

VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

Mirar la realidad: Vínculos entre el Cine y el Estado entre 1926 y 1944.

Florencia Luchetti, Fernando Ramírez Llorens.

Cita:

Florencia Luchetti, Fernando Ramírez Llorens (2004). *Mirar la realidad: Vínculos entre el Cine y el Estado entre 1926 y 1944*. VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-045/474>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Mirar la realidad: Vínculos entre el Cine y el Estado entre 1926 y 1944

Florencia Luchetti: Licenciada en Sociología, UBA. Investigadora del programa UBACyT.
flordetruco@yahoo.com

Fernando Ramírez Llorens: Licenciado en Sociología, UBA. Investigador del programa UBACyT. fertucan@adinet.com.uy

Quien se aburra en el seno de una multitud, es un imbécil¹

Durante las primeras décadas del siglo XX fue consolidándose a nivel mundial la forma industrial de la cinematografía y con su crecimiento fue ampliándose también el público que asistía a las funciones, las que fueron convirtiéndose en un espectáculo masivo, particularmente a partir de la aparición del cine sonoro. Las transformaciones económicas que motivaron el surgimiento del capitalismo, originaron al mismo tiempo la aparición de grupos más o menos definidos de sectores obreros que nacían y se desarrollaban al ritmo marcado por la capacidad de las nuevas relaciones económicas de abarcarlos como conjunto. Por lo general el pensamiento social de la época los llamó “masas”, y desde finales del siglo XIX y hasta mitad del XX predominaron las interpretaciones sobre las masas en tanto entidades amorfas, dispersas, incapaces de pensarse a sí mismas y proyectarse en el tiempo. Le Bon, en 1895, le adjudica a la masa la adquisición de una “unidad mental” que tiene como características la credulidad, la movilización, la sugestibilidad y la exageración de todos los sentimientos, los nobles pero también los más bajos.²

Una nueva transformación, la de las leyes sociales que reducían la jornada laboral, otorgaban días de descanso y limitaban el trabajo infantil, entre otros beneficios, brindaron

a sectores cada vez más amplios de la población una condición relativa que hasta entonces era exclusividad de nobles y burgueses: el aburrimiento. Con él nacieron nuevas congregaciones de masas hasta entonces inexistentes, que tenían como novedad no estar nucleadas en torno al trabajo sino a la búsqueda de entretenimiento, y que encontraron en el cine un lugar de excepcional interés. El pensamiento político descubrió pronto un hecho escalofriante: el obrero, cuando no trabaja, no se queda en su casa, sino que se moviliza y agrupa en amplios espacios físicos, sin realizar actividades ligadas directamente a su reproducción material. Y con ello, emergió la intención de que se transforme en observador pasivo de símbolos ajenos, identidades de la élite, de estéticas del poder. Intenta transformar la masa movilizada en público masivo. Preocupado por el público masivo y la movilización de masas escribe Walter Benjamin, en 1934: “Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro”. Pero en el caso del cine, se produce sobre la masa un efecto embriagante, aturdidor, dispensor. “Comparemos el lienzo (pantalla) sobre el que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podremos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo (...) De hecho, el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de éstas”³. Esta concepción del carácter confuso, casi ensoñador, del cine había estado presente en la interpretación de muchos intelectuales y políticos que acusaban al cine de ser un entretenimiento banal, una “dispersión para iletrados”⁴, para gradualmente modificarse la concepción que estos mismos detractores tenían: “hemos visto pasar del desprecio al

elogio entusiasta, a (Luigi Pirandello) Paul Valery, Georges Duhamel, Bernard Shaw, Theodore Dreiser, Paul Souday, Sacha Guitry y tantos otros”⁵. Con el transcurso del tiempo se comenzó a imaginar la posibilidad de ejercer por medio del cine una acción deliberada sobre las masas. Este concepto ha sido fundamental en las ideas de quienes pretendieron influir en el contenido de las películas de cine. Las imágenes en movimiento y los sonidos que acompañan un “filme” pueden producir un efecto fascinante que relaje los sentidos y permita “inducir” el discurso contenido en una película. El profesor De Ruelle lo sabe: “La obscuridad de la sala, el silencio sepulcral, la impresión de sentir todas las miradas fijas en el mismo cuadro, la música atractiva, encantadora, todas estas circunstancias realizan, mejor que el más perfecto instituto de psicoterapia, la preparación favorable para que se produzca el estado de hipnosis y la sugestión”⁶. Apold, también supo referirse a este estado de ensueño en que caía una persona dentro de la sala: “Ningún espectador ‘cierra los ojos’ en determinado lugar de una película para no ver determinada escena. La podrá mirar con mayor o menor simpatía, con más o menos voluntad de compenetrarse de ella; pero, en último análisis, la mira siempre. En un recinto cerrado y a oscuras la vista va inexorablemente a la luz, sin que haya voluntad capaz de evitarlo”⁷. Si bien la película podía aparentar banalidad, lo cierto es que el estado indefenso en que se encontraba el espectador, permitía influenciarlo al punto de “absorber” los mensajes que se le transmitían, o más aún, como sugiere Benjamin, hacer que la masa sumerga “en sí misma a la obra artística”. Benjamin externaliza la banalidad del cine: no es una característica intrínseca a las películas sino una estética y discurso político intencionados, agregados a ella. Es el esteticismo de la política. También externaliza la banalidad de las masas: se trata de la alienación de las masas que acompaña al proceso de proletarización del hombre. En estas condiciones, los discursos, por medio de la técnica, podían internalizarse en la masa. El cine se había vuelto una

“fábrica de sueños”: una industria por cuyas chimeneas brotaba el humo ensoñador del discurso político.

En distintos discursos políticos comenzó a notarse el interés creciente en la posibilidad de influenciar lo que empezaba a percibirse como el vehículo por excelencia para la difusión de las ideas: imágenes en movimiento que transmiten sensaciones, pautas identitarias, “realidades” a las masas del pueblo, concurrentes habituales a las largas jornadas de ocio dominadas por la luz del proyector. Es la época de crecimiento de los grandes centros de realización cinematográfica y de las no menos importantes agencias estatales destinadas a controlarlas de manera más o menos sutil. Este es el “espíritu de la época”, ideas, debates, que comienzan a circular en la clase política local en la década del 30. Este es un tiempo donde se escribe, se proyecta y se legisla en materia de cinematografía, creando un cuerpo de debates y proyectos. También se lee: Le Bon, Lenin, Duhamel crean el cuerpo teórico en el que se fundamentan las ideas.

Podemos organizar en categorías los diversos proyectos legislativos presentados entre 1926 y 1944. El nivel más general de análisis está dado por el debate sobre la función del cine. Si bien para la década del 30 Hollywood asomaba como modelo de industria cinematográfica, algunos proyectos partían del supuesto de que era ese el modelo a seguir, mientras otros, por oposición, enfatizaban lo que solían llamar la función social del cine, la cual expresaba la intención de darle una utilidad directamente política. También es posible distinguir entre aquellos que planteaban la necesidad de controlar la producción y exhibición de películas, los que proponían medidas positivas de estímulo a la actividad cinematográfica y los que reclamaban del Estado un rol protagonista como productor. En tercer término, podemos dividir las medidas según el ámbito de injerencia de la normativa: por un lado tenemos propuestas de alcance nacional, expresadas a través de decretos

presidenciales o proyectos de ley, y las de ámbito local, en general referidas a la ciudad de Buenos Aires, y en menor medida, a Rosario y Córdoba. Finalmente, podemos clasificar los proyectos de las diversas normativas en función del sector en que pretendieran intervenir dentro del ámbito de la industria cinematográfica. De esta manera, se pueden distinguir las medidas normativas tendientes al fomento o control de la producción de aquellas referentes a lo relacionado con la distribución y exhibición de películas.

Estos niveles de análisis que aquí separamos para hacerlos más evidentes, en la realidad se presentan superpuestos unos con otros. Sin embargo, no por esto pierden su capacidad explicativa, aunque es necesario tener presente que forman parte de una totalidad más amplia dentro de la cual adquieren su significación.

Si nos concentramos en el nivel más general, el sentimiento nacionalista de los conservadores, vinculado a veces con la simpatía por las experiencias de Alemania e Italia de la época, explicaban su inclinación por propuestas, si se quiere, más cercanas al corporativismo. Los socialistas, y algunos radicales, no tenían motivos para rechazar un modelo que se les presentaba como una oportunidad de desarrollo económico y social. Si nos detenemos en el segundo nivel de análisis será posible observar que tanto las medidas positivas de fomento a la producción y exhibición, como las negativas de intervención directa pretendían, en definitiva, controlar lo que se exhibía, si bien con metodologías opuestas que expresaban distintas concepciones sobre el rol del Estado. En un primer momento estas metodologías aparecen disociadas. En la década del 30 los proyectos de control fueron fogueados principalmente por los políticos conservadores, mientras que la oposición a esta orientación se articuló en torno a los socialistas, que en colaboración con productores y exhibidores llevaron adelante las propuestas de estímulo a la producción. Hacia 1940, con la asunción de Castillo, la suerte comenzó a inclinarse para

el lado de los conservadores. En 1943 el gobierno nacionalista generó una síntesis, haciéndose cargo tanto del control como del incentivo.

Si nos concentramos en el ámbito de injerencia de las normativas, podemos ver que el límite entre el espacio nacional y municipal en la década del 30 expresó las oportunidades que existían para la viabilidad de un proyecto. La lógica del fraude conservador y el abstencionismo radical implicaron una composición un tanto particular de la representación partidaria en el Congreso y en el Concejo Deliberante. Fue característico de toda la época la superposición y contradicción entre medidas de alcance nacional y otras de ámbito local, que nuevamente expresaban las diferencias entre socialistas y conservadores.

El cuarto nivel de análisis resulta particularmente valioso para comprender la dinámica de relaciones entre actores que produjo la intromisión del Estado en el cine. La coexistencia de medidas proactivas y reactivas eran orientadas de manera particular a los distintos sectores de la industria (generalizados como productores, distribuidores y exhibidores). Esto generó un campo de disputa, cambiante en el tiempo, con beneficiados y perjudicados. Dada la multiplicidad de los vínculos entre los actores sociales involucrados, resulta más correcto hablar de relaciones entre Estado e industria del cine que de intervención lineal del Estado sobre el cine.

Para organizar el trabajo abordaremos estas complejas articulaciones entre Estado e industria del cine concentrándonos, por una cuestión de espacio, en el control y el estímulo, trabajando en este sentido bidireccional que implica no sólo la intervención del Estado sobre la producción, distribución y exhibición, sino también la influencia ejercida desde las organizaciones representativas de cada sector. Al mismo tiempo, intentaremos contemplar las diversas lógicas involucradas, tanto las institucionales representantes del

accionar del Estado y las organizaciones privadas, como las particulares correspondientes a los diversos actores involucrados, las cuales muchas veces se superponían (el caso de productores que también eran distribuidores, o políticos que también eran o estaban estrechamente vinculados a intereses empresariales). También debido a los límites materiales analizaremos sólo la producción fílmica (exclusivamente documental) realizada por el Instituto Cinematográfico del Estado, aunque existieron otros proyectos y experiencias menores. Resulta de interés observar la producción de cine documental del período, tanto estatal como privada, en cuanto esta última tendió lazos muy firmes hacia el Estado. Por cuestiones de espacio, no desarrollaremos el contexto internacional, el cual adquiere particular relevancia desde el comienzo de la segunda guerra mundial, no sólo en un plano ideológico sino también material, dado que tuvo una de sus mayores repercusiones en la crisis del celuloide, que paralizó la producción en 1943.

No apto para menores – El control de la exhibición y la producción.

En el año 1926 el Concejo Deliberante sancionó la primera medida orientada a calificar películas de manera de evitar la presencia de menores en algunas exhibiciones⁸. Su objetivo era regular específicamente la exhibición de las películas que se denominaban “científicas” o de “higiene social”⁹ permitiendo que se ofrezcan en salas comerciales pero en funciones especiales. El debate suscitado en aquella ocasión evidenció la intención de los legisladores de promover este tipo de películas, dándoles un marco apropiado, así como su concepción del cine como un adecuado difusor de temas de salud pública e higiene, susceptible de ser utilizado para educar a la población, tomando como ejemplo a Estados Unidos y en menor medida a Alemania y Francia¹⁰.

El año 1929 vio surgir el primer proyecto de ley que intentó regular el conjunto de las exhibiciones cinematográficas, basándose en la clasificación y censura de las películas a proyectarse y en las condiciones en que debían realizarse las exhibiciones¹¹. Si bien lleva la firma del diputado radical Leopoldo Bard, el proyecto, que no fue sancionado, será la pieza fundamental de los que presentarán los legisladores conservadores luego del golpe de estado del 30.

El texto definía el criterio con el cual debían clasificarse las películas, marcando el rumbo de lo que se considerará permitido: para los menores de quince años los espectáculos debían tener un fin educativo, ameno y moral, y se debían excluir los contenidos dramáticos, policiales, sensuales y sentimentalistas. Para nadie debían autorizarse las películas que dañasen en cualquier forma el orden público, la moral, las buenas costumbres, de contenido antipatriótico, o que presentasen escenas, hechos o argumentos atroces o repugnantes. Para poner en práctica la política de calificación se crearía una Comisión de Censura en cada municipio del país, integrada por actores del sistema escolar y familias distinguidas de la sociedad, ligadas con el poder político local representado en la figura del Intendente¹². Se combinaban así los ámbitos público y privado, convocando simbólicamente a trabajar en conjunto a las dos agencias principales de socialización (la familia nuclear y la escuela) junto con el poder político local. Por otra parte, cada comisión municipal tendría absoluta competencia para calificar las películas a exhibirse en ese ámbito.

Bard defiende la idea de que lo que ocurre en la pantalla es la realidad o, más precisamente, que el estado de indefensión en que se encuentra el espectador al ser sometido a los influjos de la pantalla no le permitirán mediatizar y reflexionar sobre la experiencia a la que está siendo sometido, asumiéndola como real. La idea de que la representación de la realidad puede ser más impactante que la propia realidad¹³, implica el

reconocimiento de que un mismo hecho puede ser presentado de distintas maneras, es decir, que existen formas estéticas que son al menos relativamente independientes de su contenido. Esta idea, aún incipiente, irá creciendo en importancia en el período.

El reconocimiento del potencial educativo del cinematógrafo es la idea más fuerte de este proyecto. Se abandona la opinión de que solo las películas consideradas de “higiene social” o “científicas” tienen un carácter instructivo. El rol educativo está presente en todos los géneros, y aún más, es complementario de la educación impartida en las escuelas, ya sea por su capacidad de reforzar lo que se transmite en las aulas, como por su poder destructivo de lo enseñado en los templos de saber. Es el Estado, aún más que las propias familias, el responsable de la formación moral de los niños, a través de las escuelas. Ahora, su tutela debe ampliarse a los momentos de ocio de los niños, y por extensión los adultos.

Los fundamentos del proyecto revelan una concepción del cine como divertimento para pobres, o incluso directamente para ignorantes, que era relativamente frecuente en la época. Si bien se pensaba que el cine podía tener una utilidad, lo cierto es que la difusión que había alcanzado en los sectores populares era un factor de desprestigio. Por otro lado, el hecho de que se proyectasen mayoritariamente películas extranjeras, y estadounidenses en particular, tendía a profundizar fuertemente el malestar. Aparecía de esta manera el peligro del otro, del extranjero que podía transformar los valores tradicionales de la sociedad. En reemplazo de los temas que atraían las bajas pasiones, intoxicaban la moral y minaban la dignidad moral del ser, Bard ejemplificaba sobre los argumentos que deberían abordar las películas, los cuales formaban parte de la definición del ideal conservador respecto de la sociedad¹⁴.

La vida del proyecto es mucho más extensa que el mandato del Diputado. Durante toda la década del treinta el Senador Benjamín Villafañe reiteró tres veces la presentación de este

mismo proyecto de ley. El texto de 1934 es una reproducción textual del proyecto de 1929 y en sus fundamentos exagera la amenaza que representan las películas extranjeras, al ser vehículos de la propaganda judía y comunista¹⁵.

La reiteración del proyecto en 1936 abandona la idea de Comisión de Censura por municipio y la reemplaza por una única a nivel nacional. Este texto resulta de particular interés por ser el más detallado de todos los que se preocuparon por definir con sistematicidad aquello que debía ser censurado¹⁶.

Hacia mediados de los años 30 también encontramos hechos de censura en Córdoba y Rosario, siendo junto con Buenos Aires las ciudades sobre las que existen referencias de intentos de ejercer algún tipo de control (basado en normativas locales) sobre el material que se exhibía.

En diciembre de 1933 se aprobó en el Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires la Ordenanza 5439¹⁷ que creaba en la Capital Federal una Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico, destinada a la “visación” de las películas a exhibirse. La clasificación que se hacía en la Ordenanza 5439 divide a los espectáculos en cuatro tipos: especialmente destinados para niños, para mayores a los que no podrán concurrir menores de 16 años, películas de carácter científico para estudiantes, profesionales y mayores de edad y películas no aptas para exhibirse.

Con respecto al proyecto de ley de Bard y Villafañe, aquí cambia por completo la concepción de quiénes están autorizados a calificar el contenido de las películas. Es mayoritaria la composición con personas vinculadas al gobierno, y curiosamente, con gran mayoría de representantes del gobierno nacional, siendo que se trata de un ente municipal. Aquí son quienes detentan saberes técnicos y científicos determinados los que pueden discernir entre lo que puede ser visto y lo que no. Se juntan los ámbitos de la

salud, la justicia, la educación y la industria cinematográfica para que desde cada disciplina se otorgue el punto de vista correspondiente¹⁸.

Si bien la disposición municipal no fue una iniciativa del bloque socialista, no parecen haber existido cuestionamientos a la normativa hasta junio de 1939, cuando se planteó un debate muy fuerte en el Concejo Deliberante. Su detonante fue la prohibición de una película estadounidense: “Confesiones de un espía nazi”. Se cuestionó desde los bloques socialista y radical la constitucionalidad de la Comisión de Contralor. Más allá de sus efectos legislativos, el debate reviste interés porque pone sobre la mesa las concepciones que circulaban en la época en los distintos sectores políticos¹⁹.

Los discursos fueron contundentes. La bancada socialista trazó un límite que definía a dos bandos. Por un lado están los autoritarios, los tradicionalistas, los fascistas. Por el otro los democráticos, los modernos, los liberales. Se está de un lado o se está del otro. Tener una concepción moderna implica, al concebir al cine, superar la idea filofascista de que se trata de un “medio de propaganda”, de un difusor de ideas. Ahora se eleva la calidad estética y discursiva del cine al concebirlo como un “medio de comunicación”, como prensa, que puede ser utilizada libremente por los particulares. A la debilidad moral o intelectual del público de cine que sostienen los conservadores, los socialistas oponen un público culto, a tal punto que es capaz de romper con la inmediatez de las imágenes y entender que lo que está ocurriendo en la pantalla sucede a mucha distancia como para verse afectado desde la cómoda butaca de la sala. Los socialistas plantean que la expresión artística, la expresión comunicacional, no puede sino ser testigo de su tiempo. A nadie escapa que el cine expresa la realidad. Lo que en definitiva está en disputa es el monopolio de la realidad, es decir, la autoridad para construir los relatos sobre las cosas que están ocurriendo y las que están condenadas a no existir, aunque ocurran. El ideal conservador planteaba el interés de que se exhiban películas que muestren una sociedad sin conflictos.

A esto los socialistas quieren oponerle un cine que presente los conflictos sociales, las luchas cotidianas. Eso movilizará los sentimientos, impulsará a la acción, no como una turba irracional, sino como la lucha legítima de sectores amplios por incorporarse a la vida política.

Luego de un largo año de idas y vueltas, en agosto de 1940, es aprobada una ordenanza que modifica las funciones de la Comisión de Contralor. Sin embargo, en pocos meses el clima político ha cambiado por completo. El socialista Berra, que hace unos meses defendiera fