

VI Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2018)

Sede: Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo
Sarmiento 2037, Ciudad Autónoma de Buenos Aires
29, 30 y 31 de agosto de 2018

Exhibición de películas en los años peronistas: prácticas y regulación estatal

Florencia Calzon Flores
UNAJ-UNSAM
florcalzon@yahoo.com

Introducción

El cine ocupa un lugar central en la oferta cultural de la Ciudad de Buenos durante los años peronistas. Es el entretenimiento popular con mayor cantidad de asistentes, incluyendo el teatro y espectáculos deportivos, como el fútbol, el box o el hipódromo. Asimismo, el número de entradas de cine vendidas en el período, demuestra un crecimiento en la cantidad de asistentes: de 37.625 miles de asistentes en 1945 pasó a 61.308 en 1953, lo que implica un aumento porcentual del 62,82%. Esta evolución debe ser puesta en relación con el aumento poblacional de la ciudad: mientras el censo de 1947 contaba 4.681.000 de habitantes, la cifra asciende a 6.700.000 en 1960, o sea, un aumento del 43%. Considerando el crecimiento de la población, la venta de entradas aumentó un 18%. Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, el cine fue el entretenimiento más concurrido y también el que más progresó en términos relativos y absolutos en cantidad de asistentes¹.

¹ Cantidad de asistentes a los entretenimientos populares:

La centralidad del cine como entretenimiento popular debe ser enmarcada en la envergadura que poseía el mercado cinematográfico en nuestro país. El *Anuario de Cine Argentino* de 1949 comprueba que Argentina encabezaba el ranking de los países sudamericanos en cantidad de salas, con 2190, seguida con una diferencia apreciable por Brasil, que contaba con 1490. Para el mismo año, la venta total de localidades alcanzó 967. 209, lo que da el resultado de una localidad vendida cada 16,7 habitantes, teniendo en cuenta que el total de población era de 16 millones de personas. Se trataba de una tasa alta, sólo superada en Sudamérica por el 13,2 de localidades por habitante de la Guyana Británica y el 15,6 de Venezuela. Pero, ninguno de estos dos países se comparaba en magnitud de salas con Argentina: el primero apenas poseía 30 y el segundo 338. La comparación toma otro cariz si analizamos a México: con 1369 salas y un total de 1.204.525 entradas sobre un total de población de 16.500.000, se vendía una localidad por 17,68 habitantes. Se trata de una cifra levemente inferior a la de nuestro país, pero con un mercado donde la cantidad de salas supera al menos las mil. Por otro lado, la comparación con Estados Unidos puede dar una idea de la excepcionalidad del mercado norteamericano: un total de 19.200 salas, con 12.196.988 localidades vendidas sobre 140.386.509 habitantes, dando como resultado una localidad cada 11,5 habitantes. En este caso, la mayor proporción de entradas por habitante se corresponde con un amplio mercado cinematográfico, donde la cantidad de salas es superior a la de cualquier país del continente.

Las estadísticas sirven para marcar la magnitud del mercado cinematográfico en nuestro país, en relación con los distintos países de Latinoamérica. Si bien existían otros países con una mayor proporción de entradas vendidas por habitante, sus mercados eran muy pequeños. Por otro lado, los dos países que contaban con un mercado cinematográfico más amplio, Brasil y México, estaban lejos de la Argentina en cantidad de salas. Del mismo modo, nuestro país tenía una mayor proporción de entradas vendidas por habitante. Por último, el caso norteamericano pone en perspectiva la dimensión limitada de nuestro mercado cinematográfico (Ver Anexo I).

El objetivo de la ponencia es reconstruir las características del circuito de exhibición de películas en la Ciudad de Buenos Aires, en los años cuarenta y cincuenta.

Fuente: Boletín diario secreto, Ministerio del Interior, n°287, Espectáculos públicos 11-4-51 y n° 1185, 7-12-54. En Acha, O, "Masculinidad futbolística, Política y Homoerotismo en el cine durante el Primer Peronismo", en Ramacciotti, K; Valobra A, *Generando el peronismo: estudios de cultura, política y género (1946-1955)*, Buenos Aires, Proyecto Editorial, 2004.

Para ello, se tendrá en cuenta la relación entre las películas extranjeras –principalmente hollywoodenses- y nacionales. Haremos foco en las cantidades exhibidas, el grado de competencia entre ambas cinematografías y los esfuerzos oficiales por beneficiar al cine nacional. Asimismo, nos interesan las prácticas asociadas con la asistencia al cine y el modo en que se articulaban las relaciones entre cine y sociedad. Las características de las salas de exhibición, la diferenciación en la oferta entre los cines del centro y de los barrios, la exhibición por secciones y el continuado, la proyección de noticiarios y el número vivo, son aspectos que se tendrán en cuenta para trazar un bosquejo de una práctica asociada al ocio popular. Las fuentes utilizadas son documentos oficiales, carteleras de diarios de tirada masiva y entrevistas orales.

Las salas de cine

Según el Anuario ya citado, en la ciudad de Buenos Aires existían 211 salas de cine en 1949. La primera comenzó a funcionar en 1900. Antes, las vistas de imágenes en movimiento —pasatiempo que comenzaba a denominarse cinematógrafo— se exhibían en salas teatrales, circos u otros ambientes de reunión que permitían incorporar una pantalla o un proyector, como bares o cafés. En efecto, el cine-bar estuvo muy en auge en los comienzos del cinematógrafo, ya que en los salones existentes se agregaban pantallas para proyección y la música en vivo que acompañaba a las cintas mudas.

