

ASOCIACION ARGENTINA DE HISTORIA ECONOMICA  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE TRES DE FEBRERO  
XXI JORNADAS DE HISTORIA ECONÓMICA  
Caseros (Pcia. de Buenos Aires)  
23–26 de septiembre de 2008  
ISBN: 978-950-34-0492-8

Mesa: Industria y Servicios  
Título del trabajo: *La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40.*  
Autora: **Cristina Mateu**  
Pertenencia institucional: **Docente de FCE-UBA**  
Eje temático del trabajo: industrias culturales y dependencia

### **Comportamiento de la industria cinematográfica argentina en el período**

La década del 30 fue la edad de oro del cine argentino, nació al calor del golpe de estado, la crisis mundial y la nueva técnica sonora. José Agustín Mahieu afirma que “este cambio radical de la técnica fílmica nos permitió también desprendernos en parte de la influencia del cine extranjero. Nuestro público especialmente las masas populares, sintieron por primera vez, el impacto de un cine que hablaba su lenguaje. Este apoyo dio el empujón necesario para intentar una industria estable”.<sup>1</sup>

Sin embargo, este impulso no fue sólo producto de la nueva técnica sonora, sino también de otras condiciones que favorecieron su desarrollo como fueron, señala O. Getino,<sup>2</sup> el repliegue de las grandes naciones sobre sí mismas (producto de la crisis mundial que favorece el inicio de la industrialización aquí); la incorporación de un nuevo y ávido público proveniente de las migraciones internas, que multiplicará el mercado cinematográfico; un empresariado emprendedor que permitirá en esos años tener el liderazgo del mercado de habla hispana latinoamericano junto a la momentánea incapacidad norteamericana para conservarlo y una temática consustanciada con las grandes masas latinoamericanas.

Pero este proceso de crecimiento sufrió un retroceso irreversible después de 1955. Los límites al desarrollo cinematográfico argentino y su caída posterior deben buscarse, no sólo en las dificultades políticas, económicas, técnicas o artísticas propias sino en el carácter monopólico de la industria norteamericana –que operando encadenadamente en las distintas

<sup>1</sup> Mahieu, José Agustín. *Breve historia del cine argentino*. EUDEBA, Bs. As., 1966, pág. 14.

<sup>2</sup> Getino, Octavio. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Ediciones Circus, Bs. As., 1998.

instancias del sistema cinematográfico (producción, distribución y exhibición)–, en la coyuntura históricoeconómica abierta luego de la crisis mundial y la Segunda Guerra, consolidó mecanismos monopólicos de control específicos que impidieron el desarrollo autónomo de la industria cinematográfica argentina y la de otros países.

### **La estructura dependiente y su reflejo en la industria cinematográfica**

Este desarrollo de la industria cinematográfica se da en un marco político-económico de cambios. Con el triunfo de los gobiernos radicales, el país ingresó en un nuevo orden democrático durante una coyuntura internacional cambiante. Cuando Yrigoyen asumió en 1916, promediando la Primera Guerra Mundial, creó expectativas en las capas medias por sus formulaciones contra “el régimen”, que las ilusionaron en un mejoramiento en su condición socio-económica. Esperanzas democráticas que, luego, se vieron frustradas por las políticas reformistas radicales y el golpe de 1930.

Durante los gobiernos radicales, si bien no se salió del esquema exportador, la relación triangular abierta entre Argentina, Gran Bretaña –desplazada como proveedora de manufacturas– y Estados Unidos favoreció el proceso de radicación de capitales industriales extranjeros, con el que se pretendía resolver los desequilibrios que la guerra había generado en el comercio exterior y con el que se inicia un maniado proceso de sustitución de importaciones. Señalan Mario Rapoport y Claudio Spiguel que: “La guerra y sus efectos sobre la sociedad nacional (...) desnudaron ante la percepción de vastos sectores sociales la extremada vulnerabilidad y dependencia de la economía argentina”.<sup>3</sup>

El reflejo de la situación mundial y sus consecuencias económicas agudizaron la crisis social. En este marco, la relación de diálogo y arbitraje frente a los conflictos entre la patronal y los trabajadores que el gobierno radical intentó desplegar, sin introducir cambios fundamentales en la trama de los intereses económicos, generó un nuevo auge de luchas en el movimiento obrero.<sup>4</sup>

La producción cinematográfica argentina creció signada por estas condiciones económico-políticas. El cine mudo se instaló como una experiencia innovadora, introdujo equipamientos extranjeros y experimentó con la exhibición de las primeras filmaciones

---

<sup>3</sup> Rapoport, M y Spiguel, C. “Estado, regímenes políticos y política Exterior Argentina. Un abordaje histórico“. Seminario internacional "Political Regimes and Foreigna Policies: a comparative approach", Universidad de Brasilia (UnB), Brasilia, 5 y 6 de mayo de 2003.

<sup>4</sup> La efervescencia social se extendió a los sectores estudiantiles con la “Reforma Universitaria” y tuvo su punto culminante con los hechos sangrientos de la “Semana Trágica” y la “Patagonia Rebelde”

europas. Inmediatamente produjo sus primeras proyecciones, para luego iniciar la importación en pequeña escala de insumos tales como cámaras filmadoras, celuloide, productos de laboratorio, proyectores, que venían fundamentalmente de Europa (especialmente de Francia y Alemania) y Estados Unidos. Los importadores de equipamiento para la producción, para el procesado y para la exhibición eran en general los mismos que compraban películas extranjeras y las distribuían en el país, como Enrique Lepage o Max Glücksman.

Con la Primera Guerra Mundial disminuyó la importación de productos manufacturados lo que favoreció la producción local, pero este sector –por tener la cinematografía local una producción escasa y artesanal– no sufrió el impacto que generó la falta de bienes de capital necesarios en otros sectores.

La relación triangular abierta entre Argentina, Gran Bretaña y Estados Unidos se completó con la introducción de capitales norteamericanos con los que resolvían las importaciones de bienes de capital de ese origen.

En estas condiciones se instalaron en el país las productoras norteamericanas Fox Film, en junio de 1916; Universal Pictures, en agosto de 1921; United Artists (United Artists South American Corp.), en febrero de 1922; Paramount, el 2 de julio de 1925; Metro Goldwyn Mayer, en marzo de 1927; Warner Bros. en mayo de 1930. Más tarde, interrumpido el proceso democrático con el primer golpe militar, se instalaron la Columbia Pictures, el 18 de marzo de 1931; RKO Radio Pictures-Radiolux S.A., el 1º de marzo de 1934; Republic Pictures, el 1º de enero de 1936.<sup>5</sup>

Esta penetración de capitales norteamericanos se produce porque la industria cinematográfica de ese país consolidó su hegemonía a nivel mundial, con el predominio de empresas que se constituyeron en las Cinco Grandes (Paramount, MGM-Loew's, 20<sup>th</sup> Century Fox, Warner, RKO) y las Tres Pequeñas (Universal, Columbia y United Artist). Estas ocho empresas articularon un sistema productivo que controlaba todo el proceso del filme: producción, distribución y exhibición, imponiendo un control monopólico en el sector. Inicialmente manejaron la producción de los equipos filmicos, las tecnologías y sus patentes. Luego comenzaron a construirse salas de exhibición especiales para el cine, lo que llevó a establecer acuerdos para la estandarización de los equipos y el uso de determinadas patentes. Esto obligó a la unificación de la tecnología, que favoreció la exhibición de películas producidas por distintas empresas en una misma sala. A la vez, ésto generó nuevas formas de

---

<sup>5</sup> Citado por Claudio España en *Cine argentino. Industria y Clasicismo*. Fondo Nacional de las Artes, 2000, Bs. As., vol I, pág. 150.

realización y una reorganización de las funciones creativas y técnicas, comenzando el proceso de diferenciación de funciones y tareas. La Motion Picture Patents Company (MPPC) desde 1915 controlaba las patentes y la tecnología cinematográfica y la distribución de filmes extranjeros. Así se concentró y estructuró la integración vertical de estas compañías. La Paramount fue la empresa señera en esos años y Hollywood la ciudad epicentro de la producción cinematográfica. Se abrió la llamada “guerra de salas”, etapa en la que se eliminó gran parte de la competencia, que no alcanzaba a cubrir los costos, ni podía incorporar a otras empresas ni obtener préstamos para sostenerse.

