plebeyos de Tita Merello en su trayectoria de cambio de posición social. Siendo protagonista de melodramas, es una mujer áspera y rigurosa, ingresando algunas veces en zonas de crueldad que parecen vedadas a una estrella. En **Los isleros** (Lucas Demare, Estudios San Miguel, 1950) estas condiciones fueron llevadas al extremo dando origen al personaje de la Carancha, una mujer silenciosa, huraña y autosuficiente ("cuando quiero vengo,

también cuando quiero me voy”, repite en el filme) capaz de defenderse a costa de la suerte de los demás y de quien su marido dice “el que quiera contarle las agallas va a tener *pa’* rato”.

Siendo la dama principal de los relatos, frecuentemente es abandonada por los galanes de turno. Quizá sea en **Guacho** (Lucas Demare, ASF, 1954) donde más trágicamente transita el relato resistiendo el rechazo de su hombre, inclusive comprometiéndose a sacrificar a su hijo enfermo.

Así como se dijo que Catita es la que se afirma en su ascenso imponiendo sus apropiaciones discursivas y simbólicas, también se señaló que los personajes de Pepe Arias se consolidan en el aprendizaje de nuevas relaciones con la sociedad. De la misma manera es posible observar como los personajes de Tita Merello se afianzan en su nueva posición social y económica ejercitando la defensa contra el rechazo social mediante un enfrentamiento corporal y discursivo.

Es importante repetir que sus defensas encendidas no aluden a un conflicto de clases y que sus reivindicaciones no se enlazan con motivaciones laborales o políticas. Su alerta está centrado en la necesidad de ser incluida, en la necesidad de recrear para los espectadores la trabajosa conquista que implica la posible inclusión en un nuevo grupo social de pertenencia.

### **Algunas conclusiones**

Los tres actores elegidos en este trabajo crearon personajes en la pantalla grande que tematizaron el proceso de apropiaciones, sumisiones y resistencias que acompaña a la situación de ascenso socio-económico. Por un lado, cada personaje encontró una forma diferente de reaccionar frente a las dificultades y placeres de ese ascenso, y por otro lado, cada actor logró una ubicación en el star system local de la mano de estos personajes.

Sin duda, es posible leer estas películas que se han señalado en relación con una “estructura de sentimiento” de carácter social, que da cuenta de la mutación de un sector social, así como de la tensión provocada por el intento de

conservar su filiación sustancial y la necesidad de articular figuras semánticas radicalmente nuevas. (Williams, 1980 : 158)

En estos filmes se observa la presencia de mujeres y hombres subalternos, trabajadores en los rubros de menor nivel en el área de servicios, obreras no especializadas, practicantes de oficios y pequeños comerciantes. Aunque el motor melodramático sea intenso en todas las narraciones, es llamativo que el conflicto mayor de las historias no se construya con las frecuentes diferencias de condiciones sociales en las parejas. El núcleo central de las historias está puesto en la forma de procesar las tensiones que existen entre los diferentes sectores sociales que toman parte y que ahora se incluyen en un mismo universo. Los puesteros del Mercado del Abasto van al mismo pic-nic que los del Mercado del Plata, la Morocha alterna en la recepción con los "pitucos", los supernumerarios pueden tomar el mismo whisky que los "oligarcas".

Durante el peronismo se suma a estas ideas una atmósfera de conciliación generalizada y la presencia de un Estado que enseña a incorporarse al nuevo estatuto social y arbitra en favor de la sociedad toda. Sin alusiones a los conflictos políticos de la Argentina, sin argumentaciones realistas, ni reflexiones críticas acerca de los conflictos devenidos del cambio social y económico que subyacen en la aparición de estos nuevos personajes y relaciones; el reclamo principal es de carácter social y también subjetivo. Se ubica en la exigencia de una aceptación social de estos sectores plebeyos y en un reconocimiento de sus tradiciones culturales.

Estos personajes imponen sus cuerpos y sus discursos, en el medio en que les toca desenvolverse y no sienten vergüenza por la forma en que se mueven, hablan y enfrentan la vida. Todos transitan la tensión de incorporar prácticas culturales nuevas, manteniendo las identidades del pasado. Catita lo hace a través de una original forma de apropiación discursiva y simbólica, los personajes de Pepe Arias resuelven esa tensión aprendiendo / enseñando como se debe convivir en una comunidad. Y los personajes de Tita Merello prefieren mostrar esa tensión, hablar de ella, defenderse ante las barreras que se interponen para hacer efectiva la inclusión social. De esa manera, esgrimen una función perlocutoria y

didáctica que refuerza a la que deriva del género narrativo. Interpelan al espectador ofreciendo un espacio para verse en movimiento y unos modelos para asumir las vicisitudes de la vida.

Por otro lado, es llamativa la presencia de estos personajes femeninos que poseen rasgos modernos de mayor independencia, radicalizados en el caso de los interpretados por Tita Merello; aunque todos aspiren a casarse y formar una familia tradicional. Mujeres que trabajan para mantenerse y mantener a sus familias, que viven solas, madres solteras con independencia de criterio, pequeñas empresarias, en fin, personajes femeninos que son el motor de una narración que no se centra en las bellas enamoradas.

Sin duda esta profusión de mujeres diferentes está en consonancia con una emergencia de personajes similares en las cinematografías europeas y norteamericana de posguerra, y a nivel local con la fuerte presencia política y social que asumían las mujeres en esos años (el espacio político generado por Eva Perón, la conquista del voto femenino y la creación de la rama femenina del Partido Peronista, son sólo unos pocos ejemplos de este fenómeno).

Es sustancial en los relatos trabajados, el aporte semántico que realizan estos actores, más allá de los personajes que encarnan. Por un lado, la opacidad de sus cuerpos y máscaras, tan marcados y exuberantes, instaura una imagen de "lo popular" en el cine argentino asociada a la exageración y a la trasgresión del canon de belleza.

Los cuerpos populares son, entonces, imperfectos e inadecuados para aspirar a ser tomados como modelos, pero logran tomar el centro de la pantalla desplegando sus movimientos desbordados y sus voces estridentes. Claro que aunque se ubiquen en el centro del cuadro, siempre exhiben un "fuera de lugar", una inoportunidad que la intervención de los otros pone en evidencia, expresada en los modales o el vestuario.

Cuando estos cuerpos operan en clave humorística tanto las acciones, como las vocalizaciones y la gestualidad lindan con el absurdo, suspendiendo la lógica y la verosimilitud del discurso burgués. Por otro lado, cuando estos cuerpos

se integran a situaciones dramáticas que propician los primeros planos, acompañan el despliegue de sus cuerpos construyendo máscaras en base a gesticulaciones prolongadas y extremas (generalmente de cejas y boca) que muchas veces se tocan con el final trágico del grotesco. Caras que rápidamente se transforman en un rictus trágico o que llaman a compartir presentimientos angustiosos.

Estos cuerpos cuyo espesor y densidad son insoslayables, que ya son signos, connotados por una trayectoria vital que los medios de comunicación imponen como textos extradiegéticos, establecen con el espectador una suerte de pacto o contrato garantizando la verosimilitud de los relatos y favoreciendo la identificación afectiva para sufrir o gozar. En este sentido, se puede apuntar que existe un viaje entre el personaje y el actor, que le otorga significación social, es decir que hay un trayecto recorrido por la tradición que este actor instaura y por la confianza que inspira en el espectador. La interpelación del personaje depende en más de un sentido de la materia que le otorga el actor, tanto el cuerpo como la carga semántica que este despliega serán su principal soporte.

En sintonía con esas masas corporales, los personajes populares dejarán poco lugar para lo abstracto, harán que lo popular se ligue a la materia, a lo concreto, a la acción cotidiana. Los sueños, las reflexiones melancólicas, las disquisiciones teóricas estarán destinadas a ser vividas por otros personajes. En los populares las decisiones serán siempre certeras, siempre demoledoras.

Finalmente, cabe destacar que en los personajes y relatos analizados prima la idea de la inclusión social. Es decir que los conflictos de los mismos devienen de las maneras que los personajes encuentran para incluirse en distintos espacios, así como de las resistencias de otros sectores frente a los cambios. Luego, en la década del '60, el cine argentino tomará en muchos casos a los sectores populares como protagonistas privilegiados de sus relatos. Esta vez, acompañando un proceso de fuerte movilización social, los relatos cambiarán de signo ideológico y los personajes mostrarán las condiciones de exclusión de algunos sectores, poniendo el acento en la progresiva pauperización y marginalidad de los mismos dentro de la sociedad argentina.

## Varias películas y sus conflictos familiares

Más allá de las temáticas y discursos abordados hasta aquí, que emergen en el cine argentino del primer peronismo, el cine industrial contuvo muchos otros que también se ligaban con la serie social y revertían en alusiones a políticas o propagandas estatales.

Dado que no es posible dar cuenta de todas las películas del período se toman algunos ejemplos poniendo el foco, dentro de sus líneas argumentales, en la búsqueda de una felicidad y un orden familiar. Allí resuena el eco de los discursos, políticas y propagandas que se emitían en esa dirección.

Se trata de relatos que se introducen en la economía familiar, tanto en sus aspectos sentimentales como materiales, y a través de ese prisma dejan ver una realidad social. Porque, como propone Martín Barbero (1987), en esta clase de películas los acontecimientos sociales son percibidos cuando afectan la vida del grupo familiar.

En primer término se distinguirán dos películas que tomaron el tema de los inmigrantes europeos de posguerra. **El baldío** (Carlos Rinaldi, Alejo Maciel Crespo, 1952) gira en torno de una de estas familias inmigrantes que llegan a la Argentina en calidad de refugiados de la segunda guerra mundial. El personaje protagónico masculino intenta dejar atrás el sufrimiento inflingido por la traumática situación europea, buscando paz y prosperidad en la "Nueva Argentina", pero ante todo procura calmar su angustia con la ayuda del Estado y de la sociedad.

**El baldío** es la adaptación cinematográfica de una obra de teatro escrita por el Ministro de Asuntos Técnicos, Jorge Mar (seudónimo de Raúl Mendé) y estrenada con mucho éxito el año anterior en el Teatro Nacional Cervantes. El autor de la pieza le solicitó al director José María Fernández Unzain en el día del estreno, que haga pública una carta que entre otros conceptos sostenía su voluntad de "...que hombres y mujeres de nuestro pueblo viesan en la encarnadura teatral de mis palabras, el baldío del mundo y del hombre, sobre cuya



desolación se levanta la nueva humanidad justicialista enraizado su tronco en esta tierra justa, libre y soberana.”<sup>389</sup>

La reconstrucción de la historia (ya que han desaparecido las copias de la película y de la obra) hecha a través de artículos periodísticos y relatos de críticos que tuvieron acceso a alguna de las fuentes<sup>390</sup>, revela que se centra en una pareja de refugiados que llega a nuestro país acompañada de un niño. Julia y Esteban provienen de “...una remota aldea -semejante a millones de aldeas esparcidas por el continente- donde, en un fugaz y momentáneo olvido de la atroz contienda, celebran sus esponsales”<sup>391</sup>. Pero “...la boda culminará en tragedia, cuando la oprobiosa y agravante invasión no se conforma con saquear haciendas, sino que también arrebató vidas y honras. El campo de concentración para Esteban y la deshonor para Julia...” Cuatro años después Esteban vuelve a la aldea desolada y ruinoso, y encuentra a su mujer atormentada y al hijo que ha quedado como “un recuerdo imborrable de la enconada tropelía de los invasores”. Luego, los tres viajan a Buenos Aires en busca de un destino próspero, pero el protagonista no puede recuperarse, porque “...el encono, la destrucción, la ira han hecho de Esteban un despojo humano, un ser baldío -como dice su autor- aniquilado hasta en sus cimientos. Pero es en la Nueva Argentina (...) en una de las creaciones mas grandes del espíritu humano, en la Ciudad Infantil, que de un baldío se convirtió en un paraíso, donde el protagonista retornará al ensueño de sus días de infancia y se reencontrará con el espíritu perdido.”

Nuevamente, el conflicto estará situado en el pasado de la historia y la resolución en la Argentina del presente que es un sinónimo de armonía, en este caso familiar. Por otro lado, la resolución del conflicto está vinculada a la obra que hace el Estado y que de manera simbólica le garantiza a los necesitados (en el caso de Esteban, de paz interior) que no están solos.

Es interesante subrayar que los pesares de esta familia existen como consecuencia de conflictos generados por una guerra mundial y la recuperación

---

<sup>389</sup> *La Época*, Buenos Aires, 22-7-51.

<sup>390</sup> En este sentido agradezco la calurosa colaboración de César Maranghello.

<sup>391</sup> La historia que desarrolla la obra fue extraída de: “Un mensaje de amor y de esperanza encierra la obra ‘El baldío’, que se estrenó anoche en el Cervantes”, *Democracia*, Buenos Aires, 21-7-51.

de la felicidad familiar se presenta como la consecuencia de una política más amplia, que la abarca. La familia queda entonces como un espacio en el que se articulan destinos sociales e individuales, según Jesús Martín Barbero "(e)ntre el tiempo de la historia -que es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a irrumpir en la comunidad- y el tiempo de la vida -que es el que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos que señalan el paso de una edad a otra- el tiempo familiar es el que media y hace posible su comunicación." (1987 : 244)

Las críticas que siguieron al estreno de la obra y la película, se extendían en coincidencia con el discurso de la película. Para *La Razón* constituía "un generoso canto de esperanza a los países jóvenes, laboriosos y pacíficos como el nuestro"<sup>392</sup>, y *Noticias Gráficas* reafirmaba el argumento de la película asegurando que en nuestro país la pareja protagonista vive "echando al olvido toda la secuela de sinsabores y de odios que traían adheridos a sus almas y que los perseguía en ese incansable deambular por el mundo".<sup>393</sup> La forma de referirse a la Argentina en las notas periodísticas que surgieron como consecuencia del filme son "país libre y generoso" o "tierra de promisión", mientras el diario *El Mundo*<sup>394</sup> hace una apuesta mayor al caracterizar a Esteban como alguien que llegó a nuestras tierras "con disolvente escepticismo y anarquizantes resoluciones", pero que hacia el final feliz logra cambiar sus ideas y "remodelar su espíritu".

Este filme se relaciona con *Volver a la vida* que Carlos Borcosque estrenó tres años antes. Comienza con imágenes en picado del Río de la Plata, la urbe y el puerto de la boca, a las que se sobreimprime una voz que dice: "Un barco de ultramar llega a Buenos Aires, a este Buenos Aires, enorme, moderno y populoso. Llegan todos los días desde todas partes del mundo, trayendo miles de hombres, mujeres y niños henchidos todos de ilusiones. Vienen a este puerto de esperanza, pórtico de entrada de una tierra generosa de paz y de trabajo, que los recibe con los brazos abiertos."

---

<sup>392</sup> *La Razón*, Buenos Aires, 9-6-52, Pág. 9

<sup>393</sup> *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 31-7-51

<sup>394</sup> *El Mundo*, Buenos Aires, 21-7-51

El oficial italiano Leonardo, tripulante del barco de marras, confiesa que perdió “el deseo instintivo de vivir”, porque aunque logró sobrevivir como oficial de infantería durante la guerra, ha sido despojado de su pueblo, su casa, su familia y sus amigos. El se define como un “hombre que vive pero llora la muerte por dentro” y el relato muestra sus malos recuerdos, sus reacciones intempestivas, su violencia contenida. Un flashback muestra al protagonista en un campo de prisioneros mientras escucha los gritos de su hermano que está siendo torturado por los nazis.

Entonces nuevamente la Argentina ofrece sus bienes a quienes lo necesitan. Así Leonardo encontrará una familia que lo acoja (con madre y hermano sustitutos) y un amor que, Iglesia mediante, le ayude a volver a la vida. Además un polizón español que venía en el barco, también encontrará su hogar en la Argentina. El español le cuenta al italiano que cuando se escapó del barco, se presentó a la oficina de Migraciones y enseguida le arreglaron todos sus papeles: “¡Qué país! La gente me mandaba ropa, pitillos, dinero. Ahora tengo más amigos que en toda mi vida.”

De este modo a las instituciones del Estado, herramienta mediadora que trabaja a favor de los inmigrantes, se suma la acción espontánea de la población para llegar a un final feliz y armonioso. Este es un discurso que parece exceder el universo cinematográfico ya que *La Prensa* ve a la película como “un alegato de paz” y coincide en la idea de que la Argentina es “una tierra generosa, de bienestar para los seres que buscan la solidaridad humana.”<sup>395</sup>

En la misma dirección de sentidos que indaga sobre las condiciones de posibilidad que proporciona la Nueva Argentina para lograr la armonía familiar, se destaca la película **La calle grita** (Lucas Demare, Artistas Argentinos Asociados, 1948) con guión de Carlos Alberto Orlando. Ella se interna en temas relacionados con los resultados cotidianos de las políticas económicas o sociales que lleva adelante el Estado.

---

<sup>395</sup> *La Prensa*, Buenos Aires, 13-1-51, Pág. 8

Se trata de una comedia de enredos en donde se entrecruzan situaciones melodramáticas. Los elementos que sitúan al espectador en el tiempo y espacio del conflicto, por lo general, aparecen en carteles sobreimpresos o en textos puestos en primer plano frente a la cámara. De esa manera el comienzo del relato se instala en el año 1945 y se informa que el personaje central, Dr. Leopoldo Díaz (Enrique Muíño) atesora diplomas de muchas universidades y es considerado "el primer talento financiero del país". Su consigna más obsesiva es "guerra al déficit" y por ello es asesor del Ministerio de Economía en el tema del déficit que presenta "la balanza de pagos". Una de sus empleadas (Patricia Castell) tiene el propósito de que le aumenten el sueldo, por lo que decide simular la existencia de un novio (Ángel Magaña) con el que contraerá matrimonio, luego de que el Dr. Díaz pueda resolver el déficit resultante de pagar los gastos cotidianos con un sueldo de 400 pesos.

El estudioso doctor se compromete a presentarles un presupuesto viable y para ello se ve en la obligación de salir a la calle y descubrir como viven los sectores populares y como les afecta la constante inflación. Por ejemplo, en una escena visitan un departamento que se alquila por 80 pesos y resulta ser un ambiente oscuro, sin ventanas, húmedo y en el que se escuchan a toda hora los ruidos de un caballo que vive en el corralón lindante. Allí no parece posible vivir y entonces se da cuenta que debe destinar al rubro alquileres un porcentaje mayor del previsto sobre el sueldo de partida.

El relato asegura la existencia de dos mundos mediante una sucesión de imágenes de la ciudad a las que se les sobreimprimen carteles que designan los rubros que investiga (como: sábanas, muebles, electricidad, bazar y tapicería). Uno es el del doctor (el supuesto novio usa como latiguillo la frase: "él vive en otro mundo") que vive en una mansión de un millón de pesos administrada por un gran conjunto de empleados domésticos. Él representa en ese relato a quienes deciden las políticas económicas sin conocer la realidad de la gente que se ve afectada por las mismas.

El otro mundo es el de la empleada, que para el filme es el de la "gente común". Ellos deben solventar el aumento de los precios con el mismo salario, deben soportar las decisiones tomadas por el Estado.

En el final todo es conciliación. El Doctor Díaz ha aprendido la lección (tanto desde el punto de vista matemático como desde el punto de vista humano) y en consecuencia otorga el aumento pedido. El supuesto matrimonio se convierte en verdadero cuando los integrantes de la pareja aprenden a sacrificarse, trabajando más, en pos de reunir la cantidad necesaria para una convivencia posible.

Varios slogans oficiales acuden a la memoria ante la concreción armónica de esta nueva familia, quizá el más difundido sea "de casa al trabajo y del trabajo a casa". El esposo mantiene dos trabajos para poder pagar las deudas provenientes del equipamiento de la casa, la esposa trabaja y se encarga de administrar decorosamente la economía familiar, ambos llegan a un estado de armonía financiera y amorosa que el filme define como la felicidad hogareña.

También el tópico de la vida barrial, en tanto familia ampliada, es desarrollado por distintas película del período. En **Barrio Gris** (Mario Soffici, Cinematográfica Cinco, 1954), con guión basado en la premiada novela homónima de Joaquín Gómez Bas, la narración intenta recordar la forma de vida que tenía una zona suburbana, durante la niñez y juventud de su protagonista. En el primer plano, el filme muestra la vereda de una calle desde un picado leve, como tomada desde los ojos de un personaje. Inmediatamente y para reforzar la idea de una toma subjetiva, entra en el campo cinematográfico la sombra del cuerpo de un hombre. Luego la cámara se mueve hacia arriba para mostrar imágenes del barrio, acompañadas por una voz off que habla en primera persona. A partir de allí se suceden imágenes similares a las de los documentales que publicitan los planes de vivienda construidos por el Estado, con calles asfaltadas, casas de material pintadas de colores claros, con madres y niños de guardapolvo blanco que saludan desde la puerta.

El narrador del texto informa que "ya nada existe" del viejo barrio con "vibración orillera" porque el "progreso" ha cambiado su pintoresco aspecto

suburbano. Una consecuencia de ese progreso es la existencia de una plaza con flamantes juegos infantiles, donde antes sólo había un baldío. También la presencia de niños bien vestidos que juegan alegremente y disfrutan de “otra infancia”.

El uso de la primera persona y los planos subjetivos se combinan con un humo espeso a la hora de convocar las imágenes del pasado. Entonces, un discurso melancólico da cuenta de la triste experiencia infantil del “hijo de una lavandera sin marido”. Las imágenes recorren el trabajo infantil de catorce horas diarias, así como los divertimentos, los personajes salientes y los problemas familiares.

Replicando los discursos de propaganda estatal, el narrador afirma que en ese barrio gris “el drama estaba en (su) seno”, ya que las calles de barro y la pobreza determinaban a sus gentes. En ese sentido el argumento abunda en el accionar de delincuentes y mujeres que prefieren perder su honra para salir de la miseria. En contraposición el epílogo presenta un barrio luminoso en donde “todo cambió”. Ese “otro barrio” trae como consecuencia la existencia de “otra gente” y de niños con mejor fortuna.

Como asegura Beatriz Sarlo, el suburbio es un espacio efectivamente existente en la topografía real de la ciudad y cuando ingresa a la literatura o en este caso al cine, se lo piensa como espacio cultural, se le impone una forma a partir de cualidades no sólo estéticas sino también ideológicas (2003 : 180). Así el suburbio construido por Mario Soffici no propone un pasado romántico e idealizado, aunque el narrador proponga un cierto tono nostálgico. Por el contrario la película construye un pasado negativo que usa para contrastar con un presente venturoso habitado por personajes que resultan más próximos al espectador. Es decir que el suburbio del presente deja de ser una amenaza para la sociedad y para sus mismos habitantes, quienes ya requieren de comprensión y redención, para pasar a conformar imágenes armoniosas donde niños y adultos disfrutan de los espacios públicos.

En ese mismo sentido Eduardo Romano propone que Soffici encontró en el texto literario de Joaquín Gómez Bas una notable afinidad con su preocupación

por la incidencia del ambiente barrial sobre las conductas individuales "en una coyuntura de cambios económico-sociales que habían vuelto anacrónicas tanto las matrices del criollismo literario de los años 20 como los estereotipos que seguían repitiendo el radioteatro o una vertiente del cine musical tanguero" (2001 : 96).

Desde una perspectiva cómica los Cinco Grandes del Buen Humor abordan la construcción del espacio público barrial en **Los peores del barrio** (1955, Julio Saraceni, Artistas Argentinos Asociados). Los cuatro personajes que forman el grupo artístico se proponen un objetivo que funciona como motor de la narración: la creación de un club barrial. Aunque ellos son los que organizan y protagonizan disparatadamente las distintas actividades para reunir los fondos, cuentan con un público que los apoya y que aporta voluntades en la tarea común.

Cuando ya recaudaron el dinero suficiente para adquirir la propiedad en donde desarrollarán las actividades, el dueño de la misma decide regalar ese espacio para la fundación del Club y destinar los recursos reunidos para beneficiar a la sala de primeros auxilios de barrio.

Aquí el espacio público que brinda el Club sólo está pensado para la recreación, allí se dan cita los bailes, las funciones de teatro y los encuentros deportivos. Los vecinos se reúnen para divertirse, ya que en ese barrio no parece haber ninguna falencia que demande de algún reclamo colectivo hacia el Estado. Incluso la alusión al aporte financiero para la sala de primeros auxilios no remite a carencias de la misma, sino a una necesidad de volcar los fondos comunes en beneficios de los espacios públicos.

Es interesante mencionar que en el final se incluye un gag que parodia el costumbrismo en el que abreva el relato, ya que desbaratando la armonía barrial uno de los cómicos, sentado al volante de un colectivo descontrolado, termina espantando a todos los vecinos del barrio, además de destruir calles y vidrieras.

Finalmente se señalan los melodramas que ofrecen significativos cambios en las conductas femeninas y cómo estos cambios revierten sus efectos sobre las relaciones familiares. A lo largo de la tesis se fueron explicitando algunos de estos

tópicos, como la extendida presencia de protagonistas que trabajan como empleadas u obreras en distintos rubros y la redención de mujeres pecadoras o madres solteras que estén dispuestas a respetar las reglas de la narración / sociedad.

Para ello, es necesario recordar que los personajes femeninos hegemónicos en los melodramas o comedias melodramáticas del período anterior giraban en torno a la dualidad ingenua/cancionista. En el primer caso el objetivo central era concretar el matrimonio, sin haber tenido encuentros sexuales previos, con un galán romántico que prometía una vida de bienestar, como en **Los martes, orquídeas** (Francisco Mugica, Lumiton, 1941), **Novios para las muchachas** (Antonio Momplet, Estudios San Miguel, 1941) y **Su primer baile** (Ernesto Arancibia, EFA, 1942), entre otras. En estos filmes las niñas despertaban al amor con el sueño de llegar a ser señoras de su casa y compañeras inseparables, siempre dependientes del protagonismo masculino.

Por otro lado, reinaba en ese cine la cancionista o artista del espectáculo que aunque tenía éxito profesional sufría el castigo destinado a las mujeres de mala vida. Sin duda Libertad Lamarque es la estrella que más se lució en ese rol, en películas como **Besos Brujos** (José A. Ferreira, SIDE, 1937), **Puerta cerrada** (Luis Saslavsky, Cinematográfica Argentina, 1939) y **Madreselva** (Luis C. Amadori, Argentina Sono Film, 1938).

Esta forma de representar a las mujeres tenía relación con la visión dominante de lo que debía ser una mujer en la Argentina de los años cuarenta. Según Marysa Navarro (2002) lo deseable para una hija, cualquiera fuese su clase social, era no contar con un alto nivel de educación y “nada que se pareciera al trabajo asalariado”. El deseo de los padres se centraba en que la niña llegue a convertirse en una fiel esposa y madre dedicada al cuidado de sus hijos.

En el período al que alude este capítulo, aunque existe una línea de continuidad con las ingenuas descritas, ellas han sufrido una modernización. Una de las nuevas ingenuas que logró más trascendencia fue Lolita Torres<sup>396</sup>, quien

---

<sup>396</sup> Por ejemplo en **La edad del amor** (Julio Saraceni, Argentina Sono Film, 1954), **Más pobre que una laucha** (Julio Saraceni, Argentina Sono Film, 1955) o **Amor a primera vista** (Leo Fleider, Argentina Sono Film, 1956).



respetaba el mandato de castidad, pero trabajaba fuera de su casa. De todos modos, la diferencia central es que este tipo de casaderas ya han dejado de ser hegemónicas, teniendo que compartir las pantallas con muchas otras, entre las que abundan las transgresoras de normas sexuales como las encarnadas por Olga Zubarry en **Los pulpos** (Carlos H. Christensen, Lumiton, 1948) o **El ángel desnudo** (Carlos H. Christensen, Lumiton, 1946), por Amelia Bence en **La parda Flora** (León Klimovsky, Artistas Argentinos Asociados, 1952), por Laura Hidalgo en **Armiño negro** (Carlos H. Christensen, Argentina Sono Film, 1953) o **La orquídea** (Ernesto Arancibia, Argentina Sono Film, 1951), por Zully Moreno en **La gata** (Mario Soffici, Argentina Sono Film, 1947) o **Nacha Regules** (Luis C. Amadori, Argentina Sono Film, 1950), por Mecha Ortiz en **Cartas de amor** (Mario Lugones, Lumiton, 1950), entre otras.

Pero además, comienza a vislumbrarse un espacio diferenciado para la mujer dentro de las películas locales, con personajes femeninos que, sin incurrir en graves transgresiones morales, van a contrapelo de la normativa tradicional. Una multiplicidad de influencias se agrupan a la hora de explicar este cambio que no era una novedad en el ámbito cinematográfico universal, ya que "las nuevas mujeres" habían emergido en las pantallas norteamericanas, por ejemplo a partir de los revolucionarios personajes encarnados por Katharine Hepburn en películas como **La mujer del año** (1942, George Stevens) y luego en el cine italiano de posguerra a partir de los protagonizados por Anna Magnani, entre otras.

**Cosas de mujer** (Carlos Schlieper, Cinematográfica Interamericana, 1951), es una película en la que es posible observar el significativo cambio en los personajes femeninos melodramáticos dentro de las pantallas locales en el período del primer peronismo. Allí se exponen, en tono de comedia, los problemas de las mujeres que tienen una vida profesional intensa. La película, basada en la pieza teatral de 1927 *Maître Bolbec et son mari* de Louis Verneuil y Georges Berr<sup>397</sup>, presenta a Zully Moreno como "el doctor" Cecilia Valdés, un abogado prestigioso,

---

<sup>397</sup> Previamente se habían estrenado al menos dos versiones cinematográficas de esta obra de teatro. Una norteamericana y silente, llamada **The world at her feet**, fue realizada por Luther Reed para la Paramount en 1927 y otra, francesa, con el mismo título de la obra, contó con los autores como guionistas y fue realizada por Jacques Natanson para Acta Films en el año 1934.

según la tanda de titulares de diarios, en primer plano, que anuncian conferencias, premios y elogios profesionales.

La estructura narrativa es muy simple, consta de un prólogo en el que se plantea el problema de la protagonista y un epílogo que contiene la tesis de llegada, ambos conforman el presente de la enunciación. Mientras tanto el desarrollo del relato construye el recuerdo de la sucesión de hechos que justifican el arribo a la tesis final.

El prólogo consta de dos escenas, la primera se desarrolla dentro de un cuarto en sombras que por su escenografía parece formar parte de una casa de alto nivel socio económico, donde una mujer carga en sus brazos a un bebé y luego arroja a dos niños en sus camas. Esta escena expositiva funciona como una referencia colocada para que el espectador reconozca la situación social y familiar de la protagonista.

En la escena siguiente la mujer entra a una habitación iluminada y se sienta mirando a la cámara para hablar directamente con los espectadores durante cincuenta segundos. Este recurso narrativo es totalmente trasgresor de las normas establecidas por el cine clásico, ya que hace evidente la posición de la cámara y rompe la ilusión naturalista. Más aun si el contenido del discurso emitido evidencia la existencia de espectadores voyeuristas a los que se habla de manera directa. Así Cecilia explica, aludiendo a la escena expositiva, "ustedes pensarán que soy una madre feliz y que la mía es la verdadera felicidad. Pues bien no lo voy a negar, lo soy, pero no lo he sido siempre."

Es evidente que a esa altura, el relato ya tenía construida su estructura total: la armonía reina en el presente, pero en el pasado existieron ciertos conflictos que evidentemente fueron superados. Luego Cecilia se extiende sobre la naturaleza de esos conflictos: "He pasado momentos muy difíciles antes de poder conciliar mi trabajo con mi hogar. El trabajo de mi marido con mi cariño, con su cariño. En fin los casados sabrán lo que cuesta trabajar o divertirse sin abandonar la casa y tampoco convertirla en una cárcel."

Los problemas matrimoniales de Cecilia se observan en el desarrollo del filme y es posible sintetizarlos mencionando que su marido (Ángel Magaña) a pesar

de ser "el químico mejor conceptuado del país" se ocupa de la casa y los niños, mientras el doctor Valdés se ocupa sólo de sus casos judiciales. Así se invierten las características estereotipadas de los géneros por lo que el marido es un personaje subordinado a los deseos y ocupaciones de su mujer, lo llaman por el apellido de su mujer y llega a ausentarse de su trabajo para poder resolver los problemas domésticos. Mientras tanto Cecilia brilla en el ámbito público y utiliza el hogar como punto de apoyo para destacarse por su talento profesional.