El auge del cine fue tal, que en 1909 Buenos Aires ya contaba con más de treinta salas, además de los cuarenta teatros que también exhibían cine alternando con funciones. Desde la década del diez, los espacios de exhibición de películas evolucionaron de forma vertiginosa, incorporando una tipología propia. Exigencias específicas para las máquinas de proyección, distancias, inclinaciones y ángulos para facilitar la visión de los espectadores hacia la pantalla, cuestiones de iluminación y sonido -a partir de la incorporación de bandas sonoras o ya de películas parlantes- hicieron del cine un proyecto específico. En los años veinte comenzó a plantearse que era necesaria una arquitectura cinematográfica y se inició la participación de profesionales destacados en el proyecto de salas de exhibición. La ornamentación interior y exterior debía acompañar a la temática cinematográfica. En la imaginaria popular, el cine significaba adentrarse en lo exótico, lejano, legendario. La experiencia mítica, fuera de lo común, comenzaba antes de ver la película: el cine era el lugar de lo extraordinario y la decoración de fachadas y foyers debía acompañar tal estado de

ánimo. Esto comenzó a entenderse en los albores de la arquitectura cinematográfica en la década del veinte, pero mostraría sus mejores resultados en las del treinta y cuarenta.

En las primeras décadas del siglo, predominaban las salas de entre 500 y 1000 butacas, mientras en las décadas del treinta y del cuarenta se construyeron algunas de más de 1000, las más ambiciosas pasando las 2000. Esto significó un impacto en el espacio, forma, función y estructura de los recintos, que los transformó en verdaderos “palacios plebeyos”, como los denominó Eduardo Cozarinsky². Los ejemplos de esta transformación en la tipología y en la imagen estética de las salas de cine, se extendieron desde el Broadway (1930), Monumental (1931), Ambassador (1933), Ópera (1936), Gran Rex (1937), Normandie (1939), Luxor (1943), Ocean (1944) y Los Ángeles (1946). Las nuevas salas contaban con foyer de gran tamaño, destinadas a contener en el acceso y egreso al gran número de espectadores que estos cines acomodaban en su interior. En los foyers se lucían los materiales más refinados y nobles en la época –mármol, bronce, cristales- y en muchas salas se apelaba a la decoración mural, pintada o en relieves para dar identidad y carácter a la obra.

Los palacios de cine fueron un fenómeno global que acompañó a la producción fílmica en sí. No sorprende entonces que uno de los ejemplos más paradigmáticos de la nueva arquitectura de las salas de cine en nuestro país, el Ópera, encuentre un paralelismo casi idéntico, en el aspecto exterior como en la sala, con el Gran Rex de París, inaugurado algunos años antes, en 1932. Otro factor que relaciona las salas de cine en el mundo, y muy especialmente en América Latina, es la repetición de sus denominaciones. Aunque no pertenecieran a los mismos empresarios ni trabajaran con las mismas distribuidoras, los cines tuvieron un elenco estable de nombres ineludibles. Al tope de la lista figuran los Rex –con su variante Gran Rex- le siguen los Palace –a veces acompañado de otra palabra- Ambassador y Ópera. También los Astral, Empire o Imperio, Luxor, Metropolitan, Moderno, Monumental, Mundial, Ocean, Odeón, Olimpia, París, Parisiana, Parque, Plaza, Princesa, Radio City, Roxy, Trocadero, Spendid y el infaltable Avenida³.

Muchos de estos nombres se repiten en los cines y cines-teatro de la Capital Federal. A diferencia de las salas de teatro, las de cine no se concentraban de forma

² Cozarinsky, E., *Palacios Plebeyos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.

³ Todo lo relativo a las salas de cine se extrajo de, AAVV, *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*, Buenos Aires, CEDODAL, Editorial Publicaciones especializadas, Buenos Aires, Abril del 2002.

exclusiva en el centro. El cine acompañó el proceso de descentralización que significó el crecimiento de la ciudad y la consolidación de los barrios. Las carteleras de los diarios, diferenciaban entre las salas de cine de la zona céntrica y las de los barrios. Esto no sucede con los teatros, que se agrupaban bajo un único subtítulo, sin diferenciación por zonas. El análisis de las carteleras puede brindar una idea aproximada del modo en que se articulaban las relaciones entre el cine y la sociedad. La forma en que está presentada la información abarca desde datos referentes al contenido de la programación, pasando por la ubicación de las salas hasta los precios de las entradas y pueden ofrecer un panorama del modo en que el público concebía la práctica de ir al cine.

Las carteleras

Todos los diarios de la época contaban con una sección fija destinada a informar sobre las novedades teatrales y cinematográficas. Dicha sección se ubicaba en las páginas finales de cada edición e incluía la cartelera. La programación contenía “Teatros”, “Cinematógrafos” y “Variedades”. Las variedades eran un tipo de espectáculo derivado de la tradición hispánica, que mostraba una sucesión de números artísticos de diverso género: cancionistas y cantores individuales, dúos y tríos de cantantes, bailarines, cómicos, payasos, contorsionistas, magos, ventrílocuos e ilusionistas⁴.