Mientras tanto en la Argentina, la política radical y la participación de nuevos sectores sociales plantearon en las producciones fílmicas nacionales nuevos contenidos, con elementos de la cultura nacional y popular, pero bajo las mismas condiciones de producción dependientes. Lo que condujo a una creciente producción con contenidos nacionales y populares pero escasa en diversidad y cantidad, y con severas limitaciones en el acceso al mercado interno, tanto en los espacios publicitarios como en los de exhibición pero con gran atractivo para los sectores populares argentinos y latinoamericanos.

### **La cinematografía nacional y los efectos de la vulnerabilidad argentina**

El golpe militar contra Yrigoyen y la década Infame representó una etapa en la que las clases dominantes buscaron superar las difíciles condiciones de la crisis para mantener sus ganancias mediante el intervencionismo del Estado, descargando sobre el pueblo y la nación los efectos políticos y económicos de sus aspiraciones sectoriales.

En 1930, el golpe militar consagró la vuelta de la política conservadora con el reforzamiento del fraude y la corrupción en un nuevo contexto internacional y económico. La política económica conservadora, obligada por la crisis mundial a intervenir y *aggiornarse*, impulsó una industrialización acotada y crecientemente dependiente de la importación de nuevos insumos, tecnología y equipamientos, anulando y trabando posibles e incipientes desarrollos autónomos.<sup>6</sup>

El carácter dependiente de la economía argentina se verifica con la firma del Pacto

---

<sup>6</sup> Horacio Cifardini considera que el esquema de sustitución de importaciones de este período mantuvo sujeta a la Argentina a relaciones internacionales dependientes, merced a que el agro seguía siendo la base de las exportaciones, proveedor de las divisas para la importación de insumos y equipamientos. Y le asigna al poder monopólico oligárquico un carácter de “embudo a través del cual toda nuestra sociedad resultaba subordinada a los intereses imperialistas y sin cuya exigencia la sujeción no sería posible”. Cifardini, H. *Crisis, inflación y desindustrialización en la Argentina dependiente*. Ed. Agora, Bs. As., 1990.

Roca-Runciman que puso de manifiesto la reafirmación de la asociación de ciertos sectores de la oligarquía argentina con el capital británico frente a la competencia del capital norteamericano, cuando la declinación de Gran Bretaña era irreversible y sostener ese vínculo era aún más gravoso para la Argentina. La caída de las importaciones y el achique de las exportaciones redujo la entrada de divisas y, por ende, realimentó la incapacidad para importar. La actividad agropecuaria disminuyó, expulsando a miles de arrendatarios del campo.

En estas condiciones creció la industria, promovida por la inversión de capitales extranjeros, la falta de divisas y las tarifas aduaneras impuestas para enfrentar la crisis, lo cual impulsó la iniciativa de sustitución de importaciones. Los capitales extranjeros trataron de ocupar el mercado que no podían satisfacer con exportaciones mediante la consolidación de una estructura industrial monopolizada. A su vez, creció utilizando mano de obra barata (proveniente de las migraciones internas), sin protección, ni créditos y teniendo en contra las condiciones económicas del país que favorecían la importación de productos terminados más baratos en lugar de la importación de máquinas para producirlos en el país. Una industria que creció en condiciones de crisis y dependencia y que no logró sortear la vulnerabilidad de una estructura económica dominada por los intereses agroexportadores.

La etapa de oro del cine argentino está envuelta en este contexto, incorporando el cine sonoro y los primeros estudios cinematográficos, entre 1933 y 1955 y así se inserta en el proceso de industrialización de la Argentina. Desde el 30, las nuevas empresas y productores cinematográficos no sólo incorporaron la sonorización sino que instalaron estudios, importaron equipos norteamericanos y contrataron sonidistas y fotógrafos extranjeros. Sono Film, Lumiton y Laboratorios Alex se constituyeron en empresas al estilo Hollywood. Atilio Mentasti fundó Argentina Sono Film, la que junto a Lumiton serán las primeras en tener estudios de filmación. Mientras que Laboratorios Alex inició el multicopiado automático de películas. Estas primeras instalaciones permitieron la expansión de la industria, soportando los costos de los fracasos filmicos y las difíciles negociaciones con los dueños de las salas de exhibición. Entre 1931 y 1939 se produjeron 171 películas, al finalizar la década la Argentina contaba con treinta empresas cinematográficas, que ocupaban a casi 4000 personas y 2500 salas.

La cinematografía se desarrolló con una producción local con dificultades para acceder a insumos y bienes de capital, y también problemas con los dueños de salas y empresas de distribución que imponían condiciones. Por ejemplo, se les concedía a las películas argentinas

un sólo día de presentación por semana, en general los lunes cuando había menos público y con valores menores al de las producciones extranjeras.

Otro problema grave que debía afrontar la producción local era el problema de los precios. Lo explicaba claramente un pionero del cine nacional, Federico Valle, quien se quejaba de que “la película virgen paga el mismo derecho aduanero que la película impresa”.<sup>7</sup> La situación que denuncia Valle, quien posteriormente intentará (sin éxito) la fabricación de celuloide nacional mediante el reprocesamiento de celuloide usado, persistió en la llamada “etapa oro de la cinematografía argentina”. Entre 1934 a 1942, por ejemplo, el kilo de celuloide virgen tenía un valor de 10,91 pesos, mientras que la película muda o sonora, es decir impresa, se importaba a 11,36 el kilo.<sup>8</sup>

Una denuncia de la situación cinematográfica calculaba que “una buena película costaba cerca de 180 mil pesos, unos 50 mil dólares, cifra que en Estados Unidos se destinaban a producciones tipo “B”. Se tardaba en filmar de cuatro a seis semanas y se hacían cerca de 25 tomas diarias”. Y agrega que el “sistema de estrellas” obligaba a que “un elevado porcentaje del costo total de cada película era derivado a abonar el salario de sus principales figuras. Por ejemplo, Libertad Lamarque recibía 95 mil pesos por cada una; Pepe Arias, 75 mil, al igual que Luis Sandrini, Niní Marshal y Hugo del Carril; Paulina Singermen embolsaba 50 mil, mientras Manuel Romero (el director más cotizado) ganaba 50 mil pesos por cada obra que facturaba para Lumiton; cerca, lo seguía Luis César Amadori. De allí para abajo, todo el resto”.<sup>9</sup>

A pesar de estos problemas la producción cinematográfica crecía e incidía en el mercado local y latinoamericano, compitiendo con la producción norteamericana, aún con sus limitadas condiciones (producto de su estructura débil, de tener un acceso reducido al mercado cinematográfico local y ante la competencia norteamericana que disputaba el mercado latinoamericano). Otro aspecto no menos importante, que la condicionaba, fue la difusión y publicidad de los films a través de las críticas especializadas en diarios y revistas. Al respecto, Horacio Campodónico rescata el comentario de Enrique Amorin en la revista *Nosotros*, de 1936, en la que señalaba: “Luchar contra la fuerte corriente de las compañías americanas es empresa temeraria. No es que dominen el mercado, es algo más serio aún. Han determinado un gusto particularísimo, cuya influencia es tan grande, que sólo se juzgaba y veía, hasta hace poco, exclusivamente desde el ángulo americano. Una película no era buena,

<sup>7</sup> Getino, O. *Cine argentino, entre... Op. Cit.*, pág. 24.

<sup>8</sup> Mateu, Cristina. *Avances y límites de la industria cinematográfica argentina, 1935-1955*. Ediciones Cooperativas. Colección Tesis y Tesinas de Historia Económica, Bs. As., 2008, pág. 103.