La crisis llega cuando el esposo, cansado de las ausencias de su mujer, decide relacionarse con otra que es "ignorante", pero sabe cocinar, quiere ir al cine y está ávida de una continua vida erótica. A partir de allí todo se derrumba, la casa se convierte en un caos porque renuncian la cocinera, la nurse y la mucama, condenando la vida irregular de los dueños de casa.

Viendo en que se ha transformado su realidad, Cecilia decide ceder a los reclamos de su marido y abandonar su profesión para convertirse en ama de casa de clase alta que asiste diariamente a eventos sociales. El marido parece muy satisfecho en el primer tiempo, pero después comprende que si quiere enamorarla debe alentarla para que trabaje, aunque dedicándole tiempo y energía a su hogar.

Como se ha visto, la nueva normativa que propone este personaje no es radicalmente transgresora, ni atenta contra la familia como institución. Por el contrario, está muy claramente expresado en el filme (así como en otros que incluyen estos cambios femeninos) que la idea de felicidad para las mujeres se encuentra ligada al hogar.

Cabe destacar que en un extenso plano fijo del filme se reproduce una conversación del chofer de un taxi con el marido contrariado. La organización del plano es muy simple y estático, ya que la cámara toma a los dos personajes de frente, por lo que sólo merece un comentario el discurso del taxista. Él explica que su mujer atiende la casa, los hijos y "trabaja para afuera", porque a las mujeres "les gusta saber que son útiles y que uno no las tiene sólo para cocinar". Luego exclama: "Y pensar que todavía hay sonsos que no les gusta que la mujer trabaje." Este personaje transforma el conflicto de Cecilia en uno más general, que

atraviesa las clases sociales. Un conflicto que involucra a las mujeres, pero obliga a encontrar respuestas adecuadas de los maridos.

El epílogo de **Cosas de mujer**, la moderna esposa vuelve a hablar con los espectadores para confesarles que ahora está convencida de que "no se puede hacer todo, pero puede hacerse del matrimonio una hermosa prolongación del noviazgo". Entonces se escucha la voz del marido que la llama desde fuera del campo cinematográfico, mientras Cecilia con una sonrisa por la solicitud, imprime un tono erótico al desenlace. Es interesante notar que en este final el hombre sigue quedando fuera de la escena, aunque su palabra tenga más peso.

A pesar de los cambios mencionados subsiste la connotación masculina para los personajes femeninos que ejercen su rol profesional, pero sin dejar de lado que han adquirido otro status dentro de la familia y de la sociedad. Trabajan y toman decisiones, poseen una sensualidad acentuada y el tópico de la virginidad ya ha pasado a segundo plano. También Mirtha Legrand lo muestra muy estereotipadamente en **La doctora quiere tangos** (Alberto de Zavallía, Argentina Sono Film, 1949), donde es fea y con anteojos cuando es abogada, pero recupera su belleza femenina y erótica cuando despierta al amor.

En esa misma dirección de sentidos es muy clara la autodeterminación de los personajes femeninos y populares que encarna Tita Merello. Mientras las esposas del período anterior debían ser fieles y modestas, para luego convertirse en madres abnegadas, en **Arrabalera** y en **Para vestir santos** Tita interpreta a esposas o novias que no están dispuestas a sostener la relación amorosa a cualquier costo, aunque deseen ocupar el rol tradicional de la mujer. En el primer caso, transgrediendo las normas de subordinación social que debían respetar las mujeres, toma la decisión de abandonar a su marido porque él es alcohólico y violento, mientras que en el segundo se aleja del novio que ha jugado en una noche el dinero que ambos ahorraron durante meses.

En sus películas también se dan cita las madres solteras o abandonadas que logran criar a sus hijos con dignidad. Estas madres encuentran distintas maneras de llegar a buen puerto tanto en **Mercado de abasto**, como en **Filomena Marturano** (Luis Montura, Lumiton, 1950) y en **Pasó en mi barrio** (Mario Soffici,

Artistas Argentinos Asociados, 1951). Aquí tampoco se propone un cambio de modelo familiar, ya que el objetivo de estos personajes es llegar a un matrimonio que provea de apellido legal a sus hijos; pero de todos modos, se debe subrayar que dentro de las narraciones no existe el castigo para estas mujeres infractoras. Por el contrario, los finales felices están ligados a la dignidad con que asumieron su papel solitario frente a la vida.

En este caso también es posible relacionar la aparición de estos nuevos personajes y matices con la serie social del período. Para Isabella Cosse "...el peronismo introdujo un discurso de dignificación de la vida de los sectores populares que significó, con independencia de los contenidos explícitos, una nueva postura frente a las personas que vivían por fuera de los moldes respetables de la domesticidad. Las "madres abandonadas" (...) y las "mujeres solas" adquirieron una nueva legitimidad social." (2006 : 66) En ese sentido fue decisiva la figura de Eva Perón en la escena socio-política del país, que además alimentó con su historia de vida, un imaginario popular asociado a las situaciones melodramáticas que se reiteran en la filmografía de la época.

Sin embargo, es necesario destacar que a pesar de los discursos emitidos desde el Estado peronista apelando al ingreso masivo de las mujeres a la política y de la sanción de ley 13.010 que posibilitó el voto femenino, no existieron las películas en donde se represente a las mujeres en su calidad de actor político, organizándose o votando.

La única excepción que es posible observar, en ese sentido, se da en la película **El grito sagrado** (Luis C. Amadori, Artistas Argentinos Asociados, 1954) que relata la biografía de Mariquita Sánchez de Thompson. El relato expone las transgresiones de la protagonista que se revela frente a la autoridad de su padre, rechazando al novio elegido para un matrimonio impuesto. Pero por sobre todo la describe como una fuerte activista política y cultural, organizando el salón literario "La estrella del sur" donde se canta el himno patrio por primera vez, participando de las movilizaciones callejeras ante la ofensiva de las invasiones inglesas y en

reuniones trascendentes realizadas en el marco de las luchas por la independencia.

En el final se presenta a la protagonista en su ancianidad, todavía aguerrida e interesada por lo público. El reconocimiento le llega cuando Sarmiento, que era el presidente en ese momento, la erige en un ejemplo para todas las mujeres de la patria. Por todo ello la bibliografía sobre cine argentino ha considerado que ese personaje es algo así como un alter ego de Eva Perón. Esta interpretación se refuerza considerando la participación de Fanny Navarro, presidenta del Ateneo Cultural Eva Perón, encarnando a la patriótica dama.

Aunque las películas del período cuenten con una reducida muestra del terreno ganado en el ámbito político por la mujer, es importante el cambio de perfil registrado en el terreno de las relaciones sociales que mantienen los personajes cinematográficos femeninos, y este cambio puede ponerse en relación con los distintos discursos que circulan al respecto, entre ellos con los emitidos desde el Estado por Eva y Juan Perón.

En este sentido se subraya que las ambigüedades y tensiones que surgen en las películas descritas, entre el rol profesional y doméstico de las mujeres, también se pueden percibir en los discursos de Eva Perón cuando impulsaba a las mujeres a salir de sus casas y organizarse, pero les recalca que debían hacerlo sin olvidar sus deberes femeninos.

Para concluir es posible subrayar que se ha relevado la presencia del Estado en estos filmes, a través del impacto de sus discursos o prácticas en las representaciones de las relaciones familiares. En todos los casos se insiste en cultivar la armonía, es decir la ausencia de conflictos, como sinónimo de felicidad hogareña y también en que ello es posible porque la Argentina (tanto el Estado como la sociedad) provee de las condiciones de posibilidad necesarias para tal fin.

Personajes femeninos y masculinos reconocen los cambios sociales y económicos producidos a nivel nacional, cuando pueden percibir sus efectos en el seno familiar o barrial y es en ese mismo espacio en donde desarrollan sus luchas y

estrategias de resistencia para conseguir una inclusión que no parece siempre automática. Así la familia se convierte en un lugar de mediaciones y articulaciones, en donde tanto la armonía como el conflicto y la lucha individuales toman características sociales.

Como se dijo en el inicio del capítulo estas representaciones simbólicas también aportan a la construcción de la trama social, desplegando sus modelos y las formas en que son atravesados por los conflictos narrativos.

Desde el punto de vista industrial, las películas que se han abordado en este capítulo ocupan un sitio privilegiado, proponiendo fórmulas narrativas que divierten o emocionan a los grandes públicos. Las comedias, los musicales y los melodramas eran los productos que aún preferían los espectadores y por ello cuando los estudios incluían en sus tramas ciertos tópicos o figuras ligados a discursos que circulaban en el seno de la sociedad argentina, apostaban a que ese objeto masivo se resignificara con las menciones realistas y de esa manera adquiriera mayor predicamento.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación se estudiaron las distintas significaciones que alcanzó la presencia del Estado en el cine durante el periodo del primer peronismo. Para ello, en primera instancia, se señaló la existencia de tres etapas en la relación que se fue desarrollando entre el Estado y el campo cinematográfico. Dos de ellas son previas al peronismo, ya que cubren el período que corre desde el comienzo de la industrialización del cine local hasta la llegada del primer gobierno peronista en 1946, pero su relevamiento y análisis resultaron ser de vital importancia para mostrar las rupturas y continuidades en lo actuado por el Estado peronista y para explicitar el debate de ideas, los compromisos asumidos y las experiencias acumuladas por parte de los agentes ligados al universo fílmico, elementos constitutivos de un horizonte de expectativas que tendría peso en el juego propuesto por la siguiente gestión.

De esa forma se llegó al abordaje de la tercera etapa, en la que se desarrolló la gestión estatal sostenida por ambos gobiernos del primer peronismo, así como lo actuado por los distintos sectores del campo cinematográfico.

El primer período se abre con el nacimiento de la industria cinematográfica local y al mismo tiempo la promulgación de una norma nacional que intenta establecer las regulaciones del campo cinematográfico. Hacia 1933 se comienza a conformar el sector de estudios productores de películas, que se suma a los ya existentes ligados a la distribución y exhibición de las mismas. Por su parte, en el ámbito del Estado se crea, con la finalidad de implementar políticas hacia el sector, el Instituto Cinematográfico Argentino, que a partir de 1941 pasará a llamarse Instituto Cinematográfico del Estado.

Desde 1933 hasta 1939 las negociaciones entre las empresas productoras, las compañías distribuidoras y los dueños de las salas de exhibición, tanto las prósperas como las menos prolíficas, parecieron no necesitar de mediadores. Hasta allí los reclamos que se presentaban al Estado en favor de un funcionamiento ordenado y coherente del negocio cinematográfico, estaban ligados fundamentalmente a las consecuencias imprevisibles que resultaban de la



implementación de la doble calificación cinematográfica, arbitrada por autoridades nacionales y municipales.

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial marca un cambio definitivo en el mercado cinematográfico, a causa de la escasez de materia prima que se genera, dado que para fabricar película virgen se requería de nitrocelulosa, material también indispensable para la fabricación de explosivos.

La falta de insumos afectó a las cinematografías de todos los países, pero se hizo particularmente grave en Argentina porque su principal proveedor, Estados Unidos, implementó un boicot económico hacia el mercado local como respuesta a la posición neutral que el país mantuvo respecto del conflicto bélico. La medida permitía además aplacar el crecimiento industrial del sector que, aunque no implicaba un polo de competencia real para el cine hollywoodense, había logrado conquistar una porción de la plaza local y latinoamericana.

A partir de allí surge la necesidad por parte de los distintos sectores del campo cinematográfico de agruparse para demandar del Estado un conjunto de acciones que promuevan la resolución de los problemas que los afectan. En ese sentido, distintos agentes de la industria que ven decrecer fuertemente la actividad, consideran que las respuestas obtenidas por parte de los respectivos Institutos de Cine no resultan eficientes ni satisfactorias.

Si bien es cierto que la gestión de dichos Institutos, liderados por la dupla Carlos Pessano y Matías Sánchez Sorondo, no pudo dar respuesta a los requerimientos de una industria que se debatía en el marco de una notable desaceleración productiva, obtuvo ciertos resultados con la creación de normas que proponían formas de censura, con la producción de documentales y con la promoción de premios y becas. El resultado de mayor peso fue el proyecto de Ley de Cine presentado en 1938 al Congreso Nacional, que sufrió el rechazo de todos los sectores interesados porque en su articulado los excluía de las decisiones en el área, dejando todos los asuntos de la actividad en manos de las autoridades del Instituto que serían nombradas por el Poder Ejecutivo; y además porque proponía fuertes medidas proteccionistas que parecieron amenazantes en un momento en

que el avance del Estado sobre la esfera de los negocios privados no era una práctica generalizada.

Pero la importancia de la gestión estatal hasta 1941 radica principalmente en la circulación de ideas que originó dentro del campo cinematográfico. Los directivos de ambos Institutos percibían y gestionaban la actividad industrial y artística desde la óptica del nacionalismo católico, mientras todos los sectores mostraron su oposición a esas posturas porque les resultaban autoritarias, antipopulares y por ende antieconómicas. Es decir que aunque no se logró introducir cambios sensibles en la producción local de las películas, ni modificar el funcionamiento del mercado, la gestión provocó un rico debate acerca de las formas y características que debían y podían adquirir las relaciones entre el campo y el Estado.

El inicio de la segunda etapa de la relación del cine con el Estado coincidió con la puesta en marcha del gobierno militar surgido de la Revolución del 4 de junio de 1943. La nueva gestión disolvió el desprestigiado Instituto y lo reemplazó por la Dirección General de Espectáculos Públicos que dependía de la Subsecretaría de Información y Prensa de la Nación. El cambio fue bien recibido por los distintos sectores que formaban el universo cinematográfico, ya que los conflictos se agudizaban y la vieja institución no había logrado encontrar las soluciones esperadas.

Ahora bien, en este período que se extiende por tres años aproximadamente, siguieron desarrollándose las dificultades motivadas por la ausencia de película virgen que afectaba a todos los sectores por igual y los unía como damnificados. Pero además se puso en evidencia otro conflicto de intereses, esta vez en el interior del campo cinematográfico, entre distintos sectores que dirimían asimétricas relaciones de poder.

Los dos grandes sectores que entraron en pugna fueron por un lado, el de los estudios, cuyo negocio se basaba en expandir la producción nacional y por el otro, el de los exhibidores, interesados en el cine norteamericano que les proporcionaba ganancias seguras. Los distribuidores (nacionales y extranjeros) generalmente se alinearon con las posturas de los exhibidores. Aunque en todos

los sectores era posible encontrar empresas grandes y pequeñas, los exhibidores presentaban una importante concentración del negocio y lograban controlar las leyes del mercado en detrimento de los estudios cuyas posibilidades de negociación eran dificultosas.

En el marco de ambos conflictos, la búsqueda de mejores soluciones se vehiculizó a través de variadas apelaciones al Estado, dado que el sector privado había comenzado a percibir en el mismo una voluntad por acelerar y profundizar la industrialización del país.

En ese sentido el Estado presta su atención, tanto para hacer realidad el proyecto de la producción local de celuloide, como para generar normas a favor del reclamo realizado por productores, directores, actores, argumentistas y técnicos, en relación con la implantación del sistema de explotación a porcentaje, que asocia al productor con el exhibidor en la evolución industrial, así como con la exhibición obligatoria de películas nacionales.

En consecuencia, el Poder Ejecutivo dicta el decreto No. 21.344, cuando la mayor parte de los estudios están al borde del cierre, respetando una orientación proteccionista similar a la puesta en marcha en distintos países europeos y latinoamericanos. Por su parte el Poder Ejecutivo obtiene un beneficio con la implementación de la exhibición obligatoria de noticieros cinematográficos y documentales oficialistas, realizados por las empresas protegidas.

El sector de los exhibidores se ve perjudicado por la norma dictada y se lanzan al ruedo con objeciones, impugnaciones y pedidos de nulidad, mientras las distribuidoras de films extranjeros se suman a la conquista de los nacionales y presionaron a los exhibidores para contratar a porcentaje.