⁴ El género “variedades” predomina a fines del siglo XIX y su existencia en el siglo XX tiene un valor más bien testimonial. Perviven de forma aislada como espectáculos en sí mismos, y más bien se los introduce en los intervalos de las funciones de teatro o cine. Esto se refleja en la cartelera, ya que las variedades tienen un lugar minoritario, en González Velasco, C., *Gente de teatro, Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 201, página 39.

entrevistada afirma que, durante el período peronista "...había un cine, el cine Élite, que daba tres películas por cinco centavos (...) En la misma sala a veces además de las tres películas te daban otras tres películas y nos pasábamos la vida en el cine, una pasión"⁶. El cine Élite estaba ubicado en el barrio de Belgrano, en Cabildo 3241⁷. Otra entrevistada afirma que cerca de su casa, en Córdoba y Carranza, había dos cines, el Regio y el Argos, en los que podía comprarse una entrada para ver tres películas⁸. Las salas mencionadas, Elite, Regio, Argos, estaban ubicadas en los barrios. Sin embargo, distintos entrevistados coincidieron en que, una vez que tuvieron la edad para trasladarse, asistían a los cines del centro. Nilda Gil Mariño afirma: "Mirá, yo nací en el '29. En el '38 era cuando iba al cine de barrio, después ya cuando tenía 15 o 16, que sería '42, '43, ya íbamos al centro; ya nos movilizábamos". Por su parte, Marta Raquel Cecchi, nacida en 1922, sostiene que siendo adolescentes, ella y su hermano iban al cine del centro, mientras su hermana menor asistía al cine local⁹.

El cine era el entretenimiento más popular, es decir, el que más asistentes convocaba. Un factor que contribuyó a delinear esta situación era el precio de las entradas, más económicas que las del teatro o distintos espectáculos deportivos. En la cartelera del diario *Clarín* del 2 de mayo de 1948, varían entre 0,40 centavos y 3 pesos. Para ese mismo año, el *Anuario de Cine Argentino* calcula en 0,92 centavos el precio promedio de las localidades. La puesta en relación con otros productos puede ser útil para brindar una idea comparativa, más allá de lo que sucede con el resto de los entretenimientos. En *Radiolandia*, el aviso de cigarrillos Wilton ofrecía un paquete por 0,60 centavos, la jalea "Randal" para manos costaba 2,90 pesos, el dentífrico "Dubarry" 1,50 pesos y la fábrica "El chic" promocionaba calzado femenino desde 15 hasta 25, 90 pesos¹⁰. Las entrevistas dejaron en claro que la entrada de cine era accesible para personas de distintos ingresos. Dos mujeres, una que estrenaba un vestido cada quince

6 Entrevista a Nilda Gil Mariño, 23 de abril del 2012.

7 La época, 3 de mayo de 1948.

8 Entrevista a Vicenta Carmen Valdez, 28 de mayo de 2012. Según la cartelera del diario Clarín del 2 de mayo de 1948, el Regio proyectaba "El despertar" (17:15 y 22:40) "Tres tontos sabios" (15:40 y 20:50) "Las aventuras de Huck Finn" (14:10 y 19:30) y "Variedades", mientras en el Argos podía verse "La ruleta de la muerte"(18:10 y 23:00), "Cuando pasan las nubes"(15:40 y 20:40) "Su noche feliz" (14:10), "Tarea peligrosa" (14.00 y 20:00) y cómicos y dibujos.

9 Entrevista a Marta Raquel Cecchi, 16 de junio del 2012.

10 *Radiolandia*, 23 de octubre de 1948.

días y otra que se hacía uno o dos por año, coincidieron al afirmar que el cine era algo económico, un entretenimiento que “estaba de acuerdo a uno”, al que “se podía ir”.

Sin embargo, no todas las entradas de cine costaban lo mismo. La variación, según los días de la semana, la ubicación de la localidad dentro de la sala o la edad del público. En los anuncios de algunos cines, se aclaraba que el precio de las entradas era mayor el fin de semana que los días hábiles. Como mencionamos, las salas eran de gran tamaño y las carteleras reflejaban las diferencias de precios entre pullman, platea, etc. Además, muchos avisos especificaban el precio para menores, más bajo que el de los mayores. La película proyectada también influía en el precio de la entrada, sobre todo si se trataba de un estreno. No todas las salas proyectaban estrenos y en general las que lo hacían, se concentraban en la zona céntrica.

La mayoría de las películas en exhibición eran norteamericanas. Por la oferta disponible, es visible que el cine proveniente de Hollywood era el que gozaba de mayor popularidad. Las entrevistadas ofrecieron distintas visiones sobre la preferencia entre el cine nacional y norteamericano. Nilda Gil Mariño manifestó que le gustaban “...todas, los dos tipos de películas. Tanto norteamericanas como argentinas. Era una pasión. Yo creo que iba tres, cuatro veces por semana al cine”. La misma entrevistada aclaró que también elegía las películas relacionadas con el tango, mientras Marta Cecchi afirmó que las argentinas le gustaban según cuáles fueran, porque no veía las de arrabal¹¹. Una tercera entrevistada, Vicenta Valdez, sostuvo que “jamás fue del cine argentino” y aunque afirmó haber visto algunos títulos nacionales de trascendencia, como *Los Isleros*, mantuvo que en general el cine argentino “nunca le atrajo”. Los testimonios apuntan a tres modos de relacionarse con el cine norteamericano y nacional: el gusto de ambos por igual, la selección del cine nacional por temas, dejando fuera las películas vinculadas al tango y el arrabal y la preferencia marcada por el cine hollywoodense.

En la cartelera, los títulos solían estar acompañados por el nombre de las estrellas protagónicas. Las estrellas funcionaban como una forma de diferenciación del producto. Sus identidades o imágenes, adquirirían valor en la medida que se mostraban

¹¹ Las películas vinculadas al tango y al arrabal estaban asociadas a un público popular y obrero. Las del director Manuel Romero, que trascurren en conventillos o en ambientes nocturnos y prostibularios, son paradigmáticas en su género. En las historias del cine tiene cierto consenso la idea según la cual a comienzos de los cuarenta, con el acceso de las películas argentinas a salas de primera línea, se comienza a apuntar a un público de mejor bolsillo, incorporando nuevos argumentos y renovando la calidad. En España, C, “Industria y Clasisimo. El modelo institucional” en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasisimo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, página 56.

como individuales y pueden ser interpretadas, como un “monopolio de la personalidad”¹². El monopolio emerge cuando hay un único oferente en el mercado y en este caso, está basado en la creencia de la singularidad de la individualidad. Aunque la proporción de películas argentinas era minoritaria entre los anuncios de la cartelera, éstas no escapaban a la norma de sumarle al título el nombre de los intérpretes.