<sup>9</sup> *Cine Argentino* 90, 25 de enero de 1940, citado por C. España. En *Cine...* op. cit. Vol. I, pág. 53.

si se apartaba del canon estético de los productores estadounidenses. (...) De cuando en cuando, Hollywood lanzaba una película de pretendido corte español o ruso o argentino, intentando ganarse las simpatías de tales países. Era tan perfecta la fotografía y el sonido, que a pesar de sumarse unas tras otras, miles de falsedades y *gaffes*, resultaban buenas en la vertiginosidad de la técnica perfecta de los americanos. Por arriba de todo eso, venían las enormes sábanas de avisos, capaces de convencer al más prevenido de los críticos”.<sup>10</sup>

En la década del 30, el gobierno conservador comprende cabalmente la importancia de su función y –junto con otras instituciones y Juntas impulsadas por el Estado– crea el Instituto Cinematográfico del Estado, ente que se proponía orientar, proteger y tutelar al cine argentino. Además, “en 1938 el senador Matías Sánchez Sorondo presentó el primer proyecto de ley de protección para el cine argentino, argumentando “la gravitación que sobre la cultura del país y sobre su crédito moral en el extranjero” le cabía al cine. Pero la intención no prosperó pese a que, desde la aparición misma del cine sonoro, en 1933, se reclamaba un cuerpo legal para la industria cinematográfica y sus productos”.<sup>11</sup>

En Estados Unidos, con el cine sonoro, los grandes capitales norteamericanos de distintos sectores productivos comienzan a invertir en esta floreciente industria, especialmente los capitales vinculados a la producción de electrodomésticos (como General Electric y Westinghouse). Se desarrolla el sistema de “estrella”, la incorporación de los “géneros”, la contratación de películas por bloques, pero fundamentalmente la adquisición de salas que favorecían la salida natural del producto, aseguraban así su sobreexplotación y reducían los gastos de distribución armando un circuito de programación de estrenos (*first run*). Esta etapa, recordada como la etapa “clásica” de la cinematografía norteamericana que concluye en 1948 –con el fin de la producción integrada de las ocho *majors*– el promedio anual de películas producidas fue de 300 a 400 películas, controlando los ocho principales estudios lo fundamental del mercado mundial y nacional, embolsando entre el 50 y el 70 % de la recaudación y controlando el 75 % de la producción. Entre 1930 y 1948, el 40% de los ingresos del sector se obtenían de la exportación a Europa y el Extremo Oriente.<sup>12</sup>

Pero la crisis del 30 limitó el crecimiento del mercado norteamericano y redujo la cantidad de espectadores de 110 millones en 1932 a 60 en 1933. La depresión generó miles de desocupados en el sector, fundamentalmente en la exhibición, en parte, por el reemplazo de

<sup>10</sup> Campodónico H. *Trincheras de celuloide*. Universidad de Alcalá. España, 2005, pág. 121.

<sup>11</sup> España, C. “El cine sonoro y su expansión”. En *Historia del Cine Argentino*. CEAL, Bs. As, 1992, pág. 76.

<sup>12</sup> Durante el período de entreguerras, el Código Hays prohibía la crítica a los países a donde se exportaba considerados países amigos, lo que explica para Mirito Torreiro, los pocos filmes críticos del fascismo y el nazismo durante este período.

las presentaciones en vivo por la doble sesión, en la cual se proyectaban dos películas, una de calidad “A”, y otra de calidad “B”.<sup>13</sup> Roosevelt intentó controlar las prácticas monopólicas de las *majors* pero éstas supieron reconvertirse e innovar en organización técnica, en temáticas, en la división de especialización en géneros. La crisis obligó, también a través de la denominada Oficina Hays, a establecer acuerdos políticos sobre contenidos morales, mediante controles y censura.

Los Estados Unidos proveedores de bienes de capital para la industria argentina buscaron controlar nuestro mercado ante la declinación del capital británico, pero la presencia de capitales alemanes que intentaron ocupar el espacio dejado por Inglaterra (como compradores de materias primas cárnicas de la Argentina) fue favorecida por la competitividad de las economías argentina y norteamericana. La disputa y rivalidad entre las grandes potencias que condujeron a la Segunda Guerra Mundial no sólo se expresaron en la Argentina como rivalidad económica sino también como tendencias e intereses políticos (vinculados y asociados a una u otra potencia) por el control e influencia en el Estado. Esto también se reflejó en la industria cinematográfica cuando Alemania se convierte en 1938 a 1939 en el principal importadora de cintas vírgenes, siendo por ejemplo la cantidad de kilos importados de 55.410 en 1938 y de 62.688 en 1939, mientras que la cantidad de kilos importados de las mismas cintas desde Estados Unidos fueron de 35.341 y 21.505, respectivamente.<sup>14</sup>

### **Los problemas de la industria cinematográfica en la crisis del régimen oligárquico**

La política conservadora de fraude patriótico y represión social de la década infame facilitó la crítica, organización y reagrupamiento de diferentes sectores sociales antioligárquicos y antiimperialistas, identificables en la organización de FORJA o el fortalecimiento del sindicalismo clasista, dirigido por el Partido Comunista y otras corrientes democráticas. El crecimiento de la clase obrera y de sectores industrialistas de la burguesía nacional se constituirán en los grupos sociales más claramente opuestos a los intereses de las oligarquías conservadoras.

En el '43 el régimen oligárquico no pudo gobernar apelando a los mismos mecanismos, la lucha social creció y las Fuerzas Armadas quedaron divididas. La crisis política que

---

<sup>1</sup> <sup>3</sup> La clasificación de las películas en “A” y “B” permitía diferenciarlas en relación al reconocimiento o fama de los actores, el género, el costo de producción, la frecuencia, la ubicación de la sala, etc.

<sup>1</sup> <sup>4</sup> Mateu, Cristina. Op. cit., pág. 98 y 99.



sufrieron las Fuerzas Armadas tuvo que ver con cuestionamientos jerárquicos, divisiones políticas que expresaban las distintas corrientes existentes en el mundo y en el país, y también, la incidencia política de la burguesía nacional y del movimiento obrero.

El golpe militar de 1943 fue constituido por fuerzas heterogéneas que tuvieron en común como programa político mantener la neutralidad en la guerra, alianza en la que intervinieron sectores probritánicos y proalemanes. Los norteamericanos se apoyaron en la oposición al régimen militar, sobre la base de la existencia de un grupo pro-Eje y de exigir a la Argentina estrechar filas con los Aliados, bajo la hegemonía norteamericana en el continente americano.

Tanto el gobierno conservador como el surgido del golpe del 43 mantuvieron la neutralidad, impulsados por diferentes intereses. Con el triunfo de Farrell, la hostilidad del gobierno norteamericano se manifestó en el boicot diplomático. En 1944, Estados Unidos, so pretexto de la complicidad argentina con el nazismo, hostiga al gobierno militar cuando adopta medidas nacionalistas (apoyo a la industria nacional y restricción de dividendos al exterior) manteniendo el boicot diplomático y limitando la importación de ciertos productos norteamericanos.

En la industria cinematográfica argentina –a diferencia de lo que sucedió en Estados Unidos hasta 1948– la producción, la distribución y la exhibición estaban en manos de diferentes intereses económicos. Hacia 1936, las contradicciones entre productores y exhibidores se agudizaron. Los productores exigían protección, por las razones que ya hemos enunciado (cuota de pantalla, control de precios del sector, ampliación del mercado latino, protección por falta de divisas e insumos), frente a las dificultades para competir con las películas extranjeras; como se señalaba en 1943 en *El Heraldo de Cinematografía*: “...las importaciones de película impresa procedentes de Estados Unidos, no se han visto afectadas por la guerra. Por lo contrario: en 1943 aumentaron las importaciones con respecto a 1942, hecho que no ocurrió, ni mucho menos con la película virgen indispensable a la industria cinematográfica argentina”.<sup>15</sup>

Los cambios abiertos con el golpe del 43 impulsaron a los sectores productores locales y a los trabajadores del sector presentar sus antiguos reclamos ante las nuevas autoridades. En agosto de 1944, se firma el primer decreto 21.344 vinculado a la industria cinematográfica. En él se establecían tres categorías de salas (las de estreno con más de 2500 butacas, las de Capital y las de Interior) y la frecuencia y cantidad de películas argentinas que debían exhibir.

---

<sup>1</sup> <sup>5</sup> Campodónico, R. H. *Trincheras...* Op. cit., pag. 103.

Las salas de primera, una película nacional cada dos meses, durante siete días incluyendo sábado y domingo. Las de segunda, una por mes en las mismas condiciones; y las de tercera, durante dos semanas como mínimo. Además, se exigía que los productores realizaran películas con argumentos nacionales, científicos, históricos, artísticos o literarios con elencos artísticos y técnicos en una proporción no menor al 10% y por lo menos una película por año. Para controlar que las nuevas disposiciones se cumplieran se creó la Junta Arbitral Cinematográfica.

Con ello se intentaba modificar la situación desigual entre las películas extranjeras y las nacionales. Pero no se lograba resolver que la producción local cubriera con copias suficientes las salas habilitadas mediante la ordenanza, dada la escasez de película virgen. Otro de los problemas, para los críticos del decreto que estaban vinculados a la distribución y exhibición de las grandes empresas, eran que: “Contrariamente a los buenos deseos del Poder Ejecutivo, el decreto significará a corto plazo: a) la ruina del importante gremio de exhibidores; b) el enriquecimiento sin causa de una ínfima minoría de productores; el envilecimiento en la calidad de la producción argentina”, además consideraban que la baja capacidad productiva impediría abastecer a los 1.496 cines, de los cuales 600 debían exhibir las películas nacionales diariamente, mientras que localmente se alcanzaba a producir una cantidad mínima de 450.<sup>16</sup>

Los trabajadores del sector reclamaban mejoras en las condiciones de trabajo, dado que por la falta de película virgen, se habían originado quiebras y desempleo. No sólo se reunieron con Perón, a la vez presentaron un documento y petitorio al embajador norteamericano Spruille Braden, en julio de 1945, sobre la situación de la producción cinematográfica y el desabastecimiento de celuloide.

### **La política cinematográfica durante el peronismo**

La aguda crisis de 1945 y de los años previos enmarcaron la llegada de Perón al gobierno por medio del sufragio universal. El triunfo de Juan Domingo Perón en la Argentina se produjo en momentos en que la guerra debilitó el predominio de las potencias imperialistas sobre los países periféricos, no sólo a nivel económico sino también a nivel político. Derrocada la coalición conservadora (que había dirigido el país bajo el fraude político desde 1930 hasta 1943) por un gobierno militar que estuvo en el poder desde el '43 hasta el '46, la figura de Perón fue clave: se encargó del Consejo Nacional de Posguerra creado durante el

---

<sup>16</sup> España. C. *Cine Argentino...* Op. Cit., Vol. II, pág 63.

gobierno militar. Este organismo buscaba reorientar la política económica en la posguerra; y planteaba que, terminada la guerra, la Argentina debía proteger la industria existente. Industria que venía creciendo debido a la crisis internacional y luego a la guerra, ya que bajo esas circunstancias las potencias imperialistas redujeron sus importaciones y los capitales extranjeros se retiraron. La industria creció, utilizando maquinaria obsoleta o rudimentaria e incorporando trabajadores que provenían de las migraciones internas.

El Consejo Nacional de Posguerra argumentaba que la vuelta a una economía agroexportadora produciría una gran desocupación, y esto, en las condiciones internacionales y nacionales podría alentar procesos revolucionarios. Para garantizar la “paz social”, era necesario aumentar el empleo y los salarios favoreciendo la expansión del mercado interno, ya que la industria instalada producía fundamentalmente para ese mercado.

El triunfo del peronismo, en la coyuntura posbélica, impuso una política económica que profundizó los mecanismos de intervencionismo estatal implementados en la década del 30, sumándose a una renovación del pensamiento económico volcado al keynesianismo. Perón desarrolló el mercado interno, impuso el nacionalismo económico, el estatismo y la industrialización como eje central. La aplicación de políticas sociales provocaron una fuerte redistribución de los ingresos, que generaron “con un poder adquisitivo más elevado y mejores posibilidades de salida de la misma producción industrial”.<sup>17</sup> Según la concepción de Perón, ese desarrollo económico se constituía esencialmente mediante la alianza de la burguesía nacional y el movimiento obrero.

La "vulnerabilidad" externa de la Argentina –a partir de la crisis mundial de los años ‘30– fue un problema que la economía de los gobiernos conservadores trató de sortear a partir de una mayor presencia del Estado en la economía sin romper el esquema agroexportador, ni la relación dependiente con los capitales extranjeros.

Por el contrario, la política nacionalista de Perón, por un lado, reducía la esfera de acción de los capitales extranjeros, y por el otro, brindaba apoyo estatal a la expansión de la industria de capital local; sin embargo, con ello no lograba controlar el corazón de los intereses agroexportadores.

En este período, el intervencionismo estatal fue la forma aplicada por las grandes potencias para reconstruir sus economías y frenar el ascenso del movimiento obrero revolucionario. En el proceso de los países europeos, Gran Bretaña fue una de las que llevó la

---

<sup>17</sup> Rapoport, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina*. Ariel, Bs. As, 2006, pág. 329-31.

delantera, estatizó servicios públicos, minas, industrias productivas.

En este mismo contexto mundial, el peronismo estatiza áreas productivas y de servicios, como palanca para la acumulación del sector industrial local y para lograr mayor autonomía nacional. Desde el punto de vista ideológico y social, impulsó la conciliación de clases, entre empresarios y obreros para enfrentar a los que Perón llamaba "rentistas", para favorecer a los "capitales productivos" y desarrollar un "capitalismo humanizado".

El gobierno peronista intentó evitar que la riqueza agropecuaria fuera acaparada por los grandes terratenientes, el capital financiero y los grandes monopolios exportadores de materia prima, desviando los excedentes agropecuarios al desarrollo industrial mediante la creación del IAPI, la nacionalización del Banco Central, y las nacionalización de los servicios, entre ellos el de los ferrocarriles. Se proponía así reducir la vulnerabilidad externa para mejorar los precios. De este modo, Perón trató de controlar la esfera de influencia de los capitales extranjeros y brindar apoyo estatal a la expansión de la industria de capital local.

En esta coyuntura nacional e internacional, brevemente favorable, se desarrolla el crecimiento industrial argentino. Los límites de esta expansión comenzará a manifestarse desde 1949. La industria nacional necesitada de reequipamiento, insumos, combustibles para seguir avanzando, se vio afectada por la escasez de divisas para mantener las importaciones de bienes de capital. La falta de una industria pesada y el control monopólico de las tecnologías más modernas impidieron sostener un desarrollo independiente, en tanto se mantenía la estructura previa por la cual era el agro –que seguía, en lo fundamental, en manos de grandes propietarios– el que aportaba las divisas para una industria que importaba bajo las presiones y regulaciones impuestas por los grandes capitales extranjeros, especialmente norteamericanos.

La reducción de las exportaciones por sequía y achique de áreas productivas llevaron a una crisis que se manifestó en los años 49-50 y 51-52. Se sumó la caída de los precios internacionales, por la política que Estados Unidos aplicó en Europa para la reconstrucción mediante el Plan Marshall, con lo cual dejó a la Argentina fuera de la provisión de cereales y carnes a ese continente.

En los años 50-51, la guerra de Corea apareció como una esperanza de recuperación para la Argentina: le permitió aumentar un poco la venta de carne a Estados Unidos, pero a precios más bajos. Finalmente no significó una solución, ya que la falta de divisas impidió que las deudas comerciales pudieran cancelarse.

En función de esta crisis se abre una etapa en la que el gobierno peronista cambió su

estrategia, modificando la política para estabilizar la economía, que implicó un ajuste sobre los asalariados, promoviendo el ahorro y la reducción de importaciones lo que afectó el ritmo de desarrollo de la industria. Esto posibilitó, a partir del '53, la recuperación industrial pero con un enorme retroceso político. Los sectores tradicionales del agro fueron beneficiados con créditos y precios más altos que los internacionales y se fomentó la inversión de capital extranjero para seguir desarrollando industrias; una de las expectativas era producir combustibles, la Ley de Inversiones Extranjeras dictada en ese período intentaba resolver este problema.

Estos hechos debilitaron el apoyo que el gobierno tenía de los sectores nacionalistas, que lo criticaban por abandonar su política de nacionalización económica. A la vez, el apoyo de los sectores populares fue frenado con la desmovilización y el ajuste.

El viraje de su política, que benefició a los terratenientes y las inversiones extranjeras en petróleo –apoyado por empresarios locales organizados en la CGE– dividió a la alianza peronista y favoreció el reagrupamiento de las fuerzas que lideraron el golpe del '55.

En la primera etapa del gobierno peronista predominó una política reformista y en la segunda una conciliadora, en un juego pendular con el que intentaba aprovechar las contradicciones y rivalidades de los distintos sectores para mantener el control político y económico. Este posicionamiento también se verificó en relación al sector cinematográfico.

A la dependencia de los insumos y equipamientos importados, a la instalación de un sistema productivo ajeno a las necesidades y condiciones locales, al desarrollo de una producción limitada con contenidos y estéticas que debían sortear una crítica elitista y falsamente universalista, a la censura política y pseudo-moral de una dirigencia corrupta, a una escasa producción para satisfacer los gustos de un público diverso, social y culturalmente, debemos agregar otros problemas graves que cercenaron a la industria cinematográfica: el sistema de precios, el de distribución y el de exhibición.

El sistema de precio, denominado “fijo”, implicaba que los exhibidores adquirían los derechos para pasar una o más películas de un productor, con exclusividad, a un precio prefijado por un tiempo determinado. Si la película era un éxito de taquilla, el productor recibía el valor acordado y no podía comercializarla en otras salas o ciudades, con el consecuente perjuicio.

El sistema de precio, la exclusividad y el tiempo de exhibición en las salas cinematográfica fue una dura carga, de larga data, para los productores nacionales y un motivo de disputa con los exhibidores hasta que se sancionó en agosto de 1947 el decreto ley

21.344 del año 44. El mismo establecía una cuota de pantalla para las películas nacionales y el sistema de precio a porcentaje según la categoría de sala cinematográfica. En la discusión parlamentaria, el diputado por Córdoba Sr. Graña Etcheverry sostenía que la concentración de salas en la Capital Federal y en el interior en pocos exhibidores y la afluencia de películas extranjeras a bajo precio obligaban a los productores argentinos a entregar sus películas a exhibidores monopolistas a precios de locación a un costo excesivamente bajo.<sup>18</sup>

La distribución de películas nacionales no podía competir con sus pares norteamericanas, ya que éstas contaban con copias suficientes por cada film para ser distribuidas en las salas centrales, en los barrios periféricos de la Capital Federal y en casi todos los cines del interior simultáneamente. Las películas nacionales, cuya relación en general era de una a diez con las extranjeras, por la falta de copias por cada film, sufrían –geométricamente– esta incapacidad de penetración en el mercado. Así es que, por ejemplo, en 1945 para distribuir en 2500 salas, con las restricciones impuestas por la falta de celuloide que sólo permitía 6 copias por película, siendo que las películas nacionales estrenadas eran 32 sólo alcanzaban para distribuir en 192 cines, mientras que las películas norteamericanas estrenadas eran 378, con seis copia por cada filme lograban distribuir 2268. El sistema impuesto por los distribuidores, además, obligaba a los dueños de salas a comprar paquetes de películas, en las que un solo film era redituable y el resto constituían una variedad de géneros filmicos de poco interés y valor, que los exhibidores estaban obligados a proyectar.

La Segunda Guerra Mundial generó una nueva consecuencia gravosa para la industria cinematográfica argentina: el bloqueo norteamericano de celuloide como respuesta a nuestra posición de neutralidad en la guerra. La falta de este insumo esencial para la producción estuvo precedido por el derrumbe del mercado, el aumento de los costos y la gradual pérdida del público dentro del propio país.

En 1946, APPA (Asociación Productores de Películas Argentinas) presentó al Congreso y al Banco Central, un pedido de auxilio oficial para la industria reclamando por los altos costos de producción. Frente al cumplimiento de los decretos 31.665 (jubilaciones), 33.302 (aumentos salariales y aguinaldo) y otros decretos que aumentaron los egresos de los productores, sin haberse aumentado los ingresos porque los exhibidores no cumplían el decreto 21.344, a la vez que se mantenía el ingreso de películas norteamericanas. A la vez, APPA solicitaba aplicar una cuota de importación a las películas extranjeras, en cumplimiento del decreto y facilitar la exportación de películas argentinas.

---

<sup>1</sup> <sup>8</sup> VV.AA. *El estado y el Cine Argentino*. Biblioteca de Cine Argentino y Latinoamericano. Santa Fe. 2005, págl 124.

En abril de 1947 se modificó el decreto 21.344 agregando sanciones por incumplimiento de sus disposiciones. En agosto fue sancionada la Ley 12.999 y reglamentada por el decreto 37.846 en diciembre del mismo año, manteniendo básicamente los principios originales. Sin embargo, la legislación no modificaba el mecanismo controlado por las grandes distribuidores y salas de exhibición, que no daban fecha para los estrenos argentinos en las salas de segunda y tercera.

Simultáneamente, en salas de primera se exhibían viejos films norteamericanos y en las pequeñas salas del interior “se ha exigido el estreno simultáneo de una misma cinta americana en tres salas, y a sostenerla varias semanas, aun sin contar con el apoyo del público, y obligar también por contrato a que una producción [norteamericana] permanezca en programa nada menos que tres meses, a pesar de tener las salas vacías”.<sup>19</sup>

En junio de 1947, el decreto 16.454 rebajaba los precios vigentes en las salas cinematográficas, estableciendo tres días a la semana con funciones a mitad de precio. Lo fundamental de estas medidas era modificar el sistema de precio fijo, impuesto por las distribuidoras extranjeras, por el sistema a porcentaje.

A pesar de las nuevas condiciones generadas hacia el sector, los productores sufrían problemas financieros graves, que los llevó a pedir créditos al Banco Industrial. Créditos que se otorgaron con escasas garantías, por el 70 % del costo de la producción filmica, en doce cuotas y al cuatro por ciento de interés anual. Según Claudio España, durante 1949 se otorgó la suma de 8.223.290 en préstamos en 45 operaciones.

La expansión monopólica de Hollywood, recuperada después del crack de 1929, tuvo su apogeo y mayor expansión hacia 1936.<sup>20</sup> En 1948, el 40% de la recaudación global norteamericana provenía del mercado externo. Señala Claudio España que “Los distribuidores americanos se quejaban amargamente de que el éxito de las películas argentinas en el mercado latinoamericano les quitaba las mejores salas y fechas de exportación allí”.<sup>21</sup> Para este período la Argentina debió disputar con la industria norteamericana el mercado latinoamericano y el propio mercado local, disputa que se centró en los contenidos y el doblaje de las películas para el público hispanoparlante. El cine argentino pierde su lenguaje realista

---

<sup>1</sup> <sup>9</sup> España, C. *Cine argentino...* Op. Cit. Vol II pág. 84.

<sup>2</sup> <sup>0</sup> La producción norteamericana cinematográfica desde 1915 enfrentaba juicios que apelaban a la ley anti-trust, pero recién en 1948 (pasado el punto más grave de la crisis y concluida la Segunda Guerra), las *majors* debieron desprenderse de sus salas de exhibiciones locales e internacionales y reducirse a la producción. Más información en Alsina Thevenet, H. *Desde la creación al primer sonido. Historia del cine Americano /1* (1893-1930) y Coma, Javier *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine Americano /2* (1930-1960). Laertes. Barcelona, 1993.

<sup>2</sup> <sup>1</sup> C. España. *Cine Argentino...* Op. cit., pág. 56.

