

HISTORY

Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina

Fernando Ramírez Llorens

Universidad de Buenos Aires, AR
decimelopormail@gmail.com

Este trabajo analiza tres momentos entre las décadas de 1930 y 1940 que permiten comprender el proceso por el cual el Estado, los empresarios cinematográficos y el clero y el laicado católico se consolidaron como los actores más influyentes del cine en Argentina. Se abordan la redefinición de los vínculos entre las ramas del empresariado y el surgimiento de una producción cinematográfica industrial en el marco de las transformaciones provocadas por la implementación del sonoro y el impacto de la crisis económica mundial; el desarrollo de oficinas de moralidad católicas en el marco de la experiencia de imbricación institucional de Estado e Iglesia católica; y la elaboración de una política estatal de protección y fomento cinematográfico que produjo una identificación de intereses de empresarios productores y Estado, en el contexto de las sanciones de Estados Unidos a Argentina durante la Segunda Guerra Mundial. El trabajo discute el concepto de autonomía relativa relacionada a la teoría de los campos de Bourdieu y la problematización de este concepto a la luz de un arte industrial como la cinematografía, proponiendo entender la participación de estos actores en el campo cinematográfico a partir del análisis de modos concretos de reestructuraciones internas de influencias externas.

This article analyzes three moments between the decades of 1930 and 1940 that allow for an understanding of the process by which the state, the film business, and the Catholic clergy and laity consolidated to become the most influential actors of cinema in Argentina. The work addresses the redefining of the links between the branches of the business and the emergence of an industrial film production in the framework of the changes wrought by the implementation of sound and the impact of the global economic crisis; the development of the Catholic moral bureau within the experience of institutional overlapping of the state and the Catholic Church; and the planning of state policy on cinematographic protection and promotion that produced an identification of interests of producers and the state, in the context of US sanctions on Argentina during World War II. The article discusses the concept of relative autonomy linked to the theory of the fields of Bourdieu and the problematization of this concept in the light of an industrial art like cinematography, proposing to understand the participation of these actors in the cinema field from the analysis of concrete ways of internal restructuring of external influences.

Yo siempre he dicho que hasta el año 30 he conocido la verdadera libertad, la libertad de expresión que le permitía a usted en los teatros, en las revistas, en todo, hablar con entera franqueza. A partir del año 30 comenzaron a frenarse todas las expresiones. La prueba está en que ya no se pudo tocar los temas religiosos, los políticos profundos, ni los temas sociales.

—Mario Soffici, en *Reportaje al cine argentino: Los pioneros del sonoro*

Una noche en el Ópera

La noche del 7 de agosto de 1936 la ciudad de Buenos Aires concentró su atención en la inauguración del cine teatro Ópera. Sobraban los motivos para entender que no se trataba simplemente de una nueva sala, de las más de doscientas que se habían inaugurado en la ciudad en poco más de veinte años. Con sus 2.500

butacas, el nuevo Ópera era el cine más grande de todo el país. Su construcción fue un hito incluso en el contexto del desarrollo de los grandes palacios cinematográficos que se estaban levantando en la ciudad desde inicios de la década de 1930: salas de gran capacidad, soberbia arquitectura y lujosa decoración. La imponente fachada, el majestuoso foyer y la decoración del techo de la sala, un cielo estrellado con nubes móviles, simbolizaban la pujanza y el optimismo de un empresariado cinematográfico que no encontraba límites al crecimiento del negocio.

Sin embargo, la inauguración de la sala estuvo lejos de ser un evento estrictamente empresarial. El máximo toque de distinción de la noche lo dio la presencia del presidente de la nación, el general Agustín P. Justo. También concurrieron el gobernador de la provincia de Buenos Aires, ministros, diputados y senadores. Adelia María Harilaos de Olmos, marquesa pontificia y destacada dama de la beneficencia católica que hizo las veces de anfitriona, fue la encargada de organizar la velada y cursar las invitaciones. Así, la inauguración del Ópera resultó un destacado evento social en el que se dieron cita los más importantes miembros del empresariado cinematográfico, la política y el mundo católico.

A pesar de que la producción local de largometrajes no paraba de crecer —en 1932 se produjeron tres películas argentinas, en 1936 diecisiete y en 1939 cincuenta—, el presidente fue invitado a ver una película estadounidense. El aumento de la producción provocaba fuertes conflictos entre los empresarios de distintas ramas y desconfianza en los políticos nacionalistas conservadores, grupo al que pertenecía el propio Justo.¹ Cuatro meses antes de la inauguración del Ópera, Justo había prometido públicamente a los productores la sanción de la “ley del contingente” que establecía cuotas de pantalla para películas nacionales, lo que hubiera significado la primera medida oficial de protección en la historia del cine argentino. Exhibidores y distribuidores de películas extranjeras se oponían firmemente a las medidas de apoyo a la producción nacional. El incumplimiento de la promesa por parte de Justo y su presencia en la gala podían ser leídos entonces como gesto de acercamiento luego de las tensiones de los meses previos. En este contexto, dar espacio a una película local hubiera implicado participar del evento al sector empresarial con el cual distribuidores y exhibidores estaban enfrentados. De todos modos, en el mismo mes de agosto de 1936, Justo firmó el decreto de creación del Instituto Cinematográfico Argentino (ICA), primer organismo estatal dedicado a la cinematografía. A su frente designó a dos destacados militantes católicos, que seguramente hayan estado entre los invitados de la noche del 7 de agosto: el senador conservador Matías Sánchez Sorondo, entonces presidente de la Comisión Nacional de Cultura y Carlos Alberto Pessano, primer crítico cinematográfico del influyente diario confesional *El pueblo*. Conservadores católicos como Sánchez Sorondo y Pessano condicionaban el desarrollo de medidas de protección y fomento a la existencia de un rígido control estatal de contenidos, resistido por los productores, lo que a la larga provocaría un empate: ni se desarrollarían demasiados controles, como tampoco políticas de apoyo.

En síntesis, la inauguración del Ópera, que en su superficie representó un hecho destacado de la exhibición cinematográfica, puede ser entendida en perspectiva como una foto que congeló un momento inicial de confluencia y disputa de empresarios, políticos y católicos, actores principales respecto al cine en Argentina durante buena parte del siglo XX.

Campo, autonomía y heteronomía

Este artículo aborda tres momentos que resumen los principales elementos que permiten comprender el modo en que se definieron las posiciones dominantes dentro del campo cinematográfico argentino. La relación entre las distintas ramas del empresariado y su impacto sobre la producción nacional, el lugar de los católicos respecto al control oficial de la exhibición, el desarrollo de políticas cinematográficas estatales y su diálogo con el empresariado de la producción, tomarán una forma definitiva en este período. Se trata en los tres casos de procesos atravesados —si no directamente provocados— por influencias extracinematográficas que provenían del exterior del país: la crisis económica mundial de 1929, la doctrina vaticana en relación al cine y la política seguida por Estados Unidos respecto a la postura argentina en la Segunda Guerra Mundial. Estas influencias se articularán de modos complejos con distintos grupos: empresarios locales que de manera marginal pero sostenida habían desarrollado desde tiempos tempranos una producción cinematográfica artesanal y consolidado empresas distribuidoras y exhibidoras; un clero y laicado católicos lanzados a la ofensiva por hacer de lo religioso una experiencia integral que abarcara

¹ El período que va del golpe de Estado de 1930 al golpe de Estado de 1943 se denomina habitualmente “fraude patriótico”, debido a que estuvo signado por una democracia formal basada en elecciones fraudulentas, entre ellas la que llevó a Justo a la presidencia en 1932. La historiografía caracteriza a Justo como nacionalista restaurador, movimiento caracterizado por ser antiliberal, tradicionalista y retrógrado (Buchrucker 1987).

tanto el ámbito privado como el público y grupos políticos nacionalistas que entendían el potencial del cine en términos de su capacidad de fortalecer el orden interno y como herramienta para la disputa en el terreno de las relaciones internacionales.