Las funciones de las salas cinematográficas durante el gobierno peronista estaban compuestas no sólo por el film que se exhibía en cartelera sino también por un noticiario. En efecto, el decreto 18.405 de 1943 instituyó su exhibición obligatoria, de un mínimo de duración de ocho minutos, en todas las salas y en todas las funciones. Aunque los noticieros eran realizados por empresas privadas, su contenido debía ser, según lo estipulaba la Subsecretaría de Informaciones, de propaganda nacional¹³. Cabe aclarar que aquellos no eran realizados por el Estado sino por empresas privadas¹⁴. Uno de los noticieros de mayor trascendencia fue *Sucesos Argentinos*. Cada unidad de *Sucesos* se emitía con una frecuencia semanal e incluía entre siete y diez notas de un minuto de duración: se presentaban en primer lugar las relacionadas con temas políticos, económicos, institucionales, etc. para pasar luego a las de contenido cultural o deportivo. Algunos cines anunciaban en cartelera el horario de los noticieros y según una de las entrevistadas, “...había muchos noticieros (...) había un cine en la calle Florida que te daba noticias y nada más y era todo propaganda”¹⁵. Por último, es necesario tener en cuenta que además de la reglamentación sobre noticieros, el peronismo introdujo, en 1953, la obligatoriedad del número vivo, mediante la ley 14.226, que declaró obligatoria su inclusión en los programas de las salas cinematográficas de todo el territorio de la nación. El objetivo era combatir la

12 Mc Donald, P. *The star system, Hollywood's production of popular identities*, London, Short Cuts, 2000, página 22.

13 Kriger, Clara, “El noticiero *Sucesos Argentinos*”, disponible en <http://historiapolitica.com/biblioteca/>. Última visita al sitio: 15 de junio del 2018.

14 Excepción hecha del noticiero bonaerense, empresa estatal que convivió en una relación a la vez de competencia y complementariedad con la empresa privada, ver I. Marrone, M. Moyano Walker, “Perón, Mercante y el Noticiero Bonaerense” en Panella (comp) *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952)*, La Plata, Publicaciones del Archivo histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2006.

15 Entrevista a Nilda Gil Mariño, 23 de abril del 2012. En la cartelera del 2 de mayo de 1948, la programación del Porteño incluía sólo noticias y aclaraba los temas que abarcaba: el plan de ayuda a Europa, la conferencia de Bogotá y las elecciones en Italia. También se proyectaba una unidad de *Sucesos Argentinos* denominada *Hacia Nuevos Rumbos*.

desocupación entre los actores, debido al declive de la actividad teatral, que se evidenciaba desde los años treinta, con caída en la cantidad de entradas vendidas y cierre de salas.

La Segunda Guerra Mundial y la escasez de película virgen

La competencia con Hollywood comenzó con el nacimiento mismo de la industria cinematográfica en la década del treinta y desde entonces constituyó una cuestión de orgullo nacional¹⁶. La competencia con la cinematografía mexicana era en cambio más reciente y se remontaba a comienzos de la década del cuarenta, cuando Estados Unidos decidió priorizar el envío de material virgen hacia su país vecino en desmedro de la exportación hacia Argentina. En esos años, la escasez de materia prima era uno de los problemas más acuciantes de la industria cinematográfica local que mientras asistía al crecimiento de la industria cinematográfica mexicana veía descender la cantidad de películas realizadas fronteras adentro¹⁷.

Año	México	Argentina
1940	27	49
1941	46	47
1942	49	57
1943	67	34
1944	78	24
1945	79	22
1946	74	32
1947	53	37
1948	81	41

Durante la Segunda Guerra Mundial, Hollywood ofreció su apoyo a la decisión de Roosevelt de entrar en el conflicto bélico. Productores, distribuidores y dueños de salas se plegaron a la nueva causa nacional y la producción de films de guerra fue significativa. Por ejemplo, entre julio y octubre de 1942 osciló entre el 48% y el 35% del total de películas producidas. Si bien la Segunda Guerra llevó a Hollywood hacia

¹⁶ KARUSH, Matthew. *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel, 2014.

¹⁷ Kriger, C. *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009, página 30.

picos en la producción filmica y en las ganancias financieras, tuvo a su vez un impacto negativo en el mercado internacional, encontrando dificultades en la recaudación de ganancias, sobre todo en los países involucrados en el conflicto. En este contexto, Latinoamérica en general y la Argentina en particular (que excluyendo a Brasil tenía en los años de la Segunda Guerra más salas de cine que todos los países latinoamericanos juntos – en 1939 con 1208 salas y en 1942, 1394) ofrecían un mercado atractivo. En 1940 se creó la oficina de coordinación para asuntos inter-americanos cuya “Motion Pictures Division” tenía el propósito de alentar, con la colaboración de Hollywood y otras agencias norteamericanas, la producción de films que representaban el “american way of life” para los vecinos latinoamericanos. En este contexto, también proliferaron los films con contenido latinoamericano producidos por Hollywood. Sin embargo, en Argentina, hasta el verano de 1945 se ejerció la prohibición o la censura de films producidos por Hollywood que contuvieran propaganda pro-aliada o anti-eje. Por ejemplo en 1943 hubo 40 films que fueron retirados de circulación. Este tipo de medidas enfurecía a la industria hollywoodense y fue un factor que contribuyó a la decisión del Congreso para limitar las ventas de película virgen en 1941, medida que se extendió hasta 1946. En esta coyuntura las productoras se vieron obligadas a comprar en el mercado negro de Chile y Brasil a altos precios que aumentaban los costos de producción¹⁸. En un balance sobre la cinematografía argentina para el año 1944, *Sintonía* afirmaba: “En todo 1944 llegó al país más o menos el diez por ciento de la cantidad de celuloide que nuestra cinematografía utilizaba en tiempos normales. Explica ello que hayan podido estrenarse sólo 24 producciones, la cifra más baja que se registra desde 1936 y que dice bien claro la seriedad del problema”¹⁹.

La política que favoreció la industria mexicana en contraposición con la Argentina tenía una doble ventaja para Estados Unidos. Desde una perspectiva ideológica, un país aliado era una alternativa más confiable en relación con el contenido de las películas, aunque esto mismo es relativo por el carácter esencialmente democrático de la industria nacional (a excepción de ASF que producía noticieros pro-eje). Desde el punto de vista económico, permitió conquistar una cuota de mercado ya

¹⁸Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American films in Latin America*, Michigan, UMI Research Press Studies in Cinema, 1982, página 181.

¹⁹ *Sintonía*, 1ro de Enero de 1945.

que la industria filmica argentina era la más avanzada del subcontinente en materia tecnológica y exportaba sus productos al resto de los países latinoamericanos; pero sobre todo possibilitaba a los empresarios norteamericanos una diversificación lucrativa gracias a la inversión de activos en la industria mexicana. Este es, según Falicov, el principal motivo detrás del beneficio a la industria mexicana sobre la Argentina. En este sentido, es importante destacar que el dominio del mercado latinoamericano por Hollywood nunca estuvo seriamente amenazado por la Argentina: "...aún cuando la industria filmica argentina alcanzó el pico de 49 films en 1940, tres de las compañías norteamericanas más importantes (Paramount, Metro y Warner) podía cada una alcanzar esa cifra o más"²⁰

En defensa del cine nacional: intervención estatal en el mercado cinematográfico.

La proporción entre la exhibición de películas norteamericanas y argentinas era abrumadoramente desigual, pero esto variaba según se tratara de Buenos Aires y grandes ciudades u otras zonas del interior del país. De las 624 salas que existían en Buenos Aires y otras ciudades clave, en 1942, el porcentaje de exhibición era: 65% para las películas de Hollywood, 34% para las nacionales y 1% para otras cinematografías. En otras zonas del interior la proporción era inversa: la exhibición de películas en español era del 70%, mientras que las de Hollywood concentraban sólo el 29% y un ínfimo 1% correspondía a otras cinematografías²¹. La explicación radica en que las películas habladas en otros idiomas solían ser subtituladas y esto era un impedimento en las zonas del interior del país, donde los niveles de analfabetismo eran mayores que en las capitales y grandes ciudades. Hollywood comenzó a reemplazar el subtulado por el doblado a mediados de los años cuarenta pero con escaso éxito. El sistema tenía problemas técnicos y además la reacción adversa de las audiencias educadas frente al acento y las expresiones del español doblado hacían que fuese poco rentable. Dentro de la ciudad de Buenos Aires es necesario asimismo distinguir entre las salas del centro y las de barrio. En estas últimas era donde se concentraba la proyección del mayor número de películas habladas en español y, al igual que el público modesto de

20 Falicov, T., "Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945" en *The Americas*, Vol. 63, No. 2, Latin American Film History (Oct., 2006), pp. 245-260

21 Gaizka S. de Usabel, *The High Noon ...*, página 184.

localidades del interior, diversas fuentes comprueban la preferencia por las películas argentinas antes que las mexicanas o españolas²².

Como en tantas ciudades, la mayoría de las películas proyectadas en Buenos Aires provenían de Hollywood. En 1947 se estrenaron 521 películas extranjeras, de las cuales 375 correspondían a Hollywood. La cantidad de películas proyectadas debe ser puesta en relación con la capacidad productiva de cada país. En 1949, Argentina produjo 47 películas y Estados Unidos, 435. Sin embargo, desde que en 1942 los cines de primera línea comenzaron a exhibir películas nacionales, la competencia con las películas de Hollywood fue extrema. En 1949, la película que más recaudó fue la argentina *Avivato*. Estuvo 27 semanas en cartel y contó con una recaudación de 1.790.000 pesos. Por su parte, la película extranjera que más semanas en cartel estuvo fue *Belinda*, con un total de 22 semanas y una recaudación de 912.000 pesos. El cuadro sobre la recaudación en las salas de estreno (Anexo II), muestra que incluso la segunda película argentina con más recaudación, *Almafuerte*, superó a la que ocupa su mismo lugar entre las películas extranjeras: *Niñera último modelo*. Mientras *Almafuerte* contó con una recaudación de 706.000 pesos, *Niñera último modelo* rozó esa cifra con 696.000 pesos. Entonces, si bien es abrumadora la cantidad de películas hollywoodenses en relación con las argentinas (en 1949 se exhibieron 211 contra 47, Ver Anexo III), hay que tener en cuenta que la capacidad de recaudación de las películas nacionales más exitosas competía con las norteamericanas. En 1951, la película que más recaudó fue *Los Isleros*, dirigida por Demare y producida por San Miguel con \$151.000 en 12 semanas.

El gobierno militar que asumió en 1943 intentó regular la cantidad de películas argentinas proyectadas en las salas de cine. A partir del decreto 21.344 promulgado en 1944 y convertido en ley (N° 12.999) en agosto de 1947²³, se estableció la obligatoriedad de exhibir películas argentinas en todos los cines, en una proporción que distinguía cantidades teniendo en cuenta la ubicación y el tamaño de las salas así como si eran o no de primera línea. Hasta entonces, las salas del centro no solían proyectar

22 Calvagno, J. "El cine industrial y las masas en Argentina: la sección "cinematografía" del semanario "CGT" (1934-1943) en *A Contracorriente*, volumen 7, número 5, primavera del 2010, pp. 38-81.

23 "El Decreto N° 21.344 del 5 de Agosto de 1944 establecía la obligatoriedad de exhibición de una película argentina cada dos meses en las salas de primera línea de la Capital Federal, en las demás salas una película por mes y en el interior y en el Gran Buenos Aires un filme durante dos semanas de cada cinco, comprendiendo dos sábados y dos domingos." En Gené, M., *Un mundo feliz, imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, página 49

películas nacionales, que se estrenaban en las de barrio. Una excepción parece haber sido el Monumental, también conocido como la “catedral del cine argentino” y cuyo empresario, Pablo Coll, se jactaba de brindar “... la gran oportunidad de que las películas nacionales tuvieran, para exhibirse, una elegante sala moderna, amplia, dotada de todas las comodidades”²⁴. Según la nueva reglamentación, los cines de primera línea ubicados en la Capital Federal y con capacidad superior a las 2.500 localidades, debían exhibir como mínimo una película nacional cada dos meses durante siete días, incluyendo un sábado y un domingo. Por su parte, los restantes cines de primera línea y los ubicados en el radio céntrico de la Capital, debían exhibir una película nacional por mes, con los mismos requisitos que la categoría anteriormente mencionada. El resto de las salas, tanto de la Capital como del Interior, proyectarían películas nacionales dos semanas, como mínimo, de cada cinco, comprendiendo dos sábados y dos domingos. A comienzos de 1945 *Sintonía* afirmaba: “El decreto, que debió entrar en vigor hace varios meses, no ha sido aún aplicado, al parecer porque se carece del número de películas suficientes para dar cumplimiento a sus disposiciones y también porque se respetan los compromisos contraídos con las salas.”²⁵.

El decreto de proyección de películas nacionales fue duramente criticado por los exhibidores. Sin embargo, se unieron e intentaron sacar provecho de la reglamentación, convirtiéndose en productores. Quince días después de la publicación del decreto, los principales exhibidores formaron una cooperativa. Joaquín Lautaret fue nombrado presidente de la Cooperativa Argentina de Exhibidores Cinematográficos (CADEC). Invitaban a todos los dueños de salas a participar como miembros contra abono de una cuota. Con dichos ingresos, la nueva organización compró acciones de las productoras Pampa Film (Pedro Coll, el dueño del Monumental, se convirtió en su presidente) y Establecimientos Filmadores Argentinos. Finalmente, también absorbió Emelco. Con los exhibidores unidos en un solo frente, los productores independientes e incluso las mayores compañías como Argentina Sono Film (ASF) y Lumiton, quedaban imposibilitadas de proyectar sus films en salas que no fueran de segunda línea. Sin embargo, la CADEC no prosperó. Falta de experiencia y una mala administración causaron su disolución luego de dos años de existencia.

²⁴ *Set*, 1ro de febrero de 1947, N° 4.

²⁵ *Sintonía*, 1ro de Enero de 1945.

A pesar de los esfuerzos oficiales por popularizar los films nacionales, las ganancias por la exhibición de películas hollywoodenses seguían aumentando. Las de 1946 excedieron a las de los años previos y el estreno de películas hollywoodenses al año siguiente, en 1947, superó en un 25% la cantidad de estrenos del año anterior. En 1948 y a través de una medida de control de cambios, las ganancias norteamericanas en relación a la exhibición de películas en nuestro país fueron frenadas. La exhibición de películas extranjeras se redujo, pero su lugar fue ocupado por viejas películas hollywoodenses antes que por producciones argentinas nuevas.

En 1949, el gobierno impuso estrictos controles sobre los permisos de exhibición de films extranjeros. Para obtener permisos, los distribuidores debían enviar una lista con los títulos de los films, la identificación del idioma original, lista de actores, nombre de las estrellas, extensión en tiempo del film, sumario de la trama y fecha del estreno original. Los motivos esgrimidos eran evitar películas antiguas o de dudoso valor. En realidad el gobierno, en asociación con los productores nacionales, buscaba intercambiar permisos de exhibición a cambio de que las distribuidoras norteamericanas tomaran a su cargo la colocación de películas nacionales en el país del norte. El intento de las productoras argentinas de ingresar al mercado norteamericano era de larga data. Por años, habían subtulado sus películas en inglés con la esperanza de ganar popularidad entre las audiencias norteamericanas. Sin embargo, dichos films no tenían demasiado éxito y cuando eran exhibidos, lo hacían en las salas de cine de los barrios latinos: el barrio latino de Harlem en Nueva York, Los Ángeles y algunas localidades de Nueva México, Colorado y Texas. A su vez, los intentos de realizar co-producciones con los estudios norteamericanos tampoco prosperaron. En cualquier caso, la importación ilimitada de films extranjeros así como la autorización para sacar del país las ganancias en dólares fue reestablecida en 1951.

Los intentos del gobierno de intervenir en la cantidad de películas argentinas que debían ser exhibidas se combinaron con otro tipo de medidas tendientes a proteger la industria nacional. Entre ellas se encontraban los ya mencionados controles en el ingreso de películas extranjeras así como el otorgamiento de créditos. El Banco de Crédito Industrial Argentino se asesoraba, antes de otorgar los créditos, sobre el “valor cultural, moral y artístico de la película”, a través de una comisión integrada por el director de la Dirección de Espectáculos Públicos (DEP)²⁶ y tres productores. De este

26 La Dirección de Espectáculos Públicos (DEP), depende de la Subsecretaría de Informaciones (SI), que se encarga de centralizar la propaganda de gobierno. En particular, la DEP se ocupa de organizar y controlar la producción filmica, ya se trate de largometrajes de ficción, noticieros o documentales. El

modo, y al igual que en el caso de la distribución de película virgen durante los momentos de escasez, el gobierno dirigió el acceso al crédito a partir de criterios políticos más que financieros²⁷.