De ese modo, los agentes de la producción nacional consiguieron hacer efectivas sus aspiraciones, a la vez que los funcionarios del Estado pusieron en marcha ciertos mecanismos de propaganda a través del sector. Sin embargo el Estado no intentó ejercer una dirección o limitación en el cine de ficción o comercial, más allá de las normas de censura usuales de la época, en la mayor parte de los países occidentales.

Finalmente, en este período se sumaron dos variables que tuvieron una gran incidencia sobre el negocio cinematográfico de los años venideros. La primera es el reclamo de los trabajadores, ahora sindicalizados, por un régimen de trabajo y una escala de sueldos mínimos; y la segunda es el inicio de una política de créditos estatales para financiar la producción.

Como es posible observar, cuando se inicia la tercera etapa de la relación entre el campo cinematográfico y el Estado, que coincide con el restablecimiento del funcionamiento democrático en el país, ya se habían dirimido varias batallas.

Juan Domingo Perón asume el gobierno y frente al nuevo panorama político los distintos actores del campo cinematográfico intentaron posicionarse, ya sea para legitimar y profundizar sus conquistas en el Congreso de la Nación o para recuperar los espacios perdidos.

En el período que abarcan los dos gobiernos del primer peronismo se advierte un despliegue de normativas, declaraciones institucionales y medidas proteccionistas que se fueron entretejiendo en la constitución de una política cinematográfica, diseñada para intervenir en el sector. Dicha política se fue haciendo sobre la marcha de los acontecimientos e implicó un proceso de continuidad con la experiencia del gobierno anterior, que se profundizó notoriamente en sintonía con las políticas desarrolladas en distintos países del mundo occidental, encaminados hacia el fortalecimiento de sus cinematografías nacionales.

Las medidas adoptadas por parte del Estado para promover el crecimiento de la industria cinematográfica tuvieron su correlato en la política industrial desarrollada por el peronismo. No existió un diseño especial, sino que se implementaron las mismas medidas que favorecían o perjudicaban a los otros sectores industriales.

Las leyes 12.999 (reglamentada en agosto de 1947) y 13.651 (reglamentada en agosto de 1950) establecían una continuidad y profundización proteccionista en relación con el decreto 21.344 que ya estaba en vigencia, pero era escasamente cumplido. Básicamente las normas aumentaron los plazos de

exhibición obligatoria, el hold over para las películas nacionales y el porcentaje que debía recibir el productor por cada película exhibida.

Otro elemento de la política industrial cinematográfica consistió en la inyección de capital suministrado en el sector, ya sea a través del Fondo de Fomento a la Producción, como de distintas líneas de crédito para fomento de la industria implementadas a través del Banco de Crédito Industrial.

Estos créditos de mediano y largo plazo a una tasa crecientemente negativa respecto de la inflación, otorgados como a toda industria declarada de "interés nacional", fueron creciendo a lo largo del período arrojando como resultado el otorgamiento de subsidios implícitos. Las empresas los utilizaban con el fin de abastecerse de dinero para la evolución normal de los negocios, en particular la compra de materias primas y pagos de salarios y muy esporádicamente fueron usados para realizar inversiones.

La mala conducta que presentan las empresas del cine, según el informe elevado por la Gerencia de Crédito Industrial del Banco, no salía de los marcos habituales. Pese a que las condiciones para las empresas tomadoras de crédito eran beneficiosas, los pagos se hacían con retraso por lo que en muchos casos se renovaban o pedían nuevos préstamos para saldar las deudas previas. Por otra parte, se verifica para la industria cinematográfica una característica general del crecimiento industrial durante el primer peronismo, según la cual el elevado nivel de protección permitió una situación ventajosa a las grandes empresas, pero también la proliferación de las pequeñas cuya posibilidad de supervivencia dependía de dicha protección estatal.

Con respecto a las importaciones realizadas en relación con la industria cinematográfica es necesario diferenciar las operatorias orientadas a la compra de insumos, de aquellas que se desplegaron con el propósito de permitir el ingreso de películas impresas para su exhibición.

En el primer caso la falta de divisas complicaba el abastecimiento de la materia prima que necesitaba la industria para producir. Es decir que esta industria, compartió con la generalidad del sector industrial nacional, los inconvenientes y las soluciones relativas a la obtención de materias primas.

En el segundo caso, la Argentina siguió una política, que una buena cantidad de países occidentales también practicaban, tendiente a las relaciones de reciprocidad. Es decir que se permitió el ingreso de películas impresas y de manera proporcional, proveniente de aquellos países que estén dispuestos a exhibir las argentinas. Esta política originó serios conflictos con la industria hollywoodense, imponiendo posiciones más reticentes en los años 1948 y 1949, que a partir de 1950, momento en que acompañaron el giro de la política económica nacional de acercamiento al mercado norteamericano.

Con respecto a las exportaciones, hasta 1954 no existió una política coherente al respecto por parte del Estado. Las ventas al exterior habían quedado en manos de las empresas privadas que siempre mostraron poca habilidad para organizar el mercado exterior y para encontrar la manera de asociarse con ese fin. A ello se sumaba la orientación mercadointernista de la política económica y un manifiesto desinterés de los compradores internacionales frente al cine argentino motivado especialmente por la falta de renovación en la industria (tecnológica, artística y temática), así como por la decisión de invertir en adaptaciones de clásicos extranjeros.

En una segunda etapa en relación con las políticas públicas que miraban con mayor avidez hacia los mercados externos, el Estado pone en marcha su decisión de liderar la posibilidad de acuerdos y coproducciones con empresas extranjeras a partir de la realización del Festival Internacional de Cine organizado en Mar del Plata en el año 1954. Esta política que apenas había comenzado a dar sus primeros frutos, fue interrumpida por el golpe de Estado al año siguiente.

Los resultados generales obtenidos con las políticas industriales aplicadas parecieron pobres para los distintos sectores del campo, ya que hubo un aumento en la cantidad de películas estrenadas, pero las empresas no se consolidaron. Por el contrario, al final del período quedaban pocos estudios en pie. Los magros logros estaban vinculados a la inviabilidad que para esa época empezó a presentar la forma de producción de los estudios cinematográficos. Pero también se debió principalmente a que los mecanismos de la protección conducían a la corrupción funcional. El sistema estaba viciado por una alta dosis de

discrecionalidad, en ese sentido era evidente la presencia de grandes empresas que se convirtieron en interlocutores privilegiados del aparato estatal, desempeñándose como juez y parte en la distribución de créditos y beneficios. A ello se sumaba la ausencia del control estatal sobre la utilización que hacían las empresas privadas con los subsidios otorgados.

Con respecto a las políticas correspondientes al ámbito artístico, cabe destacar que no existieron políticas públicas durante el período que tuvieran como objetivo orientar la producción estética del cine nacional. No se crearon espacios de enseñanza cinematográfica que permitieran promover técnicas o propuestas artísticas en particular, ni se pusieron en marcha prácticas de promoción, privilegio o discriminación de determinadas corrientes estéticas.

Los grados de calidad alcanzados por las películas se convirtieron en puntos de discusión que recorrieron todo el período. Por lo general existía un acuerdo en relación con los altos grados de calidad técnica desarrollados por la producción local, así como en relación con la inexistencia de buenos guiones, la repetición de modelos que parecían anacrónicos y la excesiva adaptación de textos extranjeros legitimados.

Sólo en el final de la gestión de Apold, cuando arreciaban las críticas por la falta de calidad de las películas argentinas, se proyectó poner en marcha un sistema de premios que estuviera ligado al de subsidios existente, pero el golpe de Estado impidió llevar esa propuesta a la realidad.

Es por ello que desde el punto de vista del desarrollo artístico, la intervención estatal que tuvo mayor repercusión fue la realización de dos festivales cinematográficos, en 1948 y 1954, en la ciudad de Mar del Plata. Estos eventos promovieron la circulación de películas nacionales y extranjeras, así como de las ideas que traían las delegaciones acerca del conjunto de problemáticas que afectaban al cine y sus especificidades profesionales. También permitieron la inclusión de innovaciones tecnológicas que abrían nuevos campos de acción artística en la Argentina.

La falta de control estatal en el plano estético se debió, en gran medida, a que las producciones locales no ponían en tensión estos temas y a que no existió

un aparato burocrático dedicado a la censura cinematográfica. Es decir que no existieron oficina ni funcionarios asignados específicamente a esta tarea.

En este sentido es importante subrayar que se impedía la censura previa por medio de un sistema de créditos que comenzaba a funcionar una vez finalizado el proceso de producción. O sea que las autorizaciones y calificaciones que funcionaban como un sistema de censura, se ponía en movimiento cuando el objeto estaba terminado. Así es como a partir de 1950 debía solicitarse un permiso de exhibición de la Dirección General de Espectáculos Públicos del que dependía la inclusión o exclusión de los beneficios de la ley de protección. Luego debía presentarse la película para la calificación, nacional y municipal hasta 1951, que definía si la película tendría un público masivo o restringido, es decir que decretaba la suerte comercial de la misma.

Es posible observar que durante los primeros años del período la iglesia católica tuvo una fuerte injerencia en el diseño de las normas que rigen el accionar de las comisiones de calificación. Luego hacia 1950 el Estado fue ocupando ese terreno con el establecimiento de normas que implican restricciones políticas más que referidas a la moral cristiana. De todas maneras tanto las ideas de la “nación católica” puestas en juego en la censura, como las de la “nación peronista”, pensaban a un público que debía homogeneizarse y tutelarse.

Aunque el poder conferido al Estado, nacional o municipal, para efectivizar la censura cinematográfica era alarmante, la aplicación de todas estas normativas no fueron tan rigurosas como en otros medios de comunicación y culturales. Por lo general las prácticas censoras sobre el cine de ficción eran homologables, en cantidad y calidad, con las que se observan en las cinematografías occidentales de la época. Recién a partir de 1950 la censura muestra su cara política sobre algunas películas de ficción, objetando la manera en que se muestra a los próceres y la forma de presentar los conflictos sociales. En estos casos el Estado proponía aclaraciones, en forma de leyendas contextualizadoras o cortes de escenas y cambios en los guiones.

Además de las instancias formales de la censura, existían otras instancias, las informales, pobladas de presiones sobre las empresas y listas negras que



derivaban en prácticas de autocensura preventiva. Aunque no había una coherencia que rigiera férreamente el accionar de la censura informal, porque muchas veces el motor era político pero muchas otras estaba relacionado con enconos personales entre artistas o empresarios y funcionarios políticos, generalmente las motivaciones apuntaban a las personas u obras que impugnaran, de alguna manera, al peronismo o sus líderes. Lo dicho no significa que se requiriera a las empresas la inclusión de temas caros para el peronismo, ni de menciones orales o icónicas de sus líderes. No es posible encontrar dentro del corpus de realizaciones estrenadas entre 1946 y 1955, películas o escenas de ficción que muestren gestas peronistas, ni símbolos partidarios, ni biografías de líderes peronistas, ni la presencia de masas.

También es necesario decir que durante ambos gobiernos peronistas, el cine de ficción fue entendido como un entretenimiento más que como un objeto cultural y artístico. Por el contrario, el cine documental y los noticieros fueron considerados como objetos culturales de fuerte carga didáctica. Es probable hallar en estas concepciones las principales motivaciones que justificaron que el cine de ficción fuera liberado del férreo control que se aplicaba a los otros medios de comunicación.

Según todo lo dicho se concluye que la industria cinematográfica se benefició por el impulso industrialista orientado hacia la sustitución de importaciones de la nueva gestión estatal liderada por Juan Domingo Perón. La producción creció de manera sustancial, pero este aumento no logró que los estudios cinematográficos construyeran un camino que les permitiera remontar la crisis que atravesaron durante todo el período. Si bien los motivos de la permanente crisis son variados, se la debe enmarcar en una crisis aún mayor que la industria cinematográfica occidental atravesaba en esos años, ya que las formas de producción que hasta los años '40 parecían muy exitosas, desde el punto de vista comercial, comenzaban a mostrarse faltas de operatividad en la década posterior.

Por otra parte, es necesario subrayar que el proceso de intervención del Estado en el ámbito cinematográfico no fue parte de una planificación previa

orquestrada por la burocracia estatal e impuesta a los sectores ligados a la producción de películas nacionales o a la distribución y exhibición de películas en el mercado local. Esta intervención se fue construyendo entre las partes interesadas, mientras dirimían los beneficios y los costos de las negociaciones a las que arribaban, que sin duda comprenden un abanico de acuerdos, resistencias y sometimientos de todas las partes.

De esta manera, en contraposición a la perspectiva suscripta por la historiografía precedente que explicaba la intervención y sus resultados haciendo hincapié en el poder que concentró el Estado peronista, esta tesis mostró el dinamismo cambiante con el que ciertos sectores del campo cinematográfico se apropiaban de recursos que ofrecía el Estado, que al mismo tiempo planteaba diversas formas de relación con cada uno de esos sectores. Estas relaciones nunca se mantuvieron fijas, las variaciones eran impulsadas tanto por los sectores privados como por los estatales, aunque de manera asimétrica, y siempre obedecían a la necesidad de acumular distintas clases de capital.

Al mismo tiempo, es necesario puntualizar que la política cinematográfica que implementaron los gobiernos peronistas entre 1946 y 1955 no arrojó como resultado un conjunto homogéneo de películas de ficción. Por el contrario se trata de un corpus que contiene líneas temáticas, así como recursos narrativos y culturales de distinto orden, que tiende a satisfacer, en alguna medida, las apetencias de todos los sectores.

En esa producción se distingue la presencia del Estado como actante insoslayable, aún sin aludir al gobierno peronista ni a los líderes del movimiento. Es decir que en el momento de desagregar el conjunto de filmes de ficción producidos en el período es posible observar la reiterada aparición del Estado, representado a través de sus instituciones o del alcance de sus políticas públicas.

En relación con el estudio de las formas que asumió dicha representación en los filmes de ficción durante el primer peronismo, se establecen cuatro conjuntos de filmes teniendo en cuenta la importancia que el Estado adquiere en la estructura narrativa de los relatos.

El primer conjunto comprende los docudramas producidos por la Subsecretaría de Información y Prensa (después de julio de 1954 convertida en Secretaría de Prensa y Difusión), con el objetivo de difundir y propagandizar las políticas de Estado. Se trata de un corpus de documentales que se vieron transformados por la irrupción de elementos ficcionales, generalmente dada por reconstrucciones realizadas con o sin actores profesionales.

A su vez, estos filmes que juegan con los límites nunca ciertos entre la ficción y el documental, pueden ser clasificados según sus objetivos principales, a saber: describir, explicar y exaltar la historia, las funciones, las cualidades y el desarrollo de alguna institución estatal o paraestatal creada o reformada por el gobierno peronista; difundir las políticas de Estado, explicando los motivos que les dieron origen, las características de su puesta en marcha, los beneficios que proporcionan o proporcionarán a los ciudadanos y sus alcances; y finalmente promover una reflexión de mayor alcance en relación con las ideas y políticas promovidas por el gobierno, explicitando sus causas y consecuencias.

La presencia del Estado dentro en estas piezas de propaganda política ficcionalizada, que son además los productos más innovadores surgidos de la gestión de Apold en la Subsecretaría, es explícita y excluyente en todos los niveles del relato.

Como todos los textos propagandísticos emitidos por la citada Subsecretaría, sin distinción de soportes, las representaciones del Estado que se proponen son homogéneas. La estructura narrativa básica de los docudramas se cimentaba sobre la dicotomía que enfrentaba el "antes", ligado a los males del antiguo régimen, al "ahora" pletórico de soluciones generadas por el gobierno justicialista y orientadas a construir la Nueva Argentina, para que la sociedad pueda disfrutarla. En este sentido queda claro que existe una separación entre un Estado que hace y una sociedad, organizada a partir del núcleo familiar, que recibe.

En estos docudramas el Estado se presenta a través de sus instituciones o agentes, así como por medio de voces over que se caracterizan por poner en

funcionamiento una retórica persuasiva, mientras los demás elementos del filme se subordinan a sus argumentaciones.

Se trata de un Estado que cuida, organiza y dirige a la sociedad, a la cual le solicita que desempeñe un papel activo, recordando y agradeciendo los beneficios otorgados; un Estado que funciona como *Deus ex machina*, resolviendo con justicia poética y práctica todas las iniquidades que se acumularon hasta su llegada.