“se puso de moda el de tipo literario hispanizante; fue la época donde el «tú» sustituyó al «vos». Además la temática intentaba acaparar como público privilegiado a los sectores medios, lo que obligó a una reacomodación de temáticas y tratamientos. El sistema de estudio hollywoodense impuesto en la producción obligó a abandonar los escenarios naturales argentino (atractivos para el público argentino y latino) por los costosos «set de filmación»”.<sup>22</sup>

La falta de película virgen abrió caminos divergentes de aprovisionamiento: uno, el contrabando, fundamentalmente desde Chile; otro, el de la producción local de película a través de la iniciativa de la empresa Delta (que fracasó antes de iniciar el proceso) y el de la negociación con los representantes norteamericanos. “En 1943 se abrió una bolsa negra bastante activa. Las existencias de las productoras estaban prácticamente agotadas”. Se constituye una comisión para hacer gestiones frente a los gobiernos argentino y norteamericano. “Poco después Estados Unidos anunció que había asignado una cuota de película virgen a la Argentina (...) la sexta parte de las necesidades mínimas calculadas por el subcomité asesor cinematográfico del Ministerio de Agricultura, formado por representantes de la producción”. Para la misma época Estados Unidos fortifica el cine mexicano, otorgándole ventajosos créditos para la refacción de estudios, capacitación y equipamiento e insumos.<sup>23</sup> La política norteamericana tenía como objetivo desactivar la producción argentina, competidora en el mercado hispanoparlante, y a la vez desalentar la presencia alemana en el mercado mexicano.<sup>24</sup>

“La aplicación de las resoluciones de 1950 no alcanza los objetivos esperados y el 20 de noviembre de 1952 una nueva resolución del directorio del Banco de Crédito Industrial pone en vigencia una «Reglamentación de préstamos de promoción a la producción cinematográfica». El objetivo es promover la producción de películas impresas de elevada calidad y reforzar la identidad nacional”.<sup>25</sup>

La política crediticia del Banco Industrial durante el primer peronismo (1944-1955) no impulsó el desarrollo de una industria productora de insumos y maquinarias locales para nuestra cinematografía; que empresas como la de Federico Valle, la de Méndez Delfino o

---

<sup>2</sup> <sup>2</sup> Getino, O. *Cine argentino...* Op. cit. Pág. 37.

<sup>2</sup> <sup>3</sup> España, C. *Cine Argentino...* Op. cit. pág. 56. “En el embargo de película virgen y otras decisiones económicas, tuvo gran papel la Oficina Coordinadora de Relaciones Interamericanas, con sede en Washington, dirigida primero por Nelson Rockefeller y por Spruille Braden después. Esta oficina, creada en 1940, contaba con una División Cinematográfica cuyos miembros como el mismo Rockefeller mantenían relaciones financieras con los estudios de Hollywood. 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.”

<sup>2</sup> <sup>4</sup> Di Núbila. D. *Historia del Cine Argentino*. Volumen II. Edición Cruz de Malta. Buenos Aires. 1960., págs. 27 a 30.

<sup>2</sup> <sup>5</sup> Idem, Op. Cit. Pág. 234-235



Lumiton intentaron producir localmente no sólo celuloide sino también cámaras de filmación y equipos de sonido como ya se venía intentando desde mediados del 30. Esos créditos no alentaron la producción de bienes de capital o insumos cinematográficos sino para la realización de películas.<sup>26</sup>

A la vez, como señala Abel Posadas “Se 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 (...) Si el cine se tomaba como una industria, la competencia debía de ser controlada”.<sup>27</sup>

Por el contrario, la competencia constituida por las grandes empresas norteamericanas monopólicas que tenían a su cargo la distribución local e internacional, controló la producción aún en condiciones de protección estatal, en dos puntos básicos del circuito productivo: la provisión de insumos (fundamentalmente celuloide) y las condiciones y espacios para la distribución de las películas. Pero también en la permanente renovación tecnológica que obliga a la producción y exhibición local a adecuarse a las innovaciones.

Durante el período comprendido entre 1935-1942, los productores sufrían las condiciones de “proteccionismo al revés”. Como ya señalamos, la relación entre importar cinta virgen y cinta impresa representaba una diferencia de kg/\$ 0,5, valores que se mantuvieron más o menos estables hasta 1942, cuando se inicia el boicot de Estados Unidos. Durante el gobierno peronista esa relación se modificó; por ejemplo, la importación desde Estados Unidos de película virgen se hacía en una relación de kg/\$ 25,8, mientras que las cintas impresas importadas del mismo país lo hacían a kg/\$ 48. Pero en esta etapa las oscilaciones de año en año y de país en país fueron mucho más marcadas. En 1950, la relación entre la cinta virgen y la impresa importada desde EE.UU. era de 46,2 a 76,5; para el mismo año la película virgen de Alemania se importa a kg/\$ 59,7 en tanto que la película impresa a 288,9; y desde el Reino Unido esa relación era de 26,1 a 86,8, respectivamente.

Alemania fue en 1935 y 1941 uno de los proveedores de celuloide, a través de la empresa AGFA; siendo en 1939 el mayor proveedor. En 1946. con la asunción del gobierno de Perón y para evitar el boicot norteamericano se anunciaron acuerdos con Bélgica para la importación de celuloide, al tiempo que Kodak, la proveedora norteamericana, volvió a reabastecer a la Argentina.

¿Cuáles fueron los límites para la producción local de celuloide? Además de ser una

---

<sup>26</sup> Rougier, M. *La política crediticia del Banco Industrial durante el primer peronismo (1944-1955)*. Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo. Bs. As., 2001. pág. 31.

<sup>27</sup> Posadas, Abel. “La caída de los estudios. ¿Sólo el fin de una industria?” En España, C. *Cine Arg...* Op. cit., pág. 233.

forma de control económico-político, impedir su producción estaba ligado a la cuestión armamentística. Como señala Campodónico, “la materia prima indispensable para la producción de celuloide es la nitrocelulosa líquida, un subderivado del petróleo que se produce principalmente para la fabricación de explosivos en la industria bélica”.<sup>28</sup>

Terminada la guerra, la presión norteamericana y la búsqueda de tener bajo control el mercado cinematográfico argentino y latinoamericano fueron impulsadas por la necesidad de colocar los excedentes filmicos estadounidenses acumulados durante la guerra. Esa presión implicó para Europa el envío anual de 570 películas, lo que motivó una reacción con una campaña proteccionista europea que obligó a EEUU a reubicar sus productos filmicos. El Departamento de Estado instrumentó un asesoramiento legal a la MPEA (Asociación Norteamericana de Exportadores de Films), creada en 1945 con fines expansionistas y dirigida por Eric Johnston; buscaba implementar, simultáneamente, un control político-ideológico contra el avance del comunismo y a la vez resguardar el mercado norteamericano frente a la caída de las exportaciones.

La crisis desatada durante el gobierno peronista a partir de 1949-50, llevó a que en mayo de 1950 se firmara un acuerdo, en Washington, entre Eric Johnston y Ramón Cereijo, por el cual se otorgaba un préstamo al gobierno argentino por 125 millones de dólares, impulsado por Stanton Griffin, embajador norteamericano e integrante del comité ejecutivo de la Paramount. “Ese pacto, en su redacción final, les garantizó [a los grandes sellos] remesas de hasta 5.500.000 dólares en los siguientes cinco años (un tercio de las ganancias de las distribuidoras en el mercado argentino).”<sup>29</sup>

La situación de la industria cinematográfica no se modificó estructuralmente. El panorama crítico que en 1949 ofrecía Rolando Fustiñana en la revista *Séptimo Arte*, podría decirse que se mantuvo hasta el golpe del 55. Decía entonces este comentarista: “Es cierto que algunos estudios están en manos de gente que ha demostrado reiterada ineptitud; que otros están accionados por camarillas que defienden su propia situación personal; que muchos problemas de orden nacional y hasta internacional inciden en la marcha del negocio cinematográfico; que los costos han alcanzado un nivel excesivo; que la ausencia de auténticos productores-realizadores y no simples capitalistas, es cada vez más sensible; que es notoria la falta de argumentistas con real visión del cine y que la protección oficial es menos efectiva de lo que se creyó al solicitarla. Pero por encima de todo eso (...) hay una verdad más importante y lamentable: la despreocupación más absoluta por la conquista de los

---

<sup>2</sup> <sup>8</sup> Campodónico, R. H. *Trincheras*, Op. cit., pág. 75.