Más allá de los esfuerzos oficiales, la industria nacional cinematográfica no alcanzó niveles que le permitieran competir con la industria hollywoodense en el propio mercado. A pesar de que la industria se recuperó de la escasez de celuloide a partir de 1946, aumentando de forma progresiva la cantidad de películas filmadas, pocas de ellas fueron exitosas comercialmente. Muchas eran “quickies”, películas de bajo presupuesto realizadas en poco tiempo, que no eran demasiado populares entre las audiencias. En 1949 cerraron los estudios San Miguel y quebró Emelco. Ese mismo años los fundadores de Artistas Argentinos Asociados, dejaron la compañía. En 1952 dejó de existir Lumiton, una de las empresas líderes junto con ASF. La situación de la industria nacional era tan crítica, que desde el gobierno se lanzaron nuevas medidas para revertirla: más tiempo para la proyección de películas nacionales y un incremento en el precio de las entradas, que sería utilizado para otorgar nuevos préstamos a los productores. De todos modos, la industria no repuntó y esto fue admitido por el gobierno, que comenzó a cambiar su actitud ante los productores. La intención de terminar con una protección a la industria que empezaba a verse como excesiva e indiscriminada, fue expresada por el director de la DEP, Apold, cuando afirmó que a pesar de las medidas aplicadas, el rendimiento de la industria cinematográfica había sido muy deficiente en relación con la calidad de sus productos. Dos meses antes del golpe, Apold fue reemplazado al frente de la DEP por León Bouché, que se orientaba a profundizar el cambio de rumbo ya esbozado. Bouché denunció la baja calidad de la producción, y la atribuía a un sistema corrupto en la asignación de beneficios²⁸. La brevedad de la gestión de Bouché no permitió que se reflejaran en políticas los cambios insinuados, y tras la caída del peronismo se desmantelaron de manera abrupta las

lugar de la DEP al interior de la SI va creciendo en importancia a medida que la cinematografía se posiciona en un rol preponderante con respecto a la política de propaganda de gobierno, hecho que ocurre principalmente a partir de la gestión de Apold (1949-1955). En Gené, Marcela, *Un mundo feliz, imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

27 Girbal Blacha, Noemí, *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*, Universidad nacional de Quilmes, 2003.

28 Kriger, C. *Cine y peronismo...*, páginas 88-91.

protecciones a la industria cinematográfica. De esta manera, luego de 1955, la industria dejaba su lenta agonía para entrar en una verdadera crisis.

Consideraciones finales

La ciudad de Buenos Aires presenció durante los años peronistas una expansión del mercado de consumo, que entre sus bienes incluía los de tipo recreativo. Las estadísticas confirman que la oferta de entretenimientos era variada y que el número de asistentes iba en aumento. Exceptuando el teatro, cuyo declive comenzó en los años treinta, los espectáculos deportivos y el cine convocaron una enorme magnitud de público. Pero el cine fue el entretenimiento más popular de la época. Si bien está todavía pendiente el estudio del cine en el interior del país, la concentración de la actividad cinematográfica, tanto en lo relativo a la producción de películas nacionales como al circuito de exhibición, se dio en la ciudad de Buenos Aires.

Entre las películas exhibidas, las provenientes de Hollywood superaron en cantidad tanto a la de otros orígenes extranjeros como a las nacionales. Contaban con la preferencia del público, preferencia que las autoridades nacionales intentaron balancear hacia la producción nacional. Durante los años peronistas, una serie de políticas se orientó a proteger y estimular la industria cinematográfica local. La creación de una línea de créditos, los controles sobre la importación de cintas norteamericanas y la obligatoriedad de exhibir una cantidad mínima de películas argentinas, fueron algunas de ellas. Sin embargo, el contexto de la Segunda Guerra Mundial, implicó un serio obstáculo. La escasez de película virgen, que poseía un componente utilizado en la fabricación de armamentos, privó a las productoras de un material imprescindible para la producción de films. La disminución en la realización de películas fue una realidad por la que atravesaron todas las productoras, incluso aquellas que mantenían mejores vínculos con el gobierno. Aunque luego de 1946, comenzó a repuntar el número de películas producidas, muchas de ellas fueron realizadas como una plataforma para obtener los beneficios oficiales. Esto redundó en su baja calidad, que las autoridades empezaron a esgrimir como argumento para aflojar las protecciones. Las películas argentinas que gozaban de la aceptación del público eran pocas, y en general eran aquellas efectuadas por los principales estudios, con las figuras del espectáculo más reconocidas. En esa estrecha franja, la competencia con Hollywood era una realidad.

Las prácticas asociadas con la asistencia al cine fueron reconstruidas a partir de la utilización de carteleras y fuentes orales. El cine era en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, un entretenimiento popular. El costo de la entrada era económico comparado con otras opciones de entretenimiento. Además, los denominados “programas monstruos” habilitaban la posibilidad de ver, por el mismo precio, más de una película. En la Ciudad de Buenos Aires, se concentraba una gran cantidad de salas. Con funciones en distintos horarios, las salas del barrio y del centro constituían una amplia oferta. Sus características arquitectónicas, acompañaban el placer de ir al cine, con una puesta en escena de ensoñación, que comenzaba antes de que se apagaran las luces y comenzara la función. Las entrevistadas coinciden en señalar la importancia de la asistencia al cine en su juventud, como la posibilidad de entrar en otro mundo, ajeno a la mirada de los mayores. El cine como un ámbito de relativa libertad y relajación de la moral, fue denunciado por la Iglesia, que lo consideraba una amenaza a las buenas costumbres.

El cine como industria y como hecho social fue abordado en el trabajo, para trazar un bosquejo de un fenómeno complejo, ubicado en el cruce de las medidas oficiales para su regulación y las dimensiones asociadas a su realidad como entretenimiento popular.

ANEXO I

RESUMEN ESTADÍSTICO DE CINES Y LOCALIDADES DE AMÉRICA DEL SUR EN 1949

País	Cines	Localidades	Habitantes	Una localidad por
Argentina	2.190	967.209	16.000.000	16,7 hab
Brasil	1.490	936.000	45.000.000	48 hab
Bolivia	42	28.550	3.000.000	105 hab
Colombia	430	250.000	11.500.000	46 hab
Chile	312	271.126	5.850.000	21,5 hab
Ecuador	71	71.270	3.325.000	46,5 hab
Guayana Francesa	1	500	40.000	80 hab
Guayana británica	30	24.200	320.000	13,2 hab
Paraguay	22	13.000	1.000.000	76,9 hab
Perú	252	197.535	7.000.000	35,4 hab
Uruguay	178	106.391	3.000.000	27,9 hab
Venezuela	338	255.000	4.000.000	15,6

Total	5.356	3.110.781	100.035.000	
-------	-------	-----------	-------------	--

AMERICA DEL NORTE

País	Cines	Localidades	Habitantes	Una localidad por
Estados Unidos	19.207	12.196.988	140.386.509	11,5 hab
Canadá	1.562	797.327	14.000.000	17,68 hab
México	1.369	1.204.525	16.500.000	13,6
	22.138	14.198.840	170.886.509	

Fuente: Instituto Nacional de cine y artes audiovisuales
Anuario de cine, 1949-50.

ANEXO II

RECORDS DE RECAUDACION EN SALAS DE ESTRENO

Recaudación de películas argentinas 1949

PELICULA	DISTRIBUIDORA	SEMANAS	TOTAL \$
Avivato	Interamericana	27	1.790.000
Almafuerte	Argentina Sono Film	14	706.000
Tierra del fuego	Emelco	14	362.000
La danza del fuego	Emelco	9	563.000
Historia del 900	Estudios San Miguel	7	310.000
Yo no elegí mi vida	Lumiton	7	186.000
El hijo de la calle	Cinema. Independencia	5	170.000
Historia del tango	Cosmos	4	123.000

Recaudación de películas extranjeras 1949 en la Argentina

PELICULA	DISTRIBUIDORA	SEMANAS	TOTAL \$
Belinda	Warner Bros	22	912.000
Niñera último modelo	20th Century Fox	24	696.000
Lo que el viento se	Metro Goldwyn	45	530.000

llevó	Mayer		
El error de estar vivo	Guaranteed	14	516.000
En cualquier lugar de Europa	Cosmos	15	439.000
Delirio de Grandeza	D.I.A	8	412.000
El cuervo	D.I.F.A	19	379.000
Arco de triunfo	Metro Goldwyn Mayer	7	370.000
Luna sin miel	Universal	6	278.000
La bella y la bestia	AAA	5	250.000

Fuente: Instituto Nacional de cine y artes audiovisuales
Anuario de cine, 1949-50.

ANEXO III

RESUMEN DE LAS PELICULAS ESTRENADAS EN 1949 EN ARGENTINA

Nacionalidad	Cantidad
Argentinas	47
Chilenas	1
Mexicanas	14
Españolas	11
Dobladas en castellano	4
Comentadas en castellano	2
Alemanas	10
Francesas	9
Italianas	46
Habladas en inglés	211
Húngaras	1
Idish	1
Total	357

Fuente: Instituto Nacional de cine y artes audiovisuales
Anuario de cine, 1949-50.

Bibliografía

Acha, O, "Masculinidad futbolística, Política y Homoerotismo en el cine durante el Primer Peronismo", en Ramacciotti, K; Valobra A, *Generando el peronismo: estudios de cultura, política y género (1946-1955)*, Buenos Aires, Proyecto Editorial, 2004.

Calvagno, J. "El cine industrial y las masas en Argentina: la sección "cinematografía" del semanario "CGT" (1934-1943) en *A Contracorriente*, volumen 7, número 5, primavera del 2010.

Cozarinsky, E., *Palacios Plebeyos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2006.

En España, C, "Industria y Clasisimo. El modelo institucional" en España, C (Coordinador General) *Cine Argentino. Industria y Clasismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.

Falicov, T., "Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945" en *The Americas*, Vol. 63, No. 2, Latin American Film History (Oct., 2006).

Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American films in Latin America*, Michigan, UMI Research Press Studies in Cinema, 1982.

Gené, M., *Un mundo feliz, imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Girbal Blacha, Noemí, *Mitos, paradojas y realidades en la Argentina peronista (1946-1955)*, Universidad nacional de Quilmes, 2003.

Gonzalez Velasco, C., *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Marrone, M. Moyano Walker, "Perón, Mercante y el Noticiero Bonaerense" en Panella (comp) *El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952)*, La Plata, Publicaciones del Archivo histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2006.

Karush, Matthew (2014). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires, Ariel, 2014.

Kruger, C. *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2009.

Kruger, Clara, "El noticiero Sucesos Argentinos", disponible en <http://historiapolitica.com/biblioteca/>

Mc Donald, P. *The star system, Hollywood's production of popular identities*, London, Short Cuts, 2000.