Las piezas tienen un objetivo primordial didáctico sobre la gestión del gobierno peronista y sus líderes políticos que tienden a convertirse en figuras deificadas o míticas, pero además las imágenes interpelan permanentemente al público confundiendo las representaciones del Partido Justicialista con las del Estado y las de la Nación.

Estos cortometrajes se caracterizan, principalmente, por poner en crisis la matriz del documental tradicional y su concepción epistémica de verdad. La verdad deja de ser algo objetivo que la cámara debe captar y comienza a ser mostrado como una construcción, enunciada por un responsable ideológico: el gobierno / Estado. El agregado ficcional apunta a una propaganda política matizada por la subjetividad y el entretenimiento. De ese modo los problemas sociales se transforman en problemas de una familia o persona de la que se puede observar el rostro y sus emociones. Entonces mientras las imágenes documentales dan cuenta de lo general, las ficcionales lo hacen con lo particular.

La elección de los géneros populares (melodrama, comedia, gauchesca) como modelos constructivos de estos filmes y la participación de actores, directores y guionistas que aportan su fama profesional, apela también a la identificación sentimental e identitaria de los espectadores.

Todas estas herramientas y procedimientos son puestos en juego para la construcción de un capital simbólico que refuerce y legitime el poder del Estado y otorgue identidad política a la sociedad. De ese modo estas piezas forman parte del arsenal de imágenes, palabras, gestos y modismos con que el peronismo impregnó a la sociedad, sintetizando sus postulados y jerarquizándolos para otorgarles un grado mayor de verdad.

Los siguientes tres conjuntos de películas, establecidos en este estudio, están compuestos por largometrajes realizados y estrenados en el periodo que corre entre 1946 y 1955. En ellos no se hallan referencias políticas explícitas, ni imágenes hegemónicas por reuniones masivas, ni la exposición de los líderes justicialistas. No se trata de películas de propaganda política o partidaria, son películas tributarias del modelo clásico, que aún respetando las reglas de los géneros en los que abrevan, incluyen referencias que conectan directamente con la serie social contemporánea al momento de la producción.

Además en gran parte de ellas se repite la mencionada estructuración temporal de la narración, en la que se verifica la existencia de un pasado oprobioso y de un presente en el que se ha emprendido una acción reparadora, generalmente con la intermediación del Estado.

En uno de los conjuntos se incluyen las películas en las cuales el Estado adquiere un lugar protagónico y en ciertas oportunidades se convierte en agente de causalidad de la narración filmica. Su presencia se hace evidente a través de las instituciones estatales como hospitales, escuelas, comisarías, así como juzgados y de los agentes que desde esos espacios brindan servicios a la comunidad.

Las representaciones de instituciones estatales acentúan los rasgos y elementos modernos y eficientes que poseen y que son utilizados para proteger a la sociedad tanto en la dimensión física como en la espiritual. Se trata de ámbitos de inclusión social, que promueven la armonía y la conciliación sin dirimir problemas sociales.

La acción del Estado funciona como mediadora, reparadora y articuladora de las formas posibles de resolución de los conflictos que presentan los personajes de los relatos. De esa manera le otorga a todos los problemas personales un marco social, es decir que instala los conflictos privados de los personajes en la esfera de lo público, en un espacio de debate público en el que estas instituciones parecen tener un rol relevante. Inclusive los agentes estatales como médicos, policías o jueces, se representan como poseedores de la mayor

cantidad de rasgos positivos, pero no se caracterizan como héroes individuales, ni desde el punto de vista profesional, ni por sus cualidades morales, sino que son agentes sociales que dependen de una institución que acredita los méritos y otorga sentido a sus acciones.

Estas producciones simbólicas tienden a reforzar y legitimar el poder del Estado a partir de un fuerte y explícito carácter normativo. Existe en ellas una voluntad perlocutoria que propone valores y consejos a la población, promueve las instituciones que se representan y construye las bondades de una sociedad armónica donde se resuelven todos los conflictos. Los prólogos y los epílogos son los artífices privilegiados de estas estrategias didácticas, distribuyendo consignas tendientes a la educación del ciudadano.

Desde el punto de vista estético se observa la inclusión de elementos realistas en estas películas, que permitieron actualizar personajes, escenografías y situaciones en el marco del modelo clásico, además de conectarse con la serie social del presente de la producción. También era frecuente la utilización de otros recursos modernizadores destinados a evidenciar el aparato narrativo, mostrando tempranamente los quiebres del modelo clásico.

En la búsqueda de motivaciones y responsabilidades de estas nuevas características y elementos que poblaron las pantallas locales, es necesario puntualizar que estas películas no recibieron un tratamiento especial por parte del Estado o de las instituciones citadas. Tampoco parece posible atribuirles a acuerdos espurios entre funcionarios y empresarios porque las películas no pertenecían a un grupo homogéneo de empresas, y entre los guionistas se hallaban famosos y desconocidos, allegados al peronismo y opositores. Por ello se desecharon los análisis que privilegian las explicaciones basadas en un proceso lineal de causalidades, para profundizar en una lectura que involucra un entretejido de intereses de distintos sectores, así como la emergencia de representaciones que dan cuenta, por una parte, de los procesos sociales que llegaron de la mano del peronismo, y por la otra, de la construcción de estrategias para profundizar la legitimidad del creciente poder que acumulaba el Estado.

En este sentido los textos filmicos revelan la existencia de un Estado que avanzó sobre la sociedad, en lo cotidiano, interviniendo en todas las áreas que afectan a la vida personal y familiar. Muchas de estas películas parecen estar en sintonía con la propuesta peronista de construir una comunidad organizada en la cual el Estado toma un lugar preponderante: organizando, mediando y armonizando conflictos. Pero también es necesario apuntar que las mismas toman contacto con la experiencia vivida por una sociedad que ve enormemente ampliado el espacio de lo público, cada vez más inclusivo; que ve transformada su práctica cotidiana por el mayor acceso a los bienes y servicios que distribuyen las agencias estatales. Es por eso que estas películas pueden ser una ventana para entender la legitimidad que adquirió el Estado peronista para amplios sectores sociales.

En el presente trabajo se distinguió también otro conjunto, formado por tres películas, en base a que presentaban denuncias de problemas sociales ocurridos en un pasado cercano. Las soluciones a estos problemas se incluían dentro del relato, muchas veces utilizando la mediación del Estado. De esa manera en los finales de esos largometrajes de ficción se aludía a la forma en que fueron reparados los conflictos en la Nueva Argentina, algunas veces más explícitamente que otras.

Estos relatos cinematográficos clásicos, que incorporaban elementos renovadores en los planos temático y formal, transitaban sobre una doble línea argumental que combinaba historias sentimentales con denuncias por injustas condiciones de vida y de trabajo, situadas en locaciones y con personajes reconocibles para el espectador de la década del '50.

Las historias tenían como objetivo la inclusión social de sus protagonistas, pobres o marginales, pertenecientes a sectores sociales que no aparecían habitualmente en las pantallas locales. Estos finales felices muchas veces derivaban en consignas que propagandizaban el Estado peronista, sin embargo no lograban disolver el impacto producido por la denuncia. Es decir que al mismo tiempo que discurría la propaganda, las imágenes pregnantes de los trabajadores

explotados, las presas azotadas, y las barriadas insalubres se hacían palpables en el marco cultural del cine.

La calurosa recepción que les brindó el público y la crítica, permiten conjeturar que muchas de las reivindicaciones que se hicieron efectivas en la ficción filmica, por parte de sectores subalternos, conectaron directamente con la experiencia del espacio ganado por las masas en el ámbito urbano y en las esferas social y política. Así los sectores sociales en ascenso pudieron identificarse con los procesos de autoconciencia que exhibían los personajes de las películas y con sus posibilidades de intervención en la realidad social que les competía.

Finalmente se distinguió la existencia de un último grupo de películas, también realizadas en obediencia a las fórmulas de los distintos géneros narrativos, que incluían escenas, imágenes o personajes que aludían de manera muy evidente a la serie social contemporánea al momento de la producción. En ellas resuenan el eco de los discursos, políticas y propagandas que se emitían desde el Estado, en el cruce con representaciones sobre temáticas o tópicos que cuestionaban las características de los pobres y los ricos en la sociedad, diferentes procesos de apropiaciones, sumisiones y resistencias que acompañan a la situación de ascenso socio-económico, o las búsquedas del orden en el marco de la economía familiar.

Las menciones dentro de los filmes de los discursos generados por el Estado peronista, así como los efectos de las políticas estatales puestas en marcha por los gobiernos peronistas, no formaban parte en todos los casos de la base troncal del argumento o de la estructura de causalidad de los mismos. Algunas veces eran componentes significativos dentro de la narración, mientras en otras oportunidades eran elementos secundarios, pero en todos los casos lograron actualizar los conflictos centrales del relato.

Desde el punto de vista formal es interesante notar que dicha actualización, se constituye en una modalización local de los géneros, que persigue el objetivo de buscar la respuesta positiva del público apelando a un lenguaje y unas ideas muy difundidas e incorporando personajes y conflictos reconocibles para el



espectador. Estas formas locales de representación se vieron enriquecidas por la participación de actores con una larga trayectoria popular, que impusieron su cuerpo y su voz para agregar sentidos y consolidar la verosimilitud de los relatos.

En el análisis de estas películas se observan, además, ciertas innovaciones en la forma de representar la cotidianeidad y los deseos de algunos grupos sociales, especialmente en relación con las mujeres. En este sentido, no cabe duda que la profusión de mujeres que trabajan fuera de su hogar, cultivan la autodeterminación y no entienden que el matrimonio sea su objetivo primordial, está en consonancia con una emergencia de personajes similares en las cinematografías europeas y norteamericana de posguerra, pero también a nivel local, con la fuerte presencia política y social que asumían las mujeres en esos años y con el discurso y el imaginario vinculado a la figura de Eva Perón.

En todos los casos predomina la idea de la inclusión social, de la conciliación de conflictos y de la posibilidad de desarrollo individual dentro de una armonía social. Por ello estas películas funcionan como mediaciones en las que se representan y (re)construyen nuevas prácticas sociales, abonadas por discursos entre los que adquieren mayor peso aquellos que se propagan desde el Estado.

Para finalizar es necesario subrayar algunos elementos generales que afectan a todos los conjuntos fílmicos estudiados. En principio es importante resaltar que en oposición a la historiografía precedente, se demostró la fuerte vinculación que existe entre el cine argentino realizado en el período que corre entre 1946 y 1955 y la serie social del momento de la producción.

Esto no implica que podamos encontrar en ellas alusiones a los conflictos políticos de la Argentina, ni cuestionamientos sociales realistas y críticos acerca de los conflictos devenidos del cambio social y económico que subyacen en la aparición de los nuevos personajes y relaciones que se representan. Sin embargo es posible observar en muchas de ellas la presencia de mujeres y hombres pertenecientes a sectores subalternos, que buscan una aceptación social y un reconocimiento de sus tradiciones culturales.

Es por ello que estas películas deben ser reconocidas en su forma de esgrimir una función perlocutoria y didáctica que refuerza a la que deriva del

género narrativo, ofreciendo al espectador modelos para asumir las vicisitudes de la vida. Como se dijo ello se traduce en una voluntad de control social, pero también en la emergencia dentro de las pantallas de nuevas prácticas culturales, con sus discursos, personajes, conflictos y reivindicaciones, que conectan directamente con la experiencia de inclusión vivida por amplios sectores sociales.

### **Algunas ideas finales**

Las conclusiones aquí planteadas obligan a repensar algunos de los conceptos largamente sostenidos acerca del cine clásico argentino. Entre ellos la idea de que existe una época de oro de la cinematografía argentina entre los años 1933 y 1939, en la que se consolidó tanto el modelo industrial como el narrativo clásico local.

Aunque esta investigación no abunda en el estudio de ese período, queda claro que tanto los desarrollos del sector privado como los del público colapsaron frente a la crisis que enfrentó la industria, a nivel internacional, como consecuencia del racionamiento de materia prima y la dispersión de los mercados impuestos por las vicisitudes de la Segunda Guerra Mundial. La industria cinematográfica argentina debió reconstruirse para salir de ese colapso y lo hizo promovida y condicionada por el Estado peronista, que instrumentó la primera política cinematográfica que tuvo el país.

A partir de allí la historia del funcionamiento del campo cinematográfico estuvo fuertemente ligada al Estado, ya que muchos de los mecanismos de protección que se pusieron en marcha en las décadas de los '40 y '50 se reprodujeron hasta la actualidad. Es por ello que la sucesión de gestiones y políticas implementadas delimita un ámbito de estudios que afecta de una u otra manera a las concepciones artísticas de los cineastas y a las competencias industriales de los empresarios, así como a las condiciones de recepción de los filmes.

La importancia de esta relación entre el campo cinematográfico y el Estado hace posible que se convierta en un vector de entrada al estudio de la historia del

cine local, eficaz para desarticular las periodizaciones tradicionales y para permitir reflexiones que se orienten en múltiples direcciones, porque aunque no exista una relación de determinación entre las políticas cinematográficas y los textos fílmicos, seguramente resuenan sus efectos en los relatos, argumentos o modelos narrativos.

## BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

### FUENTES

#### Largometrajes

- **Navidad de los pobres** (1947, Manuel Romero, Argentina Sono Film)
- **Dios se lo pague** (1948, Luis Cesar Amadori, Argentina Sono Film)
- **Rodríguez Supernumerario** (1948, Enrique Cahen Salaberry, Emelco)
- **La calle grita** (1948, Lucas Demare, Artistas Argentinos Asociados)
- **Alma de Bohemio** (1949, Julio Saraceni, Argentina Sono Film)
- **De padre desconocido** (1949, Alberto de Zavalía, Artistas Argentinos Asociados)
- **La cuna vacía** (1949, Carlos Rinaldi, Artistas Argentinos Asociados)
- **Apenas un delincuente** (1949, Hugo Fregonese, Interamericana)
- **El puente** (1950, Carlos Gorostiza y Arturo Gemmiti, Guaranteed Pictures)
- **Arrabalera** (1950, Tulio Demicheli, Artistas Argentinos Asociados)
- **Captura recomendada** (1950, Don Napy, Julio O. Villareal)
- **Cosas de mujer** (Carlos Schlieper, Cinematográfica Interamericana, 1951)
- **De turno con la muerte** (1951, Julio Porter, Lumiton)
- **Suburbio** (1951, León Klimovsky, Emelco)
- **Camino al crimen** (1951, Don Napy, Luminarias)
- **Sala de Guardia** (1952, Tulio Demicheli, Producciones Horizonte)
- **Mala Gente** (1952, Don Napy, AS Cinematográfica)
- **Deshonra** (1952, Daniel Tinayre, Interamericana-Mapol)
- **Las aguas bajan turbias** (1952, Hugo del Carril, L. de Machinandiarena)
- **Mercado Negro** (1953, Kurt Land, Mapol)
- **Del otro lado del puente** (1953, Carlos Rinaldi, Artistas Argentinos Asociados)
- **Barrio Gris** (1954, Mario Soffici, Cinematográfica Cinco)
- **La delatora** (1955, Kurt Land, Guaranteed Pictures y Córdoba Films)
- **Mercado de Abasto** (1955, Lucas Demare, Artistas Argentinos Asociados)

- **Para vestir Santos** (1955, Leopoldo Torre Nilsson, Argentina Sono Film)
- **Los peores del barrio** (1955, Julio Saraceni, Artistas Argentinos Asociados)
- **La Morocha** (1955, Ralph Pappier, Artistas Argentinos Asociados)

### Cortometrajes

- **Soñemos** (20´) Luis Cesar Amadori, 1951, Archivo General de la Nación: Legajo 1246, Inventario 1435, Tambor 209-11 (16mm)
- **Ahora soy un "más"** (13´), Alberto Soria, 1952, Archivo General de la Nación: Legajo 1218, Inventario 1412, Tambor 560 bis
- **Nuestro Hogar** (10´) Mario Soffici, 1953, Archivo General de la Nación: Legajo 1236, Inventario 1426 (35mm) 1393 (16 mm)
- **Turismo Social** (14´) Enrique Cahen Salaberry, 1953, Archivo General de la Nación: Legajo 1260, Inventario 1447-1272, Tambor 254
- **Cuando la plata se hizo argentina** (9´) Alberto Soria, 1952, Archivo General de la Nación: Legajo 1241, Inventario 1431, Tambor 579 (35 mm)
- **Payadas del tiempo nuevo** (9´) Ralph Pappier, 1950, Archivo General de la Nación: Legajo 1255, Inventario 1441, Tambor 587

### Documentos

- *Antecedentes, notas y proyecto de ley de creación del Instituto Cinematográfico del Estado*, presentado por Matías G. Sanchez Sorondo al Senado de la Nación el 27 de Septiembre de 1938.
- *Actas de la Comisión de Cultura de la Nación*, Tomos 1 y 2, 1936 – 1943
- *Plan de Gobierno 1947-1951, Presidencia de la Nación Argentina, Secretaría Técnica*, Buenos Aires : Banco Hipotecario Nacional, 1947
- *Situación de la Industria Cinematográfica Argentina*, Archivo del Banco de Crédito Industrial Argentino, mimeo, s/f.
- *2do. Plan Quinquenal de la Nación Argentina. Hechos e Ideas*, Buenos Aires : Presidencia de la Nación, 1954, Págs. 494 y 497

- s/t, Folleto impreso por la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. Doc. No. 667 de la Colección Revolución Libertadora, Comisión Nacional de Investigaciones, Buenos Aires : Archivo General de la Nación, s/f.
- *Documentación, autores y cómplices de las irregularidades cometidas durante la segunda tiranía*, 5 vols., Buenos Aires : Vicepresidencia de la Nación, Comisión Nacional de Investigaciones, 1958

### Revistas y Diarios

- Ámbito Financiero
- Cine – Productor
- Cine argentino
- Cinegraf
- Clarín
- Democracia
- El Líder
- El Mundo
- Gente de Cine
- Heraldo del Cinematografista
- La Época
- La Nación
- la Prensa
- La Razón
- Primera Plana
- Radiofilm
- Radiolandia
- Revista del Exhibidor
- Set
- Sintonía
- Tribuna Libre

## Libros

Camargo, Joracy

1960 *Dios se lo pague*, Buenos Aires: Carro de Tespis

Gorostiza, Carlos

1954 *El Puente*, Buenos Aires: 1954

Varela, Alfredo

1967 *El río oscuro*, Buenos Aires: CEAL

## **BIBLIOGRFIA SOBRE CINE DEL PERONISMO**

Acha, Omar

2003 "Masculinidad futbolística, Política y Homoerotismo en el cine durante el primer peronismo", en Ramacciotti, Karina y Adriana Valobra (comps.), *Generando el peronismo. Estudios de Cultura, política y género (1946-1955)*. Buenos Aires: Proyecto editorial, 2004, pp. 123-169

Aisenberg, Alicia

2003 "Actualidad y transformaciones culturales en las representaciones de Pepe Arias" en Osvaldo Pellettieri (Director), *De Eduardo De Filippo a Tita Merello: del cómico italiano al actor nacional argentino*, Buenos Aires: Galerna.

Biaschetti, Roberto

1998 *Bibliográficas No. 33. Cine y peronismo*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional

Cabrera, Gustavo

1989 *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas

Campodónico, Horacio

2005 *Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino*, Madrid: Fundación Autor-Univ. de Alcalá-Festival Internac. del Nuevo Cine Latinoamericano.

2001

"Pobres habrá siempre. Un modelo para armar" en *La mirada cautiva. Cine y medios*. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires, Año 2, No. 5, pp. 30-42

1999

"El Estado y el cine argentino. Apuntes para la reflexión" en Buenos Aires: *La mirada cautiva. Cine y medios*. Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Año 1, No. 2, pp. 37-48 (1ra. parte) y Año 1, No. 3, pp. 29-49 (2da. parte)

- Ciria, Alberto  
1995 *Más allá de la pantalla. Cine argentino, historia y política.* Buenos Aires: Edic. de la Flor
- Colautti, Carlos  
1983 *Libertad de expresión y censura cinematográfica,* Buenos Aires: Fundación Instituto de Estudios Legislativos
- Cosse, Isabella  
2006 *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden familiar (1946-1955),* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Couselo, J. M.; M. Calistro, C. España, R. García Olivieri, A. Insaurrealde, C. Landini, C. Maranghello, M. A. Rosado.  
1992 *Historia del Cine Argentino.* Buenos Aires: CEAL, 2da. Edición
- Couselo, Jorge  
1985 *Torre Nilsson por Torre Nilsson.* Buenos Aires: Editorial Fraterna  
1969 *El Negro Ferreyra. Un cine por instinto.* Buenos Aires: Freeland
- Di Núbila, Domingo  
1998 *La época de oro. Historia del cine argentino.* Buenos Aires: Ediciones del Jilguero
- 1959/60 b *Historia del Cine Argentino.* Buenos Aires: Cruz de Malta, Tomo II
- 1959/60 a *Historia del Cine Argentino.* Buenos Aires: Cruz de Malta, Tomo I
- Egea, Celeste  
2003 "Heraldo del Cinematografista", en Kriger, Clara (Directora), *Páginas de Cine,* Buenos Aires: Archivo General de la Nación y Museo del Cine P. Ducrós Hicken, pp. 106-111
- España, Claudio  
1993 *Los directores del cine argentino. Luis Cesar Amadori.* Buenos Aires: CEAL
- 1984 *Medio siglo de cine – Argentina Sono Film.* Buenos Aires: Abril
- España, Claudio (Director)  
2000 *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956.* Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. I y II
- 1995 *Cien años de cine.* Buenos Aires: La Nación



España, Claudio, Ricardo Manetti

1999 "El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas." en Burucúa, José Emilio (Director), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, Vol II, pp235 – 278

Finn, Oscar Barney

1993 *Los directores del cine argentino. Luis Saslavsky*. Buenos Aires: CEAL

Gallina, Mario

1997 *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Buenos Aires: Iturbe

Garcia Olivieri, Ricardo

1993 *Los directores del cine argentino. Lucas Demare*. Buenos Aires: CEAL

Gené, Marcela

2005 *Un mundo feliz*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Getino, Octavio

1998 *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus

Girbal-Blacha, Noemí

2003 *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes

Grinberg, Miguel

1993 *Los directores del cine argentino. Mario Soffici*. Buenos Aires: CEAL

Insaurrealde, Andrés

1993 *Los directores del cine argentino. Manuel Romero*. Buenos Aires: CEAL

Inzillo, Carlos

1989 *Queridos Filipipones. Una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias*, Buenos Aires: Corregidor

Kruger, Clara

(en prensa) "Héroes de una transición. Los varones en las películas de Hugo del Carril" en *Hugo del Carril*, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

2005 b "El estado va al cine. La gestión estatal durante la primera etapa del peronismo (1945 – 1955)" en *Cuadernos de Cine Argentino No. 2: Gestión estatal e industria cinematográfica*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, pp. 33 – 54

2005 a "Estrategias de inclusión social en el cine argentino" en *Cuadernos de Cine Argentino No. 1: Modalidades y representaciones. Sectores sociales en las pantallas*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, pp. 83 – 101

2004b "Mirarse en el espejo", en *CD V Jornadas de Investigadores del Departamento de Historia*. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata

2004a "Inolvidables jornadas vivió Mar del Plata. Perón junto a las estrellas", en *Archivos de la Filmoteca Cine y carisma: la deificación del poder político*, Generalitat Valenciana, No 46, pp. 118 – 131.

2003b "Policías y ladrones en el cine peronista" en *CD Poderes de la imagen*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte

2002 "Ecos de la segunda guerra mundial en el cine argentino". *CD Actas de las III Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*. Rosario: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario

2002 a "Carlos Alberto Pessano, periodista y funcionario. Desde Cinegraf al Instituto Cinematográfico Argentino", en [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com), 2002

1999 "El cine del peronismo, una reevaluación" en Elena, Alberto y Paulo Antonio Paranaguá (eds.), *Archivos de la Filmoteca: Mitologías latinoamericanas*, Generalitat Valenciana, Nro. 31, pp. 137-155

López, Marcela

1999 "Cine y política" en *Todo es historia*, Buenos Aires, No. 379, Febrero, pp. 8 – 26

Mahieu, José Agustín

1966 *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Eudeba

Manzano, Valeria

1999 "Las mujeres y la mujer en el cine del primer peronismo..." en Acha, O. y P. Halperin, *Cuerpos, géneros e identidades*, Buenos Aires: El Signo, pp. 269 - 290

Maranghello, César

2004 "La censura cinematográfica en Argentina (1932-1962)" en Oubiña, D, Paladino, D (comps.), *La censura en el cine hispanoamericano*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 11-30

2002 *La epopeya trunca*, Buenos Aires : Ediciones del Jilguero.

2000 "Estado y el cine" y "Orígenes y Evolución de la censura" en España, Claudio (Director), *Cine Argentino Industria y Clasicismo 1933-1956*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. II pp. 24 –185

1999 "El cine argentino y su aporte a la identidad nacional" en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Premio Legislador José Hernández 1998, Buenos Aires: Faiga, pp. 23-100

1993 *Los directores del cine argentino: Hugo del Carril*, Buenos Aires: CEAL

Maranghello, César, Andrés Insaurralde  
1997 *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero

Marshall, Nini

1984 *Mis memorias*, Buenos Aires: Moreno.

Marrone, Irene, Marcela Franco

2004 *El modelo cinematográfico y el documental institucional en la Segunda Posguerra. Un caso de: La representación de las políticas sociales y de género en España y la Argentina*, [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com), No. 9

Marrone, Irene, Mercedes Moyano Walker

2005 "La propaganda oficial sobre la inmigración durante el peronismo. 1946-1955", *Prohistoria*. Año IX, Número 9. Buenos Aires

2004b "La filmografía documental del peronismo", *Revista de Cine* No. 3 del Instituto de Artes y del Espectáculo "Dr. Raúl H.Castagnino", Universidad de Buenos Aires, Volumen 3, pp. 52- 57

2004 a "Actores y escenarios rurales en el Noticiero Bonaerense. 1948/1958", *Mundo Agrario*, Universidad de La Plata. No. 11

Melo, Adrian; Marcelo Raffin

1997 "Cine e Historia: El discurso filmico oficial y la necesidad de la reforma del '49" en *Mallimacci, Fortunato; Irene Marrone, Cine e imaginario Social*, Buenos Aires: UBA, pp. 249 – 263.

Paranaguá, Paulo Antonio

2003 *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica

1996 "América Latina busca su imagen" en *Historia General del Cine*, Madrid: Cátedra, Volumen X, pp. 205 - 393

- Peña, Fernando  
1993 *Los directores del cine argentino. René Mugica*, Buenos Aires: CEAL
- Posadas, Abel  
1993b *Niní Marshall. Desde un ayer lejano*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- 1993a *Los directores del cine argentino. Carlos Schlieper*, Buenos Aires: CEAL
- 1973 "El cine de la década peronista" en Brisky, Norman, Abel Posadas, Eduardo Romano, Marta Speroni y Elida Stantic, *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires: Cimarrón, pp. 59 - 119
- Romano, Eduardo  
2001 "Barrio gris (1954). Representaciones del suburbio y poéticas literarias y filmicas argentinas" en *Soffici. Testimonios de una época*, Buenos Aires: INCAA y Museo del Cine P.Ducrós Hicken, pp. 83 - 97
- Rosado, Miguel Ángel  
1993 *Los directores del cine argentino. Daniel Tinayre*, Buenos Aires: CEAL
- Santos, Laura, A. Petruccelli, D. Russo  
1993 *Niní Marshall. Artesana de la risa*, Buenos Aires: Letra Buena
- Wolf, Sergio (Compilador)  
1992 *Cine Argentino. La otra historia*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE CINE

- Alsina Thevenet, Homero  
1991 *Cine sonoro americano y los Oscars de Hollywood (1927-1985)*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora
- 1972 *Censura y otras presiones sobre el cine*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora
- Brunetta, G.P. (Ed.)  
1999 *Storia del cinema mondiale*, Torino: Einaudi, Vol I, II, III
- Bordwell, David  
1996 *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós

- Bordwell, David; Janet Staiger, Kristin Thompson  
1997 *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona: Paidós
- Bürch, Noel  
1987 *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra
- Casetti, Francesco  
1994 *Teorías del cine*, Madrid: Cátedra
- Castro Paz, José Luis  
2002 *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939–1950)*, Barcelona: Paidós
- Emeterio, Diez  
1999 “Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich” en *Archivos de la Filmoteca*, Generalitat Valenciana, No. 33, pp. 24 - 33
- Esterrich, C. y A. M. Santiago Reyes  
1999 “De la carpa a la pantalla: las máscaras de Cantinflas” en *Archivos de la Filmoteca*, Generalitat Valenciana No. 31.
- Garate, Juan  
1944 *La industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires: Tesis en Mimeo, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad de Buenos Aires.
- Giroux A., Henry  
2002 *Cine y Entretenimiento. Elementos para una crítica política del filme*, Barcelona: Paidós
- González Requena, Jesús  
1986 *La metáfora del espejo*, Valencia / Minneapolis: Instituto de Cine y Radio – Televisión, Institute for Study of Ideologies & Literatura.
- 1984 “El cuerpo del actor”, en Julio Perez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert*, Ayuntamiento de Valencia.
- Kenez, Peter  
1992 *Cinema & Soviet Film*, Cambridge: Cambridge University Press
- Kruger, Clara (Directora)  
2003 *Páginas de cine*, Buenos Aires: Archivo General de la Nación y Museo del Cine P. Ducrós Hicken.
- Kruger, Clara, A. Portela (Compiladoras)  
1997 *Cine Latinoamericano I. Diccionario de realizadores*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero

1995 "En la problemática social. Mario Soffici", en España, Claudio (Director), *Cien años de cine*, Buenos Aires: La Nación

Latorre, José María, Coma, Javier  
1981 *Luces y sombras del cine negro*, Barcelona: Fabregat

Lawton, Anna (Ed.)  
1992 *The red screen. Politics, society, art in soviet cinema*, London, USA, Canada: Routledge

Manrupe, Raúl y Portela Alejandra  
1995 *Un diccionario de films argentinos*, Buenos Aires: Corregidor

Marrone, Irene  
2003 *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiario y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Siglos, AGN.

Monterde, José Enrique  
1986 *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia

Morettin, Eduardo  
2004 "Cine y estado en Brasil: intervención, censura y producción de imágenes del poder" en *Archivos de la Filmoteca Cine y Carisma: la deificación del líder político*, Generalitat Valenciana, No. 46, pp. 132-149.

Morin, Edgar  
1966 *Las estrellas del cine*, Buenos Aires: EUDEBA.

Nichols, Bill  
1997 *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

Oroz, Silvia  
2001 "Soffici: anotaciones latinoamericanas", en *Soffici. Testimonio de una época*, Buenos Aires: INCAA, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Ortega, María Luisa  
2005 "Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación" en Torreiro Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, Madrid: Cátedra

Paranaguá, Paulo A.  
2000 *Le cinéma en Amérique latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, Paris: L'Harmattan

Paranaguá, Paulo Antonio (Coordinador)  
2003 *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Cátedra

- Peredo Castro, Francisco  
2002 "Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada (1930-1942)"  
en *Archivos de la Filmoteca*, Generalitat Valenciana, No. 40, pp. 127-147
- Pérez Rubio, Pablo  
2004 *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós
- Schulte-Sasse, Linda  
1996 *Entertaining the Third Reich. Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*,  
Durham-London: Duke University Press
- Shlapentokh, Dmitry; Vladimir Shlapentokh  
1993 *Soviet Cinematography 1918 – 1991. Ideological Conflict and Social  
Reality*, New York: Aldine de Gruyter
- Simis, Anita  
1995 *Estado e cinema no Brasil*, Sao Paulo: FAPESP/Annablime
- Taylor, Richard, Christie Ian (Eds.)  
1991 *Inside the film Factory. New approaches to Russian and Soviet  
Cinema*, London, USA, Canada: Routledge
- Weinrichter, Antonio  
2004 *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B editores
- Xavier, Ismail  
1984 *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*, Rio de  
Janeiro: Paz e Terra
- Zunzunegui Diez, Santos  
2005 *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1951-  
1971)*, Barcelona: Paidós
- 2004 "Los cuerpos gloriosos" en Muñoz Suay, Ricardo, *Bienvenido  
Mister Marshall... 50 años después*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca /  
Institut Valencià de Cinematografia.
- 2002 *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine  
español*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca
- 1999 *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica  
norteamericana ante el cine español*, Bilbao: Episteme
- 1994 *Paisajes de la forma*, Madrid: Cátedra
- 1989 *Pensar la imagen*, Madrid: Cátedra

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE PERONISMO

Aboy, Rosa

2005 *Viviendas para el pueblo. Espacio urbano y sociabilidad en el barrio Los Perales 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Acha, Omar

2004 "Sociedad Civil y Sociedad Política durante el primer peronismo", Buenos Aires: *Desarrollo Económico*, Vol. 44, No. 174, pp. 199 – 230.

Altamirano, Carlos

2001 *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.

Avellaneda, Andrés

1983 *El habla de la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana

Ballent, Anahí

1999 "Mar del Plata: croquis en la arena", *La Argentina en el siglo XX*, Ariel-Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.

2005 *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1946-1955*. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes

Berrotarán, Patricia

2003 *Del plan a la planificación. El estado durante la época peronista*. Buenos Aires: Imago Mundi

Bianchi, Susana, María Estela Spinelli

1997 *Actores, ideas y proyectos políticos en la Argentina contemporánea*. Tandil: IEHS-UNCPBA.

Brisky, Norman, Abel Posadas, Eduardo Romano, Marta Speroni y Elida Stantic

1997 *Cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Cimarrón.

Caimari, Lila M

2004 *Apenas un delincuente. Crimen castigo y cultura en la Argentina, 1880 – 1955*. Buenos Aires: Siglo XXI

1994 *Perón y la iglesia católica. Religión, estado y sociedad en la Argentina (1943-1955)*. Buenos Aires: Ariel

Ciria, Alberto

1983 *Política y cultura popular: la argentina peronista 1946 -1955*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor



De Ipola, Emilio

1989 "Ruptura y continuidad. Claves parciales para un balance de las interpretaciones del peronismo", Buenos Aires: *Desarrollo Económico*, Vol. 29, No. 115, pp. 331-360

Doyon, Louise

2002 "La formación del sindicalismo peronista", en Juan Carlos Torre (Director), *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 357-404

Galasso, Norberto

1967 *Discípulo y su época*. Buenos Aires: Editora Jorge Álvarez.

Gambini, Hugo

1999 *Historia del peronismo. El poder total (1943-1957)*. Buenos Aires: Planeta

2001 *Historia del peronismo. La obsecuencia (1952 – 1955)*. Buenos Aires: Planeta

Gerchunoff, Pablo; Damián Antunez

2002 "De la bonanza peronista a la crisis de desarrollo", en Juan Carlos Torre (Director), *Nueva historia argentina. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 125-206

Gerchunoff, Pablo, Lucas Llach

2005 *El ciclo de la ilusión y el desencanto. Un siglo de políticas económicas argentinas*. Buenos Aires: Ariel (2da. Edición)

Germani, Gino

1987 *Estructura Social de la Argentina*. Buenos Aires: Solar

Girbal-Blacha, Noemí

2003 *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*, Universidad Nacional de Quilmes

Giunta, Andrea

2001 *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte Argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

1999 b "Del conflicto a la coexistencia: el arte moderno durante el peronismo" en Burucúa, José Emilio Dir., *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, Vol II, pp.59 – 69

1999 a "Nacionales y populares. Los salones del peronismo" en Penhos, Marta y Diana Wechsler (compiladoras), *Tras los pasos de la norma. Salones*

*Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ed. Del Jilguero. pp. 153 - 190

Goldar, Ernesto

1971 *El peronismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Freeland

Halperin Donghi

1994 *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Espasa Calpe

1993 "El lugar del peronismo en la tradición política argentina", en: Amaral, Samuel y Plotkin, Mariano Ben: *Perón del exilio al poder*. Buenos Aires: Cántaro, pp. 15-44

James, Daniel

1990 *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina (1946-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana

Llach, Juan José

1984 "El Plan Pinedo de 1940, su significado histórico y los orígenes de la economía política del peronismo", en *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, V.23, No. 92, pp. 515 - 558

Luna, Félix

1993 *Perón y su tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2da. edición unificada.

Murmis, M. y Portantiero, J.C.

1971 *Estudios sobre los orígenes del peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI

Navarro, Marysa

2002 "Evita" en *Nueva Historia Argentina, tomo VIII: Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires, Sudamericana

Orgambide, Pedro

1978/9 "Peronismo y antiperonismo en la literatura argentina", en *Cambio*, México, Oct. Nov. Dic 1978 – Ene. Feb. Marzo 1979, pp. 17 - 26

Pellettieri, Osvaldo

2003 "Tita Merello: actuar como cantar el tango" en Osvaldo Pellettieri (Director), *De Eduardo de Filippo a Tita Merello*, Buenos Aires: Galerna.

2002 "Escena y poder en el teatro argentino (1946 – 1955): Peronismo y teatro" en Meyran, D, A. Ortiz, F. Sureda, eds. *Théâtre et pouvoir*, Actes du IV<sup>e</sup> colloque international sur le théâtre hispanique, Université de Perpignan, CRILAUP, pp. 59-69

2001 "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en Osvaldo Pellettieri (Director), *De totó a Sandrini (Del cómico italiano al "actor nacional" argentino)*, Buenos Aires: Galerna

1997 *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna

1992 *El teatro de Carlos Gorostiza: 40 años de realismo*, Buenos Aires, Ed. De la Flor, 1992

1990 *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna / IITCTL

Penhos, Marta, Diana Wechsler (Coordinadoras)

1999 *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero

Plotkin Mariano

1994 *Mañana es San Perón, Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946 – 1955)*. Buenos Aires: Ariel

Riquelme, Sara Elina

2004 *Metáfora e imaginario social en la literatura argentina*. Buenos Aires: Dunken.

Romero, Luis Alberto

2005 *Sociedad democrática y política democrática en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires: Universidad de Quilmes

1998 *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Rougier, Marcelo

2001 *La política crediticia del Banco Industrial durante el primer peronismo (1944-1955)*. Buenos Aires: CEEED

Scarzanella, Eugenia

1998 "El ocio peronista: vacaciones y 'turismo popular' en Argentina (1943-1955)", en *Entre pasados. Revista de historia*, Buenos Aires, N° 14, pp. 65-84

Sidicaro, Ricardo

2002 *Los tres peronismos. Estado y poder económico 1946-55/1973-76/1989-99*. Buenos Aires: Siglo XXI

Sigal, Silvia y Eliseo Veron

1986 *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Legasa

Sirvén, Pablo  
1984 *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*. Buenos Aires: CEAL

Terán, Oscar (comp.)  
2004 *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI

Torre, Juan Carlos (director)  
2002 *Nueva Historia Argentina, tomo VIII: Los años peronistas (1943-1955)*, Buenos Aires: Sudamericana

1989 "Interpretando (una vez más) los orígenes del peronismo", en *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, V. 28, No. 112.

Zanatta, Loris  
1999 *Perón y el mito de la nación católica*, Buenos Aires: Sudamericana

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Baczko, Bronislaw  
1999 *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires: Nueva Visión

Bajtín, Mijail  
1988 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Madrid: Alianza

Belmartino, Susana  
2005b *La atención médica argentina en el siglo XX. Instituciones y procesos*, Buenos Aires: Siglo XXI

2005a *Las capacidades institucionales del estado argentino en perspectiva histórica*, ponencia presentada en las Jornadas de Trabajo: Políticos y Técnicos: El Estado y la burocracia en el Siglo XX, organizadas por UNSAM, UNQ y UBA

Bourdieu, Pierre  
1997 *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 2da. edición

1967 "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, pp. 135-182

- Cattaruzza, Alejandro (Director)  
 2001 *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política*, Buenos Aires: Sudamericana
- Devoto, Fernando J.  
 2002 *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Evans, Peter  
 1996 "El estado como problema y como solución" en *Desarrollo Económico*, Buenos Aires, Vol. 35, No. 140, pp. 529 - 562
- Gonzalez Leandri, Ricardo  
 1997 *La construcción histórica de una profesión, asociación e institución médica en Buenos Aires (1852-1895)*. Tesis de doctorado (inédita), Universidad Complutense de Madrid
- Gramuglio, María Teresa  
 2002 *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé
- Gutiérrez, Leandro; L. A. Romero  
 1995 *Sectores populares. Cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- Jessop, Bob  
 1982 "Hacia una perspectiva teórica del estado" (Traducción de Susana Belmartino) en *The Capitalist State. Marxist Theories and Methods*, New York : New Cork University Press
- Lafforgue, Jorge, Jorge B. Rivera  
 1977 *Asesinos de papel*, Buenos Aires: Calicanto
- Link, Daniel (compilador)  
 1992 *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires: La Marca
- Mallimachi, Fortunato  
 1988 *El catolicismo integral en la Argentina (1930-1946)*, Buenos Aires: Biblos / FSR
- Martín Barbero, Jesús  
 1989 *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*, México: FELAFACS – Gustavo Gili

- 1987 *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*, Barcelona : Gustavo Gili
- Monsiváis, Carlos  
1981 "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares", en *Cuadernos Políticos*, México, No. 30, pp. 33-44
- 1979 "Cultura urbana y creación intelectual", en *Casa de las Américas*, Vol. 20, No. 116, pp. 81-93
- Ordaz, Luis,  
1999 *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro
- Oszlak, Oscar,  
1990 *La formación del Estado Argentino*, Buenos Aires: Editorial Belgrano
- Packard, Vance  
1982 *Las formas ocultas de la propaganda*, Buenos Aires: Sudamericana, 2da. Edición
- Prieto, Adolfo  
1969 *Estudios de Literatura Argentina*, Buenos Aires : Editorial Galerna
- Rodriguez, Adolfo Enrique, Zappietro, Eugenio Juan  
1999 *Historia de la Policía Federal Argentina. A las puertas del tercer milenio. Génesis y desarrollo desde 1580 hasta la actualidad*, Buenos Aires: Editorial Policial
- Sarlo, Beatriz  
2003 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión
- 1984 *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires: Catálogos
- Sidicaro, Ricardo  
1995 "Los conflictos entre el Estado y los sectores socioeconómicos predominantes en la crisis del régimen conservador (1930-1943), en W. Ansaldi, A. Pucciarelli y J.C.Villaruel (ed), *Representaciones inconclusas. La crisis, los actores y los discursos de la memoria. 1912-1946*, Buenos Aires: Biblos, pp. 303 - 348
- Todorov, Tzvetan  
1992 "Tipología del relato policial" en Daniel Link (Compilador), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires: La Marca
- Williams, Raymond  
1980 *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.



## ANEXO II

### FICHAS TÉCNICAS DE LOS LARGOMETRAJES ESTUDIADOS

#### **Navidad de los Pobres**

Empresa Productora: Argentina Sono Film

Director: Manuel Romero

Intérpretes: Niní Marshall, Tito Lusiardo, Irma Córdoba, Osvaldo Miranda, Orestes Soriani, Fernando Lamas, Betty Lagos, Vicente Forastieri, Rosita Martín, Esperanza Palomero, Pepita Muñoz, Aída Villadeamigo, Diana de Córdoba, Juan Pecci.

Guión: Nicolás Viola y Manuel Romero

Fotografía: Alberto Etchebehere

Cámara: Roberto Matarrese

Escenografía: Jorge Behgé

Música: Guillermo Casas

Sonido: Mario Fezia y José María Paleo

Montaje: Jorge Garate

Distribuidora: Argentina Sono Film

Duración original: 71 minutos

Fecha y lugar sala de estreno: 12/08/47 Cine Monumental

#### **Dios se lo pague**

Empresa Productora: Argentina Sono Film

Director: Luis César Amadori

Intérpretes: Arturo de Córdoba, Zully Moreno, Florindo Ferrario, Enrique Chaico, Federico Mansila, Zoe Ducós, José Comellas, Deneb Renshaw, Mariela Reyes, José A. Paonessa, Tito Grassi, Mercedes Perdiguero, Ramón Garay, Amadora Gerbolés, Eloisa Martínez, Adolfo Linvel, Roberto Bordoni, Osvaldo Moreno, Alfredo Tovaes, Aída Villadeamigo, Nicolás Taricano, Enrique de Pedro.

Guión: Luis César Amadori y Tulio Demicheli sobre pieza teatral homónima de Joracy Camargo.

Fotografía: Alberto Etchebehere

Cámara: Roque Giacobino

Escenografía: Gori Muñoz

Música: Juan Ehlert

Sonido: Mario Fezia y Carlos Marín

Montaje: Jorge Garate

Distribuidora: Argentina Son Film

Duración original: 119 minutos

Fecha y lugar sala de estreno: 11/3/48 Cine Gran Rex



## **Alma de bohemio**

Empresa productora: Argentina Sono Film

Director: Julio Saraceni

Intérpretes: Alberto Castillo, Fidel Pintos, Lilian Valmar, Lalo Malcolm, Rodolfo Díaz Soler, Anita Beltrán, Arturo Palito, Betty Lagos.

Guión: Carlos A. Petit, Rodolfo Sciammarella.

Fotografía: Antonio Merayo.

Cámara: Julio Dasso

Escenografía: Jorge Beghé

Música: Rodolfo Sciammarella

Sonido: Mario Fezia, Carlos Marín

Montaje: José Serra

Distribuidora: Argentina Sono Film

Duración original: 88 min.

Fecha, lugar y sala de estreno: 24/8/49, Cine Monumental

## **De padre desconocido**

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados

Director: Alberto de Zavalía

Intérpretes: Enrique Muíño, Delia Garcés, Fernando Lamas, Orestes Soriani, Aurelia Ferrer, Warly Ceriani, Isabel Figlioli, Orestes Caviglia, Susana Vargas, Rane Burjis, Luis de Lucía, Diana Maggi, Juan Carrara, Ada Cornaro, Lucy Clory, Carmen Llambí.

Guión: Argumento a cargo de homero Manzi, diálogos adicionales por E.A. Grunauer Herrera.

Fotografía: Fulvio Testi.

Cámara: Juan Carlos Landini

Escenografía: Germen Gelpi

Música: Isidro Maiztegui

Sonido: Mario Moyano

Montaje: Atilio Rinaldi, Raúl Rinaldi

Distribuidora: Artistas Argentinos Asociados

Duración original: 86 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 25/03/49, Cine Ocean.

## **La cuna vacía**

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados

Director: Carlos Rinaldi

Intérpretes: Angel Magaña, Nelly Duggan, Orestes Caviglia, Hugo Pimentel, José María Gutiérrez, Zoe Duchos, Ernesto Bianco, Pascual Nacaratti, Ana Arneodo, Claudio Martino, Mario Cozza

Guión: Florencio Escardó

Fotografía: Francis Boeniger, Humberto Peruzzi

Cámara: Vicente Cosentino

Escenografía: Germán Gelpi

Música: Lucio Demare

Sonido: Alberto López, Mario Fezia

Montaje: Atilio Rinaldi

Distribuidora: Artistas Argentinos Asociados

Duración original: 113 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 23/5/49, Cine Ocean.

## **Apenas un delincuente**

Empresa Productora: Interamericana

Director: Hugo Fregonese

Intérpretes: Jorge Salcedo, Sebastián Chiola, Tito Alonso, Homero Càrpena, Nathán Pinzón, Jacinto Herrera, Josefa Goldar, Linda Lorena, la pareja de baile Sicardi-Brenda, Orestes Soriani, Fausto Padín, Tito Grassi, Guillermo Casali, José de Angelis.

Guión: Tulio Demicheli sobre argumento de Chas de Cruz y Hugo Fregonese /

Diálogos : Raimundo Calcagno y José Ramón Luna

Fotografía: Roque Giacovitto

Cámara: Julio Dasso

Música: Julián Bautista

Sonido: Mario Fezia

Montaje: Jorge Garate

Distribuidora: Interamericana

Duración original: 88 minutos

Fecha y lugar sala de estreno: 22/3/49, Cine Ambassador

## **El puente**

Empresa productora: David Cabouli

Director: Carlos Gorostiza y Arturo Gemmeti

Intérpretes: Zoe Ducós, Alberto Bello, María Esther Buschiazzi, Hugo E. Monzón, Alejandro Oster, Enrique D'Amico, Salvador Millán, Gabriel Lannes, Delia Irigoyen, Miguel Narciso Brusse, Mario Alberto Rolla, Jorge Dublán.

Guión: Carlos Gorostiza, Arturo Gemmeti y Nicolás Olivari según pieza teatral de Carlos Gorostiza

Fotografía: Bob Roberts

Cámara: Domingo Bugallo

Escenografía: Alfredo Bettanín

Música: Alberto Ginastera

Sonido: Germán Szulem

Distribuidora: Guaranteed Pictures

Duración original: 74 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 1/9/50, Cine Broadway.

## **Arrabalera**

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados.

Director: Tulio Demicheli.

Intérpretes: Tita Merello, Santiago Gómez Cou, Raúl del Valle, Tito Alonso, Mario Fortuna, Leticia Scury, Juan Pecci, Julia Giusti.

Guión: Ulyses Petit de Murat y Tulio Demicheli basado en la pieza teatral "Un tal Servando Gómez" de Samuel Eichelbaum.

Fotografía: Francis Boeniger.

Cámara: Osvaldo Falabella.

Escenografía: Germán Gelpi y Mario Vanarelli.

Música: Sebastián Piana y Cátulo Castillo.

Sonido: Alberto López.

Montaje: Atilio Rinaldi y Raúl Rinaldi.

Distribuidora: Artistas Argentinos Asociados.

Duración original: 82 minutos.

Fecha y lugar sala de estreno: 25/4/1950, Cine Ambassador.

## **Captura recomendada**

Empresa productora: Julio O. Villareal

Director: Julio O. Villareal

Intérpretes: Andrés Mejuto, Nathán Pinzón, Ricardo Trigo, Marcelle Marcel, Eduardo Rudy, Margarita Corona, Julián, Bourges, Gloria Ferrandiz, Domingo Mania, Ricardo Lavié, Carlos Ginés, Elsa Miranda, Pedro Prevosti.

Guión: Antonio Corma y Don Napy, Sobre relevamiento realizado por el periodista Luis Zino en el archivo de la Policía Federal.

Fotografía: Roque Giacovino

Cámara: Eusebio Vergara

Escenografía: Carlos T. Dowling

Música: Argentino Galván

Sonido: Germán Szulem, Alejandro Saracino

Montaje: Rosalino Caterbetti

Distribuidora: Julio O. Villareal y Cía.

Duración original: 90 min.

Fecha, lugar y sala de estreno: 26/7/1950

## **Cosas de mujer**

Empresa productora: Cinematográfica Interamericana / Estudios Mapol.

Director: Carlos Schlieper.

Intérpretes: Zully Moreno, Angel Magaña, Esteban Serrador, Nélica Romero, Servero Fernández, Fina Bassar, Carlos Enríquez, Héctor Méndez, Lalo hartich, Manuel Alcón, Graciela Lezica, Francisco Audenino, Santiago Rebull, Rafael Diserio, Hilda Rey, Diana Myriam Jones, Norma Suárez, Raúl Alejandro González.

Guión: Carlos Schlieper y Ariel Cortazzo basado en la pieza teatral "La doctora Valvec y su marido", de Louis Verneuil y Georges Berr.

Fotografía: Vicente Cosentino.

Cámara: Pedro Marzialetti.

Escenografía: Carlos T. Dowling.

Música: Meter Kreuder.

Sonido: Alejandro Sarracín.

Montaje: José Cardella.

Distribuidora: Interamericana.

Duración original: 87 minutos.

Fecha y lugar sala de estreno: 6/7/1951, Cine Gran Rex.

## **De turno con la muerte**

Empresa productora: Lumiton

Director: Julio Porter

Intérpretes: Roberto Escalada, Silvana Roth, Eduardo Cuitiño, Enrique Chaico, Zoe Ducós, Alejandro Maximino, Nathán Pinzón, Paquita Muñoz, Adolfo Linvel, Orestes Soriani, Aurelia Ferrer, Antonio Martiánez.

Guión: Julio Porter y Raúl Gurruchaga basado en la novela de Abel matías Fernández

Fotografía: Aníbal González Paz

Escenografía: Ricardo Concord

Música: George Andreani

Sonido: Tito Livio

Montaje: Oscar Orzábal Quintana

Distribuidora: Lumiton

Duración original: 86 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 22/11/51, Cine Metropolitan

## **Suburbio**

Empresa productora: Emelco

Director: León klimovsky

Intérpretes: Pedro López Lagar, Fanny Navarro, Zoe Ducós, Pedro Maratea, Margarita Corona, Alberto de Mendoza, Roberto Durán, Rosa Catá, Angélica López Gamio, Enrique Thomas, Leo Alza, Fernando Siro

Guión: Ulyses Petit de Murat

Fotografía: Humberto Peruzzi

Cámara: Ignacio Souto

Escenografía: Juan Aniram

Música: Julián Bautista, Sebastián Piana

Sonido: Germán Szulem

Montaje: Gerardo Rinaldi

Distribuidora: Cinematográfica Interamericana

Duración original: 93 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 16/3/51, Cine Ocean

## **Camino al crimen**

Empresa productora: Luminarias

Director: Don Napy

Intérpretes: Tito Alonso, Juan Carlos Altavista, Paula Darlan, Tato Bores, Horacio Delfino, Walter Reyna, Eduardo Rudy, La Jazz Club, con Silvia Kent y Leonardo Iván

Guión: Francisco T. Oliver, Antonio Corma, Don Napy

Fotografía: Roque Funes

Cámara: Francisco Scarsi

Escenografía: Carlos T. Dowling, Oscar Lagomarsino

Música: Tito Ribero

Sonido: Oscar L. Noury

Montaje: Jacinto Cascales

Distribuidora: Cinematográfica Independencia

Duración original: 82 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 22/3/51, Cine Metropolitan

## **Sala de guardia**

Empresa productora: Producciones Horizonte

Director: Tulio Demicheli

Intérpretes: Carlos Thompson, Elisa Christian Galvé, Aída Alberti, Santiago Gómez Cou, Mario Fortuna, Roberto Escalada, Tito Alonso, Renée Dumas, Analía Gadé, Juan José Miguez, Diana Maggi, Diana Ingro, Margarita Corona, Nathán Pinzón, Nelly Panizza, perla Santalla, Fioravanti

Guión: Tulio Demicheli sobre libro de Roberto Gil

Fotografía: Fulvio Testi

Cámara: Roberto Matarrese

Escenografía: Saulo Benavente

Música: Isidro Maiztegui

Sonido: Alfredo Douglas Poole

Montaje: Nelo Melli

Distribuidora: A.D.O.C.A.

Duración original: 101 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 28/2/52, Cine Ocean

## **Mala Gente**

Empresa productora: AS Cinematográfica s.r.l.

Director: Don Napy

Intérpretes: Ricardo Trigo, Eduardo Rudy, Hilda Bernard, Tato Bores, Walter Reyna, Carlos Alberto Pomo, María del Río, Daira, José Guisone, Jesús Pampín, Fernando Lernoud, Lina Bardo, Roberto Peyrout, Dionisio Elía, Manolita Poli

Guión: Antonio Corma, Don Napy

Fotografía: Jorge Duclout

Cámara:

Escenografía: Saulo Benavente

Música: Tito Ribero

Sonido:

Montaje: Rosalino Caterbetti

Distribuidora: Cinematográfica Independencia

Duración original: 100 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 19/3/52, Cine Normandie

## **Deshonra**

Empresa productora: Cinematográfica Interamericana / Estudios Mapol

Director: Daniel Tinayre

Intérpretes: Fanny Navarro, Tita Merello, Mecha Ortiz, Gerge Rigaud, Guillermo Battaglia, Francisco de Paula, Aída Luz, Golde Flami, Rosa Rosen, Diana de Córdoba, Angeles Martínez, Pepita Muñoz, Antonia Herrero, Herminia Franco, Alba Mujica, Mecha López, María Esther Buschiazzi, Myriam de Urquijo, Héctor Méndez, Haydeé Larroca, Berta Moss, Eva Angélica Caselli, Celia Gerald, Rosita Martín, Liana Noda, Norma Key, Pascual Pellicciotta, Alberto Barcel, Alberto Quiles, José Dorado, Fernando Campos, Adolfo Linvel, Eliseo Herrero, Miguel Leporace

Guión: Alejandro Verbitzky, Emilio Villalba Welsh, Daniel Tinayre

Fotografía: Alberto Etchebere

Cámara: Pedro Marziales

Escenografía: Alvaro Durañona y Vedia

Música: Julián Bautista

Sonido: Alejandro Saracino, Jorge Castronuovo

Montaje: Nicolás Proserpio

Distribuidora: Cinematográfica Interamericana

Duración original: 101 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 3/6/52, Cine Gran Rex

## **Las aguas bajan turbias**

Empresa productora: Del Carril Barbieri.

Director: Hugo del Carril

Intérpretes: Hugo del Carril, Adriana Benetti, Raúl del Valle, Gloria Ferrandiz, Pedro Laxalt, Eloy Alvarez, Herminia Franco, Joaquín Petrosino, Carlos Escobares, Domingo Garibotto, Francisco Audenino.

Guión: Eduardo Borrás sobre la novela de Alfredo Varela "El río oscuro".

Fotografía: José María Beltrán.

Cámara: Jorge Ferreyra.

Escenografía: Gori Muñoz.

Música: Tito Ribero.

Sonido: Germán Szulem y Jorge Castronuovo.

Montaje: Gerardo Rinaldi.

Distribuidora: Hugo del Carril s.r.l.

Duración original: 85 minutos.

Fecha y lugar sala de estreno: 9/10/1952, Cine Gran Rex.

## **Mercado negro**

Empresa productora: Estudios Mapol.

Director: Kurt Land

Intérpretes: Olga Zubarry, Santiago Gómez Cou, Alberto Bello, Nelly Paniza, Mario Passano, Luis Otero, José de Angelis, Mario Lozano, Félix Ribero, César Fiaschi, Fernando Labat, Amalia Bernabé

Guión: Miguel Ligeró, Virgilio Muguerza; diálogos de Alberto A. Iglesias

Fotografía: Humberto Peruzzi

Cámara: Pedro Marzialetti

Escenografía: Carlos T. Dowling

Música: Anatole Pietri

Sonido:

Montaje: José Cardella

Distribuidora: D.A.F.

Duración original: 83 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 25/6/53



## **Del otro lado del puente**

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados

Director: Carlos Rinaldi

Intérpretes: Carlos Cores, Nelly Meden, Eduardo Cuitiño, Ricardo Galache, Golde Flami, Jacinto Herrera, José de Angelis, Luis Otero, Angel Prío, Enrique Borrás

Guión: Alfredo Ruanova sobre argumento de Eduardo Borrás

Fotografía: Francis Boeniger

Cámara: Osvaldo Falabella

Escenografía: Germen Gelpi, Mario Vanarelli

Música: Tito Ribero

Sonido: Alfredo López

Montaje: Atilio Rinaldi

Distribuidora: Artistas Argentinos Asociados

Duración original: 100 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 8/7/53, Cine Ocean

## **Barrio gris**

Empresa productora: Cinematográfica Cinco

Director: Mario Soffici

Intérpretes: Alberto de Mendoza, Luis Arata, Mirtha Torres, Ubaldo Martínez, Ana Arneodo, Mario Soffici, Ricardo Trigo, Vicente Ariño, Fernando Siro, Mercedes Escribano, Walter Reyna, Alberto Terrones, Hugo Lanzillotta, Elida Gay Palmer, Fernanda Mistral

Guión: Mario Soffici, Joaquín Gómez Bas sobre novela homónima de Joaquín Gómez Bas

Fotografía: Humberto Peruzzi

Cámara: Pedro Marzioletti

Escenografía: Saulo Benavente

Música: Tito Ribero

Sonido: Alejandro Saracino, Mario Fezia

Montaje: José Cardella

Distribuidora: Cinematográfica Cinco

Duración original: 95 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 27/10/54, Cine Ocean

## **La delatora**

Empresa productora: Guaranteed Pictures de la Argentina, Córdoba Films

Director: Kurt Land

Intérpretes: Jorge Rivier, Diana Maggi, Lautaro Murúa, Nathán Pinzón, Fada Santoro, Alberto Bello, Susana Campos, Carlos Estrada, Víctor Martucci, Osvaldo Terranova, Amalia Bernabé, Carmen Giménez

Guión: Ariel Cortazzo

Fotografía: Américo Hoss

Cámara: Aníbal Di Salvo

Escenografía: Gori Muñoz

Música: Anatole Pietri

Sonido: Carlos Marín

Montaje: Gerardo Rinaldi

Distribuidora: Guaranteed

Duración original: 90 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 18/6/5, cine Trocadero

## **Mercado de Abasto**

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados

Director: Lucas Demare

Intérpretes: Tita Merello, Pepe Arias, Juan José Miguez, Pepita Muñoz, José de Angelis, Berta Moss, Marcelle Marcel, Luis Tasca, José Ruzzo, Luis Otero, Blanca Lagrotta, Pedro Pompilio, Carlos Cotto, Inés Murray, Joaquín Petrosino, Alberto Terrones, José Roberto Ragonese (Rabanito)

Guión: argumento y libro cinematográfico: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari

Fotografía: Francis Boeniger

Cámara: Osvaldo Falabella

Escenografía: Germén Gelpi, Mario Vanarelli

Música: Lucio Demare

Sonido: Alberto López, Constante Colombo

Montaje: Atilio Rinaldi, Ricardo Rodríguez Nistal

Distribuidora: Artistas Argentinos Asociados

Duración original: 80 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 3/2/55, cine Gran Rex

## **Para vestir santos**

Empresa productora: Argentina Sono Film

Director: Leopoldo Torre Nilsson

Intérpretes: Tita Merello, Jorge Salcedo, Alba Mujica, Tomás Siamri, Beatriz Taibo, Myriam de Urquijo, Frank Nelson, Yuqui Nambá, Josefa Goldar, Juan Carlos Palma, Rafael Diserio, Dora Ferreiro, José de Angelis, Inés Murria, Elvira Quiroga, Nelly Beltrán, Roberto Guthié, Carlos Bianquet, Domingo Mania, Miguel Cossa, Carlos Cotto, Isidro Fernán Valdez, Olga Gatti

Guión: Sixto Pondal Ríos, Carlos Olivari

Fotografía: Alberto Etchebehere

Cámara: Alberto Curchi

Escenografía: Dimas Garrido

Música: Tito Ribero

Sonido: Mario Fezia, José María Paleo

Montaje: Jorge Garate

Distribuidora: Argentina Sono Film

Duración original: 78 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 4/8/55

## **Los peores del barrio**

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados

Director: Julio Saraceni

Intérpretes: Los grandes del buen humor. Rafael Carret, Jorge Luz, Zelmar Gueñol, Guillermo Rico, Pepita Muñoz, Don Pelele, Betty Norton, Hugo Chemín, Gloria Montes, Lita Nelson, Gloria Santos

Guión: Máximo Aguirre

Fotografía: Vicente Cosentino

Escenografía: Germén Gelpi, Mario Vanarelli

Música: Alejandro Gutiérrez del Barrio

Montaje: Gerardo Rinaldi, Antonio Ripoll

Distribuidora: Artistas Argentinos Asociados

Duración original: 68 minutos

Fecha, lugar y sala de estreno: 4/5/1955, Cine Florida.

## **La morocha**

Empresa productora: Artistas Argentinos Asociados

Director: Ralph Pappier

Intérpretes: Tita Merello, Luis Arata, Alfredo Alcón, Héctor Calcaño, Auki Nambá, Eduardo de Labar, Aurelia Ferrer, Rafael Desiderio, Cayetano Biondo, Rolando Chaves.

Guión: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari.

Fotografía: Francis Boeniger.

Cámara: José García.

Escenografía: Germén Gelpi y Mario Vanarelli.

Música: Tito Ribero.

Sonido: Alberto López y Constante Colombo.

Montaje: Atilio Rinaldi y Ricardo Rodríguez Nistal.

Distribuidora: Artistas Argentinos Asociados

Duración original: 91 minutos.

Fecha y lugar sala de estreno: 30/1/1985, cine Normandie.