El estudio de este período de consolidación de los actores dominantes del campo resulta relevante porque estos continuaron siendo los grupos de mayor influencia hasta principios de la década de 1980, cuando el cine en Argentina sufrió una fuerte reestructuración que lo integró definitivamente dentro del marco más amplio del espacio audiovisual. La definición inicial de posiciones consolidada en las décadas de 1930 y 1940 permite comprender los conflictos y confluencias entre actores durante las décadas siguientes.

El trabajo parte del examen de la posición del campo del cine en el seno del campo del poder, lo que resulta un punto de partida para operativizar el estudio de la relatividad de la autonomía del campo. En el caso argentino, el polo heterónimo del campo cinematográfico es intrínsecamente político-religioso-económico. A partir de 1930, en Argentina el orden político se sustentó sobre una imbricación institucional de Estado e Iglesia católica, quienes se brindaron legitimidades mutuas (Mallimaci y Donatello 2013) a la vez que la producción cinematográfica local se vinculó con el Estado para contrarrestar las debilidades que le provocaba la estrechez del mercado local y la desigual competencia norteamericana (Getino 2005). Bourdieu (2005) afirma que las influencias externas al campo se ven sometidas a la mediación o “reestructuración” por parte de la estructura de posiciones internas del campo. Las influencias de Estado, mercado y catolicismo en el cine argentino no deberían entenderse como intervenciones externas directas. De hecho, los gobiernos, empresarios y autoridades católicas diseñaron estructuras especializadas para actuar en cinematografía —oficinas cinematográficas estatales, oficinas cinematográficas católicas, asociaciones empresariales cinematográficas— que estaban a la vez dentro y fuera del campo o, dicho con mayor precisión, que representaban modos concretos de reestructuraciones internas de influencias externas. Apoyado en esta idea de relatividad de la autonomía del campo, provocada por la relación entre campo cinematográfico y campo de poder y por la consecuente mediación de las influencias externas, es posible construir una historia del campo cinematográfico en Argentina a partir del análisis del rol jugado por Estado, empresarios y católicos.

La crisis de 1930: Productores entre exhibidores y distribuidores

A fines de 1915, en el contexto de la crisis de la cinematografía europea a causa de la Primera Guerra Mundial, el mercado cinematográfico argentino, abastecido hasta entonces principalmente por películas de origen francés, se revoluciona en cuestión de meses. Max Glücksmann y la Sociedad General Cinematográfica, las dos distribuidoras que explotaban el material de las francesas Pathé y Gaumont, junto a otras distribuidoras más pequeñas, firman contratos de representación con los principales estudios norteamericanos: Paramount, Famous Players-Lasky, Triangle, Goldwyn, Vitagraph, Metro, World, Universal y otros. A partir de ese momento la presencia del cine estadounidense en el mercado argentino no pararía de crecer, al punto que para 1922 Argentina era uno de los cinco importadores de películas de ese origen más importantes del mundo. Durante la década de 1920 los estudios norteamericanos cambian de estrategia y dejan de apelar a representantes para instalar sus propias filiales. A Fox films —que había abierto una oficina en Buenos Aires en 1915, como parte de un primer ensayo de expansión mundial— se le suman en 1921 Universal, en 1922 United Artists, en 1925 Paramount y en 1927 Metro-Goldwyn-Mayer (Thompson 1985).

A mediados de 1929, Glücksmann, que aún tenía la representación de Warner en Argentina, estrena en simultáneo en el Grand Splendid, el Palace Theater y el Electric Palace *La divina dama* (*The divine lady*, Frank Lloyd, 1929), el primer largometraje con diálogo sincronizado exhibido en el país. La novedad de las “películas parlantes” se expandió con violencia en las salas céntricas, que se equiparon rápidamente para el sonoro.² Sin embargo, la difusión de la conversión no se realizaría sin dificultades. En un principio el doblaje de films presentaba limitaciones técnicas importantes, por lo que los estudios ensayaron durante los años 1930 y 1931 la realización de diversas versiones de las películas en distintos idiomas —con los mismos vestuarios, decorados, y más, pero con diferentes actores—. Este costoso intento, que ya estaba fracasando en Europa debido al rechazo del público (Gomery 1980), también provocó resistencias en Argentina. Los críticos y exhibidores argumentaban que las películas versionadas no gustaban al público porque en ellas

² En junio de 1932 se sonorizó la última sala del centro de la ciudad (*Heraldo del cinematografista* 1932a). El proceso de cambio en los barrios de Buenos Aires y las provincias sería mucho más lento. Maranghello (2000) menciona que para la misma época, en todo el país habían sido sonorizadas solo el 25 por ciento de las salas. En 1944 Garate menciona que todavía quedan salas sin sonorizar en el noreste del país.

no actuaban las estrellas de Hollywood y el español que se hablaba resultaba extraño. Por su parte, Claudio España plantea que las películas en idioma original también presentaban dificultades, dado que en un principio todavía no se había inventado el subtítulo, y se utilizaban los títulos intercalados —al igual que en la época muda—, lo que hacía más larga y tediosa la exhibición (Calistro et al. 1978).

Junto con el sonoro llegó la crisis económica mundial, que en Argentina impactó de lleno en 1930. La crisis estuvo lejos de hacer del cine un negocio ruinoso, pero tornó más intensa la competencia y más complejas las estrategias para acaparar beneficios. La balanza comercial sufrió en 1930 un fuerte déficit debido a la caída de las exportaciones que presionó sobre la cotización del peso. El proceso de devaluación se acentuó a mediados del año siguiente. El gobierno intentó hacer frente a este desequilibrio incrementando aranceles aduaneros e implantando un control de cambios que, con matices diferentes, duró toda la década (Rapoport 2006). Por esta medida se estableció un sistema de permisos que asignaba divisas en función de su disponibilidad y de la definición de un régimen de prioridades. No existe un trabajo que pondere cómo impactaron estas medidas en las empresas dedicadas a la distribución de películas,³ pero sin dudas resultaron pésimas noticias para las filiales locales de los estudios de Hollywood, empresas de capitales extranjeros que basaban su actividad en importar un producto (con aranceles más altos), explotarlo en el mercado (a un valor dólar menor) y pugnar por convertir las ganancias a divisa extranjera para poder remesar a la casa central. En cambio, sabemos algo sobre cómo vivieron los exhibidores las consecuencias de estas restricciones. A pesar de la existencia de laboratorios locales, las empresas de origen norteamericano tenían como política importar todas las copias de las películas que explotaban en el país. Al encontrar dificultades para la importación, mantuvieron la cantidad de estrenos pero ingresando menor cantidad de copias de cada película. Esto perjudicó a los exhibidores en un momento de expansión —la inauguración de nuevas salas estaba en auge—, quienes encontraron dificultades para organizar la programación de sus cines (*Heraldo del cinematografista* 1933). Básicamente, muchas veces no podían elegir libremente lo que deseaban contratar, sino que debían optar entre lo que estaba disponible, aunque no fuera un material atractivo. Los dueños de las salas exploraron activamente soluciones: entre las medidas ensayadas evaluaron el potencial comercial del cine europeo y reincorporaron números de varieté para complementar programas (*Heraldo del cinematografista* 1932c, 1932d).

En este contexto, en 1930 las filiales locales de los estudios de Hollywood —en ese entonces: Metro, Paramount, Fox, Universal y United Artists— fundaron la Asociación Argentina de Distribuidores de Films (Satanowsky 1955).⁴ La asociación presionó constantemente a favor del aumento de la rentabilidad de los distribuidores. Respaldó el fuerte incremento de los alquileres impuesto a las películas sonoras respecto de las mudas e impulsó modificaciones para capturar ganancias a costa de los exhibidores aumentando el monto de los alquileres a precio fijo de películas y estableciendo una garantía mínima en el caso de alquileres a porcentaje de la ganancia o *bordereaux*.⁵ Además, en ocasión de la fuerte devaluación del peso en los años 1930 y 1931, impulsó una nueva suba en los alquileres y resistió una baja del precio cuando el dólar se depreció en 1933. Además, llevó adelante un *clearing*, o listado de exhibidores deudores, por el cual si un exhibidor debía a uno de los socios, el resto de las distribuidoras se negaba a alquilarle hasta que saldara la deuda (Satanowsky y Satanowsky 1938). Las denuncias de los exhibidores respecto a las prácticas abusivas de los distribuidores, que aparecieron sistemáticamente en *Heraldo del cinematografista* —publicación orientada a los dueños de salas— entre los años 1931 y 1934, también incluían exigencias de alquiler en bloque,⁶ unificación de precios de alquiler de películas extraordinarias y ordinarias, y, sobre todo, estrategias de debilitamiento y eliminación de las empresas distribuidoras locales. Si bien los exhibidores también

³ Es decir, un trabajo que pondere la distancia entre las medidas adoptadas y su impacto, teniendo en cuenta las presiones y reajustes que se hayan podido ensayar. Se sabe, por caso, que la Sociedad de Distribuidores amenazó con un boicot consistente en negarse a importar películas (*Heraldo del cinematografista* 1932b), pero falta una indagación de lo que sucedió efectivamente —si fracasó, si abrió una negociación, quiénes fueron los beneficiados en ese caso, etcétera—.

⁴ Aunque invitaron a sumarse a las empresas locales a la sociedad, un temprano conflicto dejó en evidencia el mayor peso de las compañías extranjeras, que tomaban sus decisiones en bloque, respecto de las locales. Basta observar la composición del directorio en 1934 —según figura en la *Guía El Indicador* de ese año— para hacerse una idea: Presidente Universal, Vicepresidente Columbia, Secretario Paramount, Prosecretario Fox, Tesorero Metro, Suplente Artistas Unidos.

⁵ En esta época era usual que al dueño de sala se le diera cierta libertad para elegir entre explotar una película a porcentaje o a precio fijo. El conflicto resultaba evidente: el exhibidor prefería ir a precio fijo si estaba seguro de que iba a poder explotar bien la película. Si no, resultaba preferible compartir riesgos a porcentaje con el distribuidor. Al exigir como alternativas un precio fijo alto o un porcentaje con garantía de ganancia mínima, el distribuidor siempre quedaba cubierto, transfiriendo todos los riesgos al exhibidor.

⁶ El *block booking*, o contratación en bloque, es la exigencia de contratar las películas en paquete en vez de ofrecerlas individualmente. Así, el exhibidor queda obligado a alquilar películas que no le interesan para poder acceder a las que desea.

desarrollaban prácticas de concentración empresarial en “circuitos”, esto no les alcanzaba para hacer frente a la capacidad de presión de la asociación de distribuidores.

A fines de 1931 debió ser evidente para cualquier empresario que la confluencia de todos estos problemas —escasez de copias, expansión del sonoro y dificultades de la inserción de films en idioma extranjero, problemas con las divisas y rivalidad empresarial— generaban nuevas oportunidades en el negocio. Asegurando una buena distribución, una película hablada con acento local permitiría a los exhibidores eludir las presiones de las distribuidoras norteamericanas, zafar de las restricciones de material y ofrecer algo atractivo al público. Aún más, las dificultades de implementación del sonoro habían dinamizado un debate público sobre los gustos del espectador argentino del que se podían extraer muchos aprendizajes (*Heraldo del cinematografista* 1934). Dado que las distribuidoras de origen norteamericano experimentaban problemas similares en diversos países, es posible que se haya previsto incluso la potencialidad de otros mercados latinoamericanos que efectivamente serían importantes para el cine argentino de esta década.

La constitución de los dos estudios pioneros en el largometraje sonoro —Argentina Sono Film y Lumiton— son un ejemplo de cómo aprovechar esta oportunidad disponible. Ángel Mentasti y Luis Moglia Barth, empleados de empresas distribuidoras, crearon las bases de Argentina Sono Film en 1932 (Manetti 2001). Por su parte, Lumiton fue creado por los denominados “locos de la azotea”: Enrique Telémaco Susini, César Guerrico, Miguel Mujica y Luis Romero, los pioneros de la radio comercial argentina, a partir del dinero generado por la venta de una licencia radial (Fabbro 2001). Lumiton nació industrial: fue planificado desde su origen como un estudio cinematográfico con galerías y laboratorio propio que integraba la producción y la distribución de sus películas. Otros estudios fueron creados por productores discográficos, exhibidores y, por supuesto —pero de ninguna manera principalmente— por productores de la época del cine mudo. En síntesis, el empresariado de la producción propiamente dicho surgió de la diversificación de un empresariado de medios ya existente.

Octavio Getino advierte sobre cuatro factores que posibilitaron el desarrollo de una cinematografía con características industriales en esta época: la experiencia de producción previa en comparación a otros países de la región, la mala acogida del cine sonoro norteamericano en sus primeros años, la buena recepción de las temáticas de las películas nacionales y la compatibilidad del gusto y la sensibilidad del público argentino respecto del resto del público latinoamericano (Getino 2005). Resulta preciso agregar a esta lista las dificultades para abastecer al mercado que experimentaban las empresas de capitales norteamericanos, la hostilidad entre filiales de distribuidoras extranjeras y exhibidores locales y el gran tamaño relativo del sector de la exhibición, lo que fortalecía el potencial comercial de una película —Argentina era el segundo país de Latinoamérica con más salas de cine después de Brasil y el primero en la relación butaca por habitante (Garate 1944)—.⁷

Rápidamente los exhibidores vieron en la producción nacional la salida al desafío que les planteaba la sociedad de distribuidores. Los circuitos de exhibidores podían ejercer presión sobre los productores argentinos para alquilar las películas a un precio fijo más bajo, sin tener que compartir ganancias y mucho menos otorgar dinero en garantía. Incluso en sus mejores años los estrenos de producción nacional eran marginales en relación a los extranjeros, pero los productores nacionales compensaban esto con mayor presencia en las salas: una distribuidora norteamericana importaba normalmente alrededor de cinco copias de cada película, contra las casi cuarenta que podía llegar a realizar un estudio local para abastecer el mercado interno y el latinoamericano (Campodónico 2005).⁸ Así, las películas argentinas figuraban en mucha mayor cantidad de salas que las extranjeras, generando mayor rentabilidad por película pero respondiendo mejor, también, a las necesidades del sector exhibidor.

La crítica cinematográfica pasó del desprecio, la indiferencia o cuanto mucho la felicitación por las intenciones —lo que implicaba afirmar la imposibilidad de homologar la producción nacional a la extranjera— a la aprobación abierta y entusiasta de las películas nacionales. Retrospectivamente, el período que va de fines de la década de 1930 a principios de la de 1940 será denominada la época de oro del cine argentino (Di Núbila 1998).

⁷ Garate (1944, 157) presenta los siguientes números antes del inicio de la Segunda Guerra Mundial: Brasil, 2.360 salas; Argentina, 1.021; y México, 833.

⁸ Según Garate (1944) se tiraban cincuenta copias de una producción ordinaria, mientras que para una producción importante podían llegar a hacerse noventa copias.

***Vigilanti cura*: La Acción Católica Argentina moraliza el cine**

En 1929 el diputado radical Leopoldo Bard presentó un proyecto de ley que establecía la creación en todo el país de comisiones de censura municipales, integradas principalmente por “padres de familia”. El proyecto era en buena medida consecuencia de la presión de sectores católicos por restringir la exhibición de películas que según sus criterios resultaban inmorales. Dos años antes, en 1927, el diario confesional de circulación nacional *El pueblo* inauguró una columna de cine de aparición regular. Desde sus páginas, el crítico Carlos Alberto Pessano encabezó fuertes campañas denunciando las películas inmorales y aplaudiendo las clausuras de cines. Chalbert —seudónimo de Pessano— se presentaba implacable: desde el periódico podía insistir durante días sobre un mismo tema, despotricaba abiertamente tanto contra el intendente de la ciudad de Buenos Aires, a quien hostigaba por inútil o insensible, como contra los empresarios cinematográficos, a quienes acusaba de presionarlo para que suavice sus críticas. La siguiente cita de *Heraldo del cinematografista* habla de la repercusión pública que tenía la presión ejercida por *El pueblo*: “Cabe destacar la ubicuidad del cronista católico [se refiere a Pessano]. Y cabe destacar, a la vez, la mala voluntad que evidencia el mismo para exhibidores y alquiladores, al elevar sus preces al cielo para que las oigan las autoridades municipales y establezcan la censura que evitaría la perdición espiritual de todos nosotros, contribuyendo a crear nuevas y mayores dificultades para el negocio del cine” (*Heraldo del cinematografista* 1932e).

Las críticas de estrenos de Pessano incluían un juicio explícito sobre la moralidad de cada uno de los filmes analizados. Con el tiempo, esta evaluación moral de los filmes tomaría una forma definitiva. El 18 de abril de 1932 comenzaron a aparecer las calificaciones morales propiamente dichas, al estilo de lo que el periódico hacía desde años atrás con los espectáculos teatrales. Dentro de la crítica del film se consignaba en mayúscula si la película era considerada buena, aceptable, escabrosa o mala. Hacia 1935 la calificación tenía una presencia mayor, destacada a continuación de los datos técnicos de la película y con un mayor desarrollo de su justificación. El diario publicaba un listado acumulativo cada semana, publicidades en las que explicaba la calificación y arengaba a observarla y folletos con resúmenes semestrales.

En agosto de 1932 el intendente de la ciudad de Buenos Aires nombrado por Justo, Rómulo Naón, creó por decreto la Comisión de Moralidad municipal, integrada por personalidades vinculadas a la Iglesia (*El pueblo* 1932). La comisión fue rechazada por el Concejo Deliberante, que rápidamente promulgó la ordenanza 5.489, que creaba otra comisión en la que no había lugar para católicos. Sin embargo, la disputa reflejaba la recurrencia que tendría en adelante la cuestión de la presencia católica en las comisiones de moralidad estatales, como puede observarse en la recurrente insistencia del proyecto Bard por parte del senador conservador Benjamín Villafañe durante toda la década de 1930.

En 1934 se puso definitivamente en práctica el Código Hays en Estados Unidos, un conjunto de pautas morales para orientar la producción de films, acordada entre un grupo de sacerdotes y laicos católicos y los estudios de Hollywood (Black 1998). Dos años después el Papa Pío XI publicó la encíclica *Vigilanti cura*, orientada básicamente a aplaudir lo hecho por los católicos estadounidenses, y a arengar a que se imite su tarea en el resto del mundo. *Vigilanti cura* relata el proceso de constitución del Código Hays —aunque omite mencionar la participación católica— y de la Legión de la Decencia, un grupo católico dedicado a la promoción de las películas consideradas de mayor valor moral a través de la publicación de críticas cinematográficas y la calificación moral de films. El Papa instaba a los católicos a alejarse de las películas ofensivas, informar por la prensa “cuáles películas están permitidas para todos, cuáles se permiten con reservas y cuáles son nocivas” (Pío XI 1936), ordenaba que los obispos establezcan en cada país una oficina revisora nacional a cargo de la Acción Católica y establecía que esta oficina se ocupase también de la organización de salas pertenecientes a parroquias y asociaciones religiosas. Por último, estimulaba al intercambio de información entre oficinas de distintos países.

La Acción Católica Argentina (ACA), uno de los pilares del proyecto de refundación católica de la nación argentina, que tenía por objetivo la disputa de espacios públicos para sacar al catolicismo del ámbito privado haciendo de él una experiencia integral (Di Stefano y Zanatta 2000) respondió rápidamente a la encíclica papal. Creada en 1931, en la segunda mitad de la década de 1930 la ACA contaba ya con más de mil centros y más de treinta mil militantes (Mallimaci 1992). En 1938 la ACA comenzó a calificar películas a través de su Secretariado de Moralidad, difundiendo la calificación moral en las publicaciones de sus diversas ramas: *Sursum* (los jóvenes), *Anhelos* (las jóvenes), *Ideales* (mujeres) y *Concordia* (varones). Si bien la difusión parece haber quedado acotada dentro de los límites de la organización, los objetivos católicos de salir del ámbito privado y trascender al ámbito público debían implicar necesariamente la aspiración de constituirse en un referente nacional en cuestiones de moralidad de espectáculos, intentando influenciar en el Estado y en la

opinión pública. Esta aspiración alcanza uno de sus mayores hitos con la ya mencionada designación de los referentes católicos Carlos Alberto Pessano y Matías Sánchez Sorondo como directores del primer organismo estatal dedicado a la producción cinematográfica nacional, el ICA (Luchetti y Ramírez Llorens 2005).

Más allá de las estructuras privadas o estatales, más sólidas o más efímeras, que se construyeron alrededor de la cuestión de la moralidad, existió un trabajo capilar, en el que los militantes católicos influían tanto en el espacio católico como en su ámbito de desempeño profesional, para presionar en conjunto por un mayor control de espectáculos y publicaciones. Esto hace difícil una reconstrucción global de las distintas experiencias. Un ejemplo icónico de este trabajo capilar fue el desarrollado por el moralista Francisco Mario Fasano, un abogado católico que tuvo una extensa trayectoria en comisiones de moralidad privadas y estatales entre las décadas de 1930 y 1960. A fines de la década de 1930 era secretario general de la Liga de Defensa de la Moral y las Buenas Costumbres, cargo que compatibilizaba con los de secretario del consejo superior de educación católica, columnista de *El pueblo* y presidente de un vernáculo movimiento denominado Los Caballeros de Cristo. Fasano encabezó numerosas campañas de moralización y se dedicó a brindar cursos y conferencias sobre el tema. En ellos denunciaba empresarios y aplaudía la actuación de jueces como César Viale —fundador de la Liga de Defensa de la Moral— por el secuestro de publicaciones y la clausura de teatros y cines (Fasano 1941). En 1949 fue nombrado miembro de la Comisión Asesora para la Calificación de Películas Cinematográficas de la ciudad de Buenos Aires, y durante la década de 1960 fue presidente de la Comisión Honoraria Asesora para la Calificación Moral de Impresos y Expresiones Plásticas de Buenos Aires, trascendiendo a gobiernos de orientaciones muy distintas.

Los militantes católicos partían del supuesto de que las personas de mayor prestigio moral de la comunidad —identificados como “padres de familia”, en referencia a militantes laicos católicos adultos— debían tutelar por el bien común de una población que no tenía capacidad para discernir por sí misma lo edificante de lo pernicioso (Ramírez Llorens 2014). Lo que estaba en juego para los moralistas era un problema de orden social, el que debía ser restaurado en clave cristiana.

El cuidado del orden, sin embargo, no se restringía a la vigilancia de los preceptos católicos. Los católicos presentaron una gran capacidad para interpelar al poder político, legitimando mutuamente los intereses del Estado y la Iglesia bajo el concepto integrista de la Argentina como nación católica. Esta era la matriz que permitía hacer confluir en el discurso del orden preocupaciones religiosas y políticas. Por caso, la primera medida tomada por Sánchez Sorondo y Pessano fue la sanción del decreto presidencial 98.998/37 que disponía la supervisión de los guiones cinematográficos y las películas extranjeras que refiriesen a la historia, las instituciones o la defensa nacional, autorizando al ICA al secuestro de películas. Pocos meses después Pessano intentó aplicar este decreto para la prohibición de la comedia argentina *Tres anclados en París* (Manuel Romero, 1938). La inmoralidad que observaba en la película estaba relacionada con lo que consideraba una inadecuada representación de las costumbres y el modo de ser de los ciudadanos argentinos —de hecho, al menos logró que se modificase el título original de la película, que era *Tres argentinos en París*— (Maranghello 2001).

Guerra y posguerra: Política estatal entre la producción local y el orden mundial

Desde 1939 se experimentaron dificultades para importar celuloide en el contexto de una nueva restricción de divisas. Respecto al celuloide alemán en particular, ampliamente utilizado por los productores locales, este dejó de ingresar por las propias decisiones que el gobierno argentino tomó respecto a la limitación, desde 1940, del comercio con Alemania (Rapoport 2006). Se ensayó la provisión alternativa de otros países europeos, que resultó inviable en el contexto de la guerra. Así, Estados Unidos se convirtió en los hechos en proveedor monopólico. En 1942, luego de su ingreso a la Segunda Guerra Mundial, este país restringió la exportación de celuloide virgen negativo y positivo hacia Argentina, pero no así la exportación de celuloide impresionado —es decir, las copias de películas norteamericanas—, en el contexto de un bloqueo económico mayor que pronto se volvió muy intenso, en represalia por la neutralidad argentina en la guerra. A la vez, la gubernamental Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA) comenzó una clara política de discriminación a favor de México, a quien se le facilitó celuloide por encima de las cantidades que históricamente había demandado (Campodónico 1999). El volumen de producción de los dos países, que hasta 1941 se había mostrado relativamente equivalente, se retrajo en el caso argentino y se disparó en el mexicano.

Desde antes del ingreso en la guerra, Estados Unidos ya desarrollaba una política de influencia en los medios de comunicación de los países latinoamericanos. Su objetivo expreso era responder a los intentos de

penetración ideológica de los alemanes (Hart 2013). En este sentido los norteamericanos habrían temido, en concreto, que Agfa se quedara con los estudios cinematográficos argentinos si estos llegaban a quebrar, dado que era acreedor de casi todos ellos (Peredo Castro 2011). Estados Unidos estimuló la cinematografía mexicana, intentando subordinar a la española y a la argentina, que le resultaban mucho menos confiables, a la vez que a la brasilera, que encontraban poco apta para su difusión por toda Latinoamérica. A su vez el bloqueo favorecía los intereses de los estudios cinematográficos norteamericanos, al debilitar la competencia local y regional que implicaba la producción argentina.⁹ Por supuesto, era una medida contradictoria, difícil de sostener en el tiempo, dado que implicaba relegar a la propia industria del celuloide norteamericano, que se encontraba en condiciones excepcionales para ganar los mercados que habían quedado libres de competencia.¹⁰

El golpe de Estado de junio de 1943 encontró a la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA), el ICE,¹¹ el estatal Comité de Exportación y Estímulo Industrial y Comercial y la empresa Kodak negociando el reparto de dos millones y medio de metros de celuloide que habían arribado unos días antes al país. El nuevo gobierno resolvió rápidamente el conflicto tomando en cuenta la posición de APPA, a favor de aceptar las exigencias norteamericanas para liberar el celuloide.¹² Poco tiempo después el gobierno reglamentó la exhibición obligatoria de noticiarios cinematográficos, una forma novedosa de disputar y limitar la circulación de información visual de los países beligerantes.

A partir de la crisis del celuloide, el nuevo gobierno y la APPA comenzaron a mantener un diálogo sostenido. Los productores, fortalecidos en sus argumentos por las dificultades que les provocaba la crisis del celuloide, volvieron a poner sobre la mesa sus históricas reivindicaciones de toda la década anterior: imposición de impuestos sobre las entradas para financiar préstamos y subsidios, cuotas de pantalla y precios mínimos de alquiler por las películas. Si estas medidas no habían podido concretarse hasta entonces fue en parte por la resistencia abierta de los exhibidores, que exigían que la ayuda se hiciera sin afectar sus intereses, y de los propios productores, que solicitaban que el gobierno no impusiera a cambio controles a la producción. Perón, nombrado secretario de trabajo luego del golpe, impulsó personalmente las negociaciones entre productores y exhibidores y los instó a formar una comisión mixta para intentar llegar a un acuerdo entre privados que lograra superar más de una década de desacuerdos. Sin embargo, la imposibilidad de arribar a un consenso impulsó a Perón a sancionar sorpresivamente el decreto 21.344/44, que hizo lugar a todas las medidas de apoyo solicitadas por la producción sin exigir imposiciones concretas a cambio.¹³

Según Peredo Castro, Estados Unidos había logrado frenar durante meses la sanción de la exhibición obligatoria con la amenaza de bloquear totalmente los envíos de celuloide. Sin embargo, por desinteligencias o rebeldía, Kodak y DuPont enviaron una importante partida a Buenos Aires en agosto de 1944, circunstancia que el gobierno aprovechó para aprobar las medidas de protección. Peredo Castro cita un informe del representante de la revista *Time* en Argentina dirigido a Time Inc. en Nueva York, que dice: "En virtud de que Estados Unidos proporciona toda la película virgen, hemos estado en posibilidad de contener este decreto [argentino] durante meses. Pero el mes pasado Kodak y Dupont, por estupidez o confusión de la embajada, enviaron aquí dos millones de pies de celuloide, que ahora se pueden entregar a los productores fílmicos argentinos, destruyendo el único recurso que tenía Estados Unidos contra el decreto de cuotas [de cine]".¹⁴

Quedaba claro que el silencio de los distribuidores de origen extranjero estaba lejos de significar conformidad con las medidas del gobierno y que las protestas de exhibidores eran la expresión de un movimiento de oposición más amplio y que utilizaba estrategias diversas para ejercer presión. Un año más tarde la intimidación aún continuaba: en agosto de 1945 el sindicato de trabajadores del cine, la Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina (AGICA), solicitó a la embajada norteamericana el aumento de los

⁹ Esta afirmación está avalada por el comportamiento de Estados Unidos con México a partir del fin del conflicto bélico. Siempre según Peredo Castro (2011), en 1946, Estados Unidos comenzó a establecer cupos de celuloide también en ese país.

¹⁰ En 1948, ante la amenaza de México y Argentina de asociarse para instalar una fábrica de celuloide con tecnología francesa, Estados Unidos revierte su política y libera el celuloide para todos los países iberoamericanos.

¹¹ En 1941 el ICA cambió su nombre por el de Instituto Cinematográfico del Estado (ICE).

¹² Kodak ponía como condición no entregar celuloide a determinadas empresas a las que consideraba simpatizantes del Eje y que se encontraban en una "lista negra" realizada por la OCIAA (*Heraldo del cinematografista* 1943).

¹³ En rigor, el artículo 7° del decreto establecía que un 10 por ciento de la producción debía ser "de índole científica, histórica, artística o literaria", una fórmula imprecisa que no se entendió como una imposición restrictiva.

¹⁴ Archivos Nacionales de Washington, NAW, 840.6/MP17310, "Alleged Shipment of Motion Picture to Argentina", citado en Peredo Castro (2011, 10).

envíos de celuloide. En respuesta, el embajador Spruille Braden amenazó con no enviar “un solo metro de celuloide virgen” hasta que no se derogase el decreto de protección al cine argentino (Campodónico 1999, 34). Al hacer públicos sus dichos, hablaba en nombre de los intereses de las distribuidoras norteamericanas, golpeando sobre el punto de clivaje de la relación entre exhibidores, que querían las películas argentinas pero sin condicionamientos, y productores, que entendían que con esas medidas el gobierno protegía sus intereses.

A pesar de que hacia 1946 comenzó a existir un mayor optimismo en relación al abastecimiento de celuloide,¹⁵ el gobierno no modificó la orientación de la política cinematográfica. Por el contrario, a través de los años profundizó su apoyo a la producción. Si los productores habían reclamado la protección estatal incluso durante la época de oro, era claro que no tenían motivos para aceptar su cancelación aunque la situación que había provocado su implementación desapareciera. Por su parte, el peronismo tenía una percepción compleja del fenómeno del cine, en la que la producción local tenía un lugar estratégico. Para este gobierno el cine debía ser promovido y protegido porque era el principal entretenimiento de masas, porque era una industria que generaba empleo, por su capacidad de legitimación del orden y por el interés por proteger la autonomía cultural del país en un contexto en el que el peronismo resistía su alineación en alguno de los dos polos que se iban consolidando en la naciente guerra fría.

La política de protección del cine ensayada en los años siguientes consistió básicamente en la limitación de importación de películas —puntualmente de Estados Unidos— y en la redistribución de las ganancias empresariales, a partir de una organización formalmente privada. Mediante un convenio entre APPA y la Asociación de Empresarios Cinematográficos (AEC), los exhibidores, se creó en el año 1948 el Fondo de Fomento y Mejoramiento de la Producción Argentina. El acuerdo consistía en la deducción de un monto del precio de la entrada, que se repartirían entre la recién creada Fundación Eva Perón y este fondo, destinado a repartir subsidios a las empresas productoras. En términos estrictos, se trataba de un acuerdo empresarial que consistía en el aporte voluntario de un porcentaje de ganancias a organizaciones privadas,¹⁶ del que no participaba el Estado. En rigor, resultaba evidente el rol jugado por el gobierno para concretar un acuerdo que le servía a él mismo y a los productores,¹⁷ en detrimento de exhibidores y distribuidores, que eran sus principales financistas pero no recibían nada a cambio.¹⁸ La producción argentina era subvencionada, pero no por el Estado sino por la exhibición y la distribución.

El acuerdo se renovó en 1950, 1952 y 1954, revisando los montos de los aportes, los porcentajes de distribución y creando nuevas categorías. En 1950 también se aumentó el tiempo de exhibición obligatoria de films argentinos y el porcentaje que el exhibidor debía abonar por el alquiler de las películas.

Otra medida para financiar a la producción fue el establecimiento, en 1948, de una línea de créditos de hasta el 70 por ciento del costo de realización. En este caso los recursos sí provenían del Estado. No obstante, la evaluación de las solicitudes estaba en manos de los propios representantes de los principales estudios cinematográficos. Los requisitos establecidos implicaban que sólo los principales estudios podían acceder a ellos: debían haber estrenado dos películas el año anterior y poseer galerías propias. Era dinero que el Estado otorgaba al sector más fuerte de la industria para que lo auto administrara.

La APPA se había convertido en el grupo de interés de mayor influencia dentro del mundo del cine. Por su parte, resulta evidente que el gobierno no necesitaba imponer a los productores una legislación restrictiva o ejercer sobre ellos presiones directas para mantener una relación que se definía en términos de comunidad de intereses.¹⁹ Esto permite entender que la producción aceptara la relación con el gobierno aunque históricamente había rechazado el control estatal. Una simple muestra de esto fue el ingreso al gobierno de Raúl Alejandro Apold en 1947, hombre de confianza de Perón vinculado a las productoras, pues

¹⁵ Los problemas no se superaron definitivamente hasta 1950, cuando el gobierno se aseguró la provisión de Francia e Italia, además de la de Estados Unidos (Campodónico 2005).

¹⁶ Cabe recordar que la Fundación Eva Perón también era una organización de carácter privado.

¹⁷ Evidencia de esto es que si bien se trataba de un acuerdo entre privados, este se ratificó por decreto presidencial —26.102 del año 1948—.

¹⁸ El impuesto recaudaba sobre todas las películas exhibidas y no sólo sobre las argentinas —que representaban alrededor de un 10 por ciento del total de estrenos de cada año—. Por lo tanto, los productores recibían dinero por el 90 por ciento de las películas extranjeras en las que de otro modo no habrían tenido ninguna participación.

¹⁹ Kriger (2009) advierte que durante el peronismo no existieron organismos de censura más allá de los referidos a la calificación por edades de los filmes. En 1950 se estableció un mecanismo para limitar los beneficios de la protección y el fomento a las películas que no tuvieran “un mínimo de calidad”, mecanismo que fue utilizado en casos puntuales (Maranghello 2001). Siempre según Kriger, la censura en la época tomó la forma de “autocensura preventiva”, para evitar perder los beneficios crediticios y de cuota de pantalla.

había sido jefe de publicidad de Argentina Sono Film y director de los dos noticieros cinematográficos más importantes, Noticiero Panamericano y Sucesos Argentinos.²⁰

1954: Recomposición de posiciones en el final del peronismo

El año 1954 hizo explícita la larga duración de los procesos iniciados en las décadas anteriores. El ICA-ICE fue disuelto luego del golpe de Estado de 1943 y en los nuevos organismos cinematográficos oficiales ya no habría lugar para la participación católica. Para colmo, en 1951 el gobierno de Juan Domingo Perón decidió eliminar las comisiones de censura de carácter municipal existentes —donde los católicos podían lograr una influencia importante— y marginó a los católicos de la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos, la única oficina oficial de calificación que centralizó la evaluación de películas para todo el país. En ese contexto, en 1954 el Secretariado de Moralidad de la ACA creó la Dirección Central de Cine y Teatro, en un esfuerzo por recuperar terreno en el ámbito público, en el contexto de intensificación del conflicto entre el gobierno peronista y la Iglesia católica.

La influencia política que los productores habían demostrado durante el gobierno de Perón contrastaba con su debilidad económica. Un informe de 1954 del Banco Industrial —la entidad encargada de los préstamos cinematográficos— había planteado la existencia de una explosiva combinación de mala administración, vaciamiento y competencia desleal, que había provocado la quiebra de los principales estudios cinematográficos (*Heraldo del cinematografista* 1955). Por su parte, la hostilidad entre productores y exhibidores inauguraba un nuevo capítulo con la creación en ese mismo año de la Federación Argentina de Empresarios Cinematográficos (FADEC), una asociación de asociaciones de exhibidores que les permitía reagrupar fuerzas para ejercer una presión mayor. Pronto la FADEC comenzaría a solicitar al gobierno de Perón la morigeración de las políticas de fomento a la producción.

En 1954 el gobierno realizó el primer Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. El evento tuvo un gran impacto en los ambientes cinéfilos, que tuvieron oportunidad de acceder a un panorama actualizado de la producción europea y tomaron contacto con directores y actores extranjeros. Pero el festival funcionó también como vitrina para mostrar el descongelamiento en la relación entre el gobierno de Perón y la Motion Picture Association of America (MPAA). Eric Johnston, titular de la MPAA, encabezó personalmente la delegación norteamericana y Hollywood tuvo un lugar simbólico destacado en el evento. En buena medida la promoción del festival giró en torno a la presentación de las innovaciones desarrolladas en Estados Unidos para competir con la televisión: el CinemaScope y la película en tres dimensiones. Por supuesto, el festival respondía a un interés político que utilizaba al cine como vehículo. El gobierno enfrentaba elecciones ese año, a la vez que en el contexto de un giro en la política económica se había propuesto mejorar su imagen internacional (Kriger 2009). Espectáculo y política se daban la mano una vez más.

Un campo cinematográfico consolidado

Los conflictos y alianzas entre Estado, empresarios y católicos marcaron la dinámica del campo cinematográfico en Argentina entre 1930 y 1980. Existieron tres sociedades principales durante el período: católicos-Estado, Estado-productores y distribuidores-exhibidores. La crisis o ruptura de estas sociedades hizo visibles lo que estas habilitaban y clausuraban: la protección estatal sostuvo la existencia de una producción local, el empresariado de la exhibición y la distribución contenían su crecimiento, el Estado y la Iglesia limitaban sus temáticas y estéticas.

Ramiro de Lafuente, secretario de moralidad de la ACA, fue nombrado al frente de la Dirección Central de Cine católica desde el momento de su fundación. En 1958 comenzó a alternar esta función con la de calificador en la Subcomisión de calificación oficial, en la que rápidamente se volvió influyente junto a otros militantes católicos (Martínez 1962). En 1963 fue designado presidente del nuevo organismo calificador, al que se le otorgó potestad para ordenar cortes a las películas: el Consejo Honorario de Contralor Cinematográfico. En 1968 fue uno de los principales redactores de la ley de censura 18.019 (*Heraldo del cine* 1968), y en

²⁰ Apold ingresó como director general de difusión de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. En marzo de 1949 pasó a dirigir esa subsecretaría. Su figura fue sin dudas polémica por sus rasgos marcadamente autoritarios, al punto que su renuncia fue considerada un importante gesto de apertura política ensayado por Perón en respuesta al intento de golpe de Estado de junio de 1955. Existen numerosos testimonios que coinciden en afirmar que se trataba de una persona de malos modos. Más allá de su fama posterior, al momento de su nombramiento era una persona importante en el mundo de los estudios cinematográficos y esto debió pesar al menos tanto como su amistad con Perón al ser elegido para el cargo. Por caso, con motivo de la contratación de Apold por Argentina Sono Film —previa a su amistad con Perón— *Heraldo del cinematografista* comentó: “Es probable que Raúl Alejandro Apold, crítico de aeronáutica del diario ‘El Mundo’, y bien vinculado al ambiente, sea el nuevo jefe de publicidad de Sono Film” (*Heraldo del cinematografista* 1941) (el destacado me pertenece).

1969 asumió, siempre acompañado de un grupo de militantes católicos, el cargo de director del Ente de Calificación Cinematográfica, el nuevo organismo que tenía potestad para controlar guiones, prohibir la exhibición de películas y exigir cortes. Renunció en 1973, aunque como planteó el crítico cinematográfico católico Jaime Potenze, existía un acuerdo implícito de que el director del Ente estatal debía contar con el aval de la Iglesia (Potenze 1981), situación que perduró hasta la disolución de este organismo, en el primer año de la democracia surgida en 1983.

Lo que aglutinaba a los grupos militares, religiosos y políticos que dieron sustento al golpe de Estado que derrocó a Perón en 1955 era, justamente, su antiperonismo. La anulación de las numerosas transformaciones realizadas por ese gobierno, entre ellas las relacionadas con las políticas hacia los medios de comunicación fue uno de los objetivos centrales del nuevo gobierno (Mastrini 2009). Recostados sobre la hostilidad de los exhibidores, se anularon prácticamente todas las medidas de protección al cine, lo que condujo inmediatamente al cese de la producción de largometraje. Esto provocó la necesidad de definir una nueva política, que para diferenciarse del peronismo se orientó a la promoción de un nuevo tipo de realización, de autor y concebida como expresión artística. De inmediato se volvió a experimentar la hostilidad de los exhibidores, que resistieron sistemáticamente las cuotas de pantalla (Maranghello 2005), a la que se sumaron las de los productores tradicionales, que pugnaron por recuperar los beneficios perdidos y la del propio Estado, que bloqueó o encauzó los impulsos renovadores de los nuevos realizadores.

El Estado nunca logró contar con la colaboración de los empresarios de la exhibición para la promoción de la producción, seguramente en parte por impericia, pero sin dudas también porque los exhibidores imbricaban sus propios intereses con los de las filiales locales de las distribuidoras norteamericanas, que presionaban para mantener las salas desocupadas para colocar en mejores condiciones su material.²¹ Cuando se produjo un nuevo auge de la producción local, entre 1972 y 1974, ello coincidió con una renovación temática provocada por una breve apertura política, pero también con un nuevo conflicto entre exhibidores y distribuidores. Desde fines de la década de 1960 las filiales de las *majors* impulsaron la eliminación de las combinaciones,²² de los programas dobles y del alquiler a precio fijo, que todavía se mantenía en las salas de barrio. Teniendo en cuenta lo sucedido con el empresariado en la década de 1930, es posible sugerir que históricamente la exhibición se alineó con la distribución, limitando o bloqueando el desarrollo de la producción local. Sin embargo, en los momentos en que existió conflicto entre distribuidores y exhibidores, estos últimos se apoyaron en la producción, lo que explica los momentos de expansión.

La contracara de la asociación entre distribuidores y exhibidores fue la asociación de los productores con el Estado, que tomó forma de dependencia, dada la hostilidad del resto del empresariado, la insuficiencia del mercado local para recuperar la inversión y la falta de mercados extranjeros. Los productores precisaron del Estado para subsistir económicamente. Con su apoyo, el Estado logró, en términos generales, condicionar indirectamente los temas y estéticas de las películas a partir de esta relación asimétrica.

Los grupos renovadores se enfrentaron —pero también se articularon— con esta estructura consolidada del campo. La denominada generación del 60 pretendió modificar las reglas de consagración del campo estableciendo la calidad artística como criterio legitimador de las prácticas cinematográficas. Pugnaron sin éxito por reorientar el sistema de apoyos estatales a su favor en detrimento del cine “comercial” de los productores tradicionales, exigiendo que el Estado los apoyase con políticas de promoción y limitando la actuación de católicos y exhibidores. Suponer que eso podría suceder se revelaría como un profundo error respecto a la evaluación de las posiciones y vínculos que empresarios, laicos y clero habían consolidado en relación al aparato estatal. A finales de la década de 1960 se produjo un nuevo panorama provocado por la creación de una nueva fuente de ingresos económicos y espacio para la práctica profesional en la producción publicitaria audiovisual, que experimentó un fuerte crecimiento en la época de la mano de la expansión de la televisión (Filipelli 2000). Esto permitió a los grupos renovadores autonomizarse del apoyo económico del Estado. Sin embargo, no lograron vulnerar la oposición de los exhibidores, que sencillamente no les facilitaron las salas. Como se preguntó lúcidamente el director Humberto Ríos en la época: “¿Vale la pena filmar durante meses, invertir esfuerzo y dinero, para 900 espectadores?” (*Primera plana* 1972,

²¹ Este aspecto no ha sido abordado aún en profundidad. Presento como ejemplo una declaración de José Martínez Suárez (1960), que explicaba que los dueños de salas se resistían a exhibir su film *El crack*, para mantener liberadas las salas para trabajar el material de las distribuidoras extranjeras: “Nuestro jefe de ventas la ofertó a una de las principales cadenas de exhibición. La cabeza contestó: “‘El crack’ no nos interesa. Sabemos que es buena por lo de Rosario [había sido estrenada anteriormente en esa ciudad con éxito de público]. Si la exhibimos se nos queda 3 o 4 semanas en cartel. Nosotros necesitamos una película argentina mala, de una semana —gesto con el brazo—, y afuera. Y así, damos cumplimiento a la ley” (Martínez Suárez 1960).

²² La combinación era el alquiler de una sola copia para exhibir de manera simultánea en dos o más salas de cine. El combinador era el encargado de llevar los rollos fílmicos de una sala a la otra.

42). En este sentido, el movimiento autodenominado *tercer cine*, que se propuso impugnar la institución cinematográfica y construir alternativas, no solo respecto a la producción sino también a la exhibición representó el esfuerzo más consistente en pro del cuestionamiento a los sectores dominantes del campo (Mestman 2001).

La cita del inicio de este trabajo resulta en apariencia paradójica: el momento de mayor autonomía del cine en Argentina sería aquel en el que el cine no se había constituido aún como campo. En rigor, esta declaración, realizada por un importante director de cine argentino de las décadas de 1930 a 1950 es discutible porque solo se preocupa por el ámbito de la producción cinematográfica, que antes del año 1930 fue notoriamente marginal. Como sea, ilustra la sensación de un testigo que vivió el proceso de consolidación de los principales actores y recuerda los días en que los límites de la expresión dentro del campo no estaban aún rígidamente definidos, porque las posiciones dominantes no estaban todavía consolidadas.

Información sobre el autor

Fernando Ramírez Llorens es doctor en ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires, y docente de historia de los medios de comunicación y de historia social argentina en la Universidad de Buenos Aires. Es miembro de la Red de Historia de los medios (Rehime) y coordinador del Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Recientemente ha publicado *Noches de sano esparcimiento: Estado, católicos y empresarios en la censura al cine en Argentina 1955–1973* (Buenos Aires: Librería).

Referencias

- Black, Gregory. 1998. *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Buchrucker, Cristián. 1987. *Nacionalismo y peronismo: La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927–1955)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Calistro, Mariano, Óscar Cetrángolo, Claudio España, y Carlos Landini. 1978. *Reportaje al cine argentino: Los pioneros del sonoro*. Buenos Aires: América Norildis.
- Campodónico, Horacio. 1999. "El estado y el cine argentino: Apuntes para la reflexión". *La mirada cautiva* 1(1–3): 29–49.
- Campodónico, Horacio. 2005. *Trincheras de celuloide: Bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor y Universidad de Alcalá.
- Di Núbila, Domingo. 1998. *La época de oro: Historia del cine argentino 1*. Buenos Aires: Del Jilguero.
- Di Stefano, Roberto, y Loris Zanatta. 2000. *Historia de la iglesia argentina*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- El pueblo*. 1932. "Con un sencillo acto se reunió por primera vez la Comisión de moralidad". *El pueblo*, 2 de septiembre.
- Fabbro, Gabriela. 2001. "Lumiton: El berretín del cine". En *Cine argentino: Industria y clasicismo*, editado por Claudio España, 222–249. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fasano, Francisco Mario. 1941. *Volviendo al camino*. Buenos Aires: Emporio del Libro Americano.
- Filipelli, Rafael. 2000. "Una combinación fugaz y excepcional: El Grupo de los cinco". En *El Grupo de los 5 y sus contemporáneos*, editado por Néstor Tirri, 11–21. Buenos Aires: Secretaría de Cultura GCBA.
- Garate, Juan Carlos. 1944. "La industria cinematográfica argentina". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Getino, Octavio. 2005. *Cine argentino: Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Gomery, Douglas. 1980. "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound". *Yale French Studies* 60: 80–93. DOI: <https://doi.org/10.2307/2930006>
- Hart, Justin. 2013. *Empire of Ideas: The Origins of Public Diplomacy and the Transformation of U.S. Foreign Policy*. Nueva York: Oxford University Press. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199777945.001.0001>
- Heraldo del cine*. 1968. "Censura ley 18.019". *Heraldo del cine* 38(1948): 622–624.
- Heraldo del cinematografista*. 1932a. "Cayó el último". *Heraldo del cinematografista* 2(52): 218.
- Heraldo del cinematografista*. 1932b. "La situación se agrava". *Heraldo del cinematografista* 2(55): 231.
- Heraldo del cinematografista*. 1932c. "La temporada de 1933". *Heraldo del cinematografista* 2(59): 251.
- Heraldo del cinematografista*. 1932d. "Libertad de prensa". *Heraldo del cinematografista* 2(41): 164.
- Heraldo del cinematografista*. 1932e. "Más varieté en los cines". *Heraldo del cinematografista* 1(25): 97.
- Heraldo del cinematografista*. 1933. "No hay copia disponible: Espere". *Heraldo del cinematografista* 3(130): 595.

- Heraldo del cinematografista*. 1934. "Como pan, necesitamos que, para el interior, los films sean doblados". *Heraldo del cinematografista* 4(161): 747–752.
- Heraldo del cinematografista*. 1941. "Producción argentina". *Heraldo del cinematografista* 11(520): 131.
- Heraldo del cinematografista*. 1943. "Lista negra de Washington". *Heraldo del cinematografista* 13(619): 132.
- Heraldo del cinematografista*. 1955. "Informe completo del Banco Industrial sobre el cine argentino al 31/12/54". *Heraldo del cinematografista* 25(1269): 268–272.
- Kruger, Clara. 2009. *Cine y peronismo: El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Luchetti, Florencia, y Fernando Ramírez Llorens. 2005. "Intervención estatal en la industria cinematográfica, 1936–1943: El Instituto Cinematográfico del Estado". En *Cuadernos de cine argentino: Gestión estatal e industria cinematográfica*, editado por Jorge Carman, 11–30. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- Mallimaci, Fortunato. 1992. "El catolicismo argentino desde el liberalismo integral a la hegemonía militar". In *500 años de cristianismo en Argentina*, editado por varios autores, 197–365. Buenos Aires: Cehila.
- Mallimaci, Fortunato, y Luis Donatello. 2013. "Del desencanto con el progreso a la construcción de una hegemonía católica: Del golpe de 1930 al primer peronismo". En *La influencia de las religiones en el Estado y la Nación Argentina*, editado por Julio Pinto, y Fortunato Mallimaci, 127–148. Buenos Aires: Eudeba.
- Manetti, Ricardo. 2001. "Argentina Sono Film: Más estrellas que en el cielo". En *Cine argentino: Industria y clasicismo*, editado por Claudio España, 162–221. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, César. 2000. "El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928–1933)". *La mirada cautiva* 1(4): 49–87.
- Maranghello, César. 2001. "Cine y Estado: Del proyecto conservador a la difusión peronista". En *Cine argentino: Industria y clasicismo*, editado por Claudio España, 24–159. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Maranghello, César. 2005. "Cine y política: 1957–1960: La situación socioeconómica y el campo cultural entre 1957 y 1960; Creación del Instituto Nacional de Cinematografía". En *Cine argentino 1957–1983: Modernidad y vanguardias I*, editado por Claudio España, 214–239. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Martínez Suárez, José. 1960. "Por qué no se estrena *El crack*". *Platea*, 6 de mayo, 11.
- Martínez, Tomás Eloy. 1962. "Los rostros de los censores". *Platea*, 11 de enero, 22–27.
- Mastrini, Guillermo. 2009. "El antiperonismo como factor clave de los inicios de la televisión privada argentina". En *Mucho ruido y pocas leyes*, editado por Guillermo Mastrini, 105–115. Buenos Aires: La Crujía.
- Mestman, Mariano. 2001. "La exhibición del cine militante: Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)". *Cuadernos de la Academia* (9): 443–463.
- Peredo Castro, Francisco. 2011. "Película virgen, guerra y diplomacia". Congreso Mundial de Comunicação Ibero-americana, San Pablo, 31 de julio al 4 de agosto.
- Pío XI. 1936. *Vigilanti cura*.
- Potenze, Jaime. 1981. "Un saludable disgusto por la censura". *La Nación*, 8 de noviembre, 8.
- Primera plana*. 1972. "¿Dónde estuvo el error?" *Primera plana*, 18 de abril, 42–43.
- Ramírez Llorens, Fernando. 2014. "So Close to God, So Close to Hollywood: Catholics and the Cinema in Argentina". *Journal of Latin American Cultural Studies* 23: 325–344. DOI: <https://doi.org/10.1080/13569325.2014.958141>
- Rapoport, Mario. 2006. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880–2003)*. Buenos Aires: Emecé.
- Satanowsky, Isidro. 1955. *La obra cinematográfica frente al derecho*. Tomo 5. Buenos Aires: Ediar.
- Satanowsky, Isidro, y Marcos Satanowsky. 1938. *El monopolio y el boycott en el negocio cinematográfico: Legislación, doctrina y jurisprudencia nacional y extranjera*. Buenos Aires.
- Thompson, Kristin. 1985. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market*. Londres: British Film Institute.

How to cite this article: Ramírez Llorens, Fernando. 2017. Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina. *Latin American Research Review* 52(5), pp. 824–837. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.219>

Submitted: 11 August 2015

Accepted: 16 October 2015

Published: 12 December 2017

Copyright: © 2017 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Latin American Research Review is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

OPEN ACCESS 