<sup>2</sup> <sup>9</sup> España, C. *Cine Argentino...* Op. cit. Vol. II, pág. 110.

mercados extranjeros. En todo el territorio argentino no hay el caudal de gente indispensable para que una película cubra su costo, salvo que se trate de un gran éxito y haya tenido un presupuesto razonable. (...) Poner capital y luchar con buenas películas para imponerse a la competencia.”<sup>30</sup>

Como señala España, la crisis del sector fue “motivada por varios factores. El incremento de la protección oficial no pudo compensar la crisis de una industria sin sólido mercado exterior, falta de una compañía distribuidora oficial y un público potencial reducido al 25 por ciento en el mercado doméstico, con una clase media que lo rehuía“, la censura velada, la represión religiosa y “no menos importante, la competencia despiadada de los filmes extranjeros, que ingresaban sin limitación alguna, luego de la entrada en vigor del «pacto»; y con la aparición de la televisión, de atractivo incipiente”.<sup>31</sup>

Con el golpe del 55 prevaleció el criterio de “libertad de mercado“. El Comité de defensa del Cine Argentino creado en 1957 se dirigió a Aramburu solicitando mantuviera la línea de créditos, explicando que “toda la cinematografía, salvo la norteamericna, goza de protección. Y algunas de ellas –la italiana, la francesa, la inglesa y la española– en mucho mayor grado que la nuestra. Se intenta confundir a la opinión pública, al sostener que la eliminación del proteccionismo mejorará la calidad artística del cine nacional, cuando tal medida significaría directamente su aniquilamiento”.<sup>32</sup> En 1956, se estrenaron 576 películas extranjeras y 15 nacionales.

### **Consideraciones finales**

El cine surgido de la estructura económica y social del siglo XX es, a la vez, una institución económica y cultural. En tanto industria genera un producto para el mercado con el que busca realizar su beneficio, su rentabilidad comercial. En tanto vehículo cultural es un difusor de emociones, valores, actitudes, costumbres, identidad, ideología y cumplió un rol casi único en la transmisión sociocultural masiva hasta la aparición de la televisión después de la Segunda Guerra Mundial.

Estos dos aspectos, económico y cultural, artificialmente separados en el análisis están íntimamente relacionados en el proceso de su desarrollo histórico signado por una etapa

---

<sup>30</sup> <sup>0</sup> *Ibidem*, pág. 89.

<sup>31</sup> <sup>1</sup> *Ibidem*, pág. 119.

<sup>32</sup> <sup>2</sup> *Ibidem*, págs. 149 y 150.

histórica en la que la expansión del capital monopólico de las grandes potencias mundiales tuvo como contrapartida las luchas nacionales y sociales de los países periféricos para defender su independencia y autonomía económica y política.

En la industria cinematográfica de los cincuenta primeros años del siglo XX esta dominación se manifestó en la concentración oligopólica de la industria cinematográfica norteamericana, para el control y disputa con otras potencias del mercado mundial, en su aspecto puramente económico. En su aspecto político-cultural, en el apoyo directo o indirecto del Estado norteamericano a las empresas del sector para consolidar, no sólo una penetración económica sino también su hegemonía política y cultural. Para los países periféricos, como la Argentina, por el contrario, esta dominación obligó, en lo económico, a definir su posicionamiento frente a las grandes potencias y, por la presión de algunos los sectores interesados en un desarrollo autónomo, a establecer medidas proteccionistas acotadas y un limitado fomento de la producción fílmica local. En el aspecto cultural e ideológico, se caracterizó por desplegar contenidos con los que reafirmar las particularidades nacionales en una etapa en la que, en Argentina específicamente, se constituyen corrientes nacionalistas y antiimperialistas críticas de las políticas hegemónicas de las grandes potencias.

Respecto a esta dominación económico-cultural, sostiene Benet que “por razones políticas, de prestigio o para encontrar algún tipo de rentabilidad ideológica, gobiernos de todas las tendencias han llevado a cabo este tipo de intervenciones a lo largo de la historia”. Pero fue la industria cinematográfica de Hollywood la que conjugó estos dos aspectos (económico-cultural) de manera particular y duradera, sorteando las leyes antimonopólicas – con la anuencia del Estado– durante años, concentrando en pocas compañías la producción, distribución y exhibición y ejerciendo a partir de ello el control planetario de la distribución cinematográfica.<sup>34</sup>

La crisis del 30, que redujo la expansión monopólica de estas empresas vinculadas al cine –no sólo de los estudios cinematográficos sino también de fabricantes de equipos electrónicos fílmicos y sonoros–, a la vez impulsó un desarrollo tecnológico que generó cambios tanto en el orden económico –dando un nuevo salto económico al producir nuevos equipos y imponer nuevas estrategias comerciales– como respecto a las narraciones fílmicas. Al incorporar, por ejemplo, a través de la expresión sonora distintos idiomas, formas y modalidades lingüísticas que aportaron un contenido propio a las nuevas producciones pero que las obligaba al seguimiento de formatos y configuraciones técnicas y artísticas ajenas a

---

<sup>3</sup> <sup>4</sup> Benet, Vicente J. *Op. cit.*, pág. 179.

sus intereses y posibilidades. Esto fue especialmente importante en la Argentina, con la difusión de películas en las que la proyección del tango fue para su expansión un rasgo identitario, a la vez que, por esta razón, fue seriamente cuestionada por algunos sectores vinculados a la industria cinematográfica mundial y a la cultura dominante, como los expresados en la revista *Cinegraf*, no solo por sus contenidos sino también por su calidad técnica (por su escasa calidad sonora y técnica).

La consolidación de estas tecnologías que se desarrollaron, casi con exclusividad, en Estados Unidos, Alemania y la Unión Soviética, obligó al resto de los países a adoptar modelos de producción con los que se incorporaban tradiciones surgidas de los países que controlaban las patentes y la producción de sus equipos e imponían su esquema de producción filmica. Algunos historiadores resumieron “la situación de los años treinta utilizando un concepto proveniente de la historia del arte al hablar del clasicismo cinematográfico”.<sup>35</sup> Sin embargo, muchos otros se refieren a esta etapa de cine, que nace con la crisis y culmina con el fin de la Segunda Guerra Mundial, como aquélla en la que prevalece la visión de integración vertical predominante en la que la producción, distribución y exhibición monopólica de Hollywood e impone con la producción estandarizada y estilos narrativos, artísticos, temáticos. Instala su modelo no sólo como unidad productiva, el “estudio”, sino también un esquema productivo: el cine de estrellas, los géneros (musical, dramático, terror, etc.) o cine de director que predetermina un formato y contenido, impulsando en la exhibición en salas construcciones con estilo de “nuevos” palacios, y otras particularidades edilicias.<sup>36</sup>

A partir de los cambios políticos, económicos y sociales que generó la Segunda Guerra Mundial y el quiebre del sistema monopolista de Hollywood a partir de 1948, la estrategia del complejo cinematográfico norteamericano para mantener su rentabilidad económica, acorralado por la obligación de desmantelarse y por la caída del mercado interno (causada por el surgimiento de la televisión y la competencia de las compañías independientes) fue el de profundizar el vínculo con el Estado y cooperar con los nuevos objetivos gubernamentales político-ideológicos surgidos con la Guerra Fría.<sup>37</sup> Tanto el Estado norteamericano como estas compañías desplazadas y acotadas en su propio territorio, encuentran coincidencias en su expansión sobre el mercado mundial especialmente el europeo y latinoamericano.

Las empresas cinematográficas norteamericanas penetran particularmente en el ámbito europeo con nuevas tecnologías que introducían el color (Technicolor y EastmanColor) y

<sup>3</sup> <sup>5</sup> Ibidem, págs. 114 y 115.

<sup>3</sup> <sup>6</sup> Edgardo Cozarinsky. “Palacios plebeyos”. En *La Nación*. Suplemento Cultural, 27 de agosto de 2006.

<sup>3</sup> <sup>7</sup> La campaña anticomunista mundial que impulsó el presidente norteamericano Harry Truman en la inmediata segunda posguerra.

formatos panorámicos bajo diferentes sistemas técnicos (CinemaScope, Cinerama y Visa Visión) creados y aplicados en Estados Unidos para diferenciarse de la televisión, que podía brindar en cada hogar las posibilidades de un espectáculo diario. Esta readecuación se tradujo en una enorme inversión en tecnologías, escenarios, vestuarios y efectos visuales que constituyeron la nueva inversión del cine norteamericano y modelaron la producción mundial en la que la dirección cinematográfica cobra un gran importancia, junto a ello se valoriza la subjetividad del director que abre nuevas dimensiones y perspectivas a la narración fílmica favoreciendo la diversidad temática, antes ceñida a las directrices de los estudios.

Para Toby Miller, el Estado norteamericano favoreció “el establecimiento de un auténtico cartel de distribución que rigió durante los siguientes cuarenta años [desde 1918], la Motion Picture Export Association (MPEA), que fijaba los precios y presionaba para vender en paquetes. En los años 30, se acuñó la expresión «*trade follows the film*», para dar cuenta de cómo el cine iba abriendo mercado a los productos norteamericanos”.<sup>38</sup>

El rol hegemónico que desarrolló Estados Unidos, en la segunda posguerra, entre los países del bloque occidental, durante la Guerra Fría lo desplegó en las nuevas organizaciones intergubernamentales, en las que impuso la doctrina del “*free flow*” (libre circulación de la información) con el doble objetivo político de romper las resistencias proteccionistas europeas y atemorizar a los países occidentales con el nuevo enemigo mundial, el comunismo. En la inmediata posguerra cobró una importancia vital para Estados Unidos el control de la comunicaciones y de las industrias culturales, en su campaña político-ideológica, control también garantizado mediante el plan Marshall.

Frente a este mecanismo, los países que vieron afectadas sus producciones cinematográficas por la expansión hollywoodense impusieron otro, denominado “cuota de pantalla”, por el cual el Estado establecía la cantidad obligatoria de películas nacionales a ser exhibidas por sala en un período determinado, además de otras medidas proteccionistas que se implementaron como créditos y subsidios para el sector de la producción. Sin embargo, en pocos países se apuntó a regular los movimientos del sector de distribución vinculado a los grandes sellos, que mediante distintos mecanismos controlaban la producción y la exhibición. Grandes sellos que en manos de capitales concentrados y monopólicos fueron imponiendo reglas de juego, en la producción, en la distribución y en la exhibición, limitando las estrategias que las compañías locales podían desarrollar para competir, como fueron

---

<sup>38</sup> Vara, A. M. “Hollywood y el made in USA”. Entrevista a Toby Miller, especialista en industrias culturales. *La Nación*, Domingo 4 de julio de 2004,

abundancia de copias, gran diversidad de filmes, instalar el sistema de “first run” y de paquetes de películas, la calificación por categorías de las películas y de las salas de exhibición, el criterio de éxito de taquilla para evaluar una película, control de la red de difusión, renovación tecnológica incesante, crítica a los contenidos, acuerdos estatales, etc.

Ya vimos con qué resortes las distribuidoras, en la etapa bajo estudio, pudieron ceñir a la competencia local. En la actualidad, la distribución impulsa otros mecanismos, que eran secundarios en el período analizado, por ejemplo, a través de la alta concentración en pocas empresas, cadenas de cines, merchandising que refuerzan las ventas por fuera del sector, encadenamientos de diferentes áreas culturales de un mismo producto (cines, teatros, musicales, televisión), comercialización de diversas propuestas culturales bajo diferentes redes de distribución, campañas de difusión multimediática,<sup>39</sup> exclusividad en la propiedad intelectual, derechos de autor.<sup>40</sup>

Es decir, que los límites para el desarrollo de las industrias culturales en un país –en el que los bienes de capital, los insumos, las materias primas básicas y las formas de comercialización y difusión no están enteramente a su disposición– derivan fundamentalmente de su dependencia y de la subordinación a los intereses de las grandes potencias y de sus capitales monopólicos que permiten que estos operen con libertad y ventajas sobre los locales, y, de tal modo, los límites políticos, económicos y socioculturales para superar y destrabar su dependencia económica y cultural refuerzan y retroalimentan esa dependencia cultural.



### **Bibliografía**

- Alsina Thevenet, H. *Desde la creación al primer sonido. Historia del cine Americano /1* (1893-1930) Laertes. Barcelona, 1993.
- Benet, Vicente J. *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós. Barcelona. 2006.
- Campodónico H. *Trincheras de celuloide*. Universidad de Alcalá. España, 2005.
- Carvalho, José Jorge. Espectacularización y canibalización de las culturas populares. *Revista La Marea*, N° 28, 2007
- Ciafardini, H. *Crisis, inflación y desindustrialización en la Argentina dependiente*. Ed. Agora, Bs.

<sup>3</sup> <sup>9</sup> Rovito y Raffo, Op. cit. Pág. 117.

<sup>4</sup> <sup>0</sup> El antropólogo brasilero José Jorge de Carvalho, estudioso de los efectos que las industrias culturales generan sobre las culturas populares, sostiene que “no es aceptable, ni moralmente ni espiritualmente, ni políticamente, que el 96% de la música que circula en el mundo esté en manos de las seis *majors* de la industria disquera mundial”. *Revista La Marea*, N° 28, 2007.

- As., 1990.
- Claudio España en *Cine argentino. Industria y Clasicismo*. Fondo Nacional de las Artes, 2000, Bs. As., vol I.
  - Coma, Javier *El esplendor y el éxtasis. Historia del cine Americano /2 (1930-1960)*. Laertes. Barcelona, 1993.
  - Di Núbila. D. *Historia del Cine Argentino*. Volumen II. Edición Cruz de Malta. Buenos Aires. 1960.
  - España, C. “El cine sonoro y su expansión”. En *Historia del Cine Argentino*. CEAL, Bs. As, 1992.
  - Ferreira, Fernando. *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*. Corregidor, Avellaneda. 1995.
  - Gené, Marcela. *Un mundo Feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Fondo de Cultura. Universidad de San Andrés. Bs. As., 2005.
  - Getino, Octavio y Solanas, Fernando E. *Cine, cultura y descolonización*. Siglo XXI. Bs. A.s 1973.
  - Getino, Octavio. *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Ediciones Circus, Bs. As., 1998.
  - *La Nación*. Suplemento Cultural, 27 de agosto de 2006. Edgardo Cozarinsky. “Palacios plebeyos”.
  - *La Nación*, Domingo 4 de julio de 2004, Vara, A. M. “Hollywood y el made in USA”. Entrevista a Toby Miller, especialista en industrias culturales.
  - Mahieu, José Agustín. *Breve historia del cine argentino*. EUDEBA, Bs. As., 1966.
  - Mateu, Cristina. *Avances y límites de la industria cinematográfica argentina, 1935-1955*. Ediciones Cooperativas. Colección Tesis y Tesinas de Historia Económica, Bs. As., 2008.
  - Posadas, Abel. “La caída de los estudios. ¿Sólo el fin de una industria?” En España, *Cine argentino. Industria y Clasicismo*. Fondo Nacional de las Artes, 2000, Bs. As.
  - Rapoport, M y Spiguel, C. “Estado, regímenes políticos y política Exterior Argentina. Un abordaje histórico“. Seminario internacional "Political Regimes and Foreign Policies: a comparative approach", Universidad de Brasilia (UnB), Brasilia, 5 y 6 de mayo de 2003.
  - Rapoport, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina*. Ariel, Bs. As, 2006, pág. 329-31.
  - Rougier, M. *La política crediticia del Banco Industrial durante el primer peronismo (1944-1955)*. Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo. Bs. As., 2001.
  - Rovito, P. y Raffo, J. “El mercado y las políticas cinematográficas”. En *Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina*. Secretaría de Cultura. Ediciones Ciccus, Bs. As,
  - Vareo, Fernando G. *El cine argentino en la historia argentina (1958-1998)*, Rosario, 1999.
  - VV.AA. *El estado y el Cine Argentino*. Biblioteca de Cine Argentino y Latinoamericano. Santa Fe. 2005,

### **Archivos, revistas y publicaciones**

*El Herald*o, Buenos Aires, 1935/1955.

*Cinetécnica*, Buenos Aires, 1944.

*Cinegraf*, 1934/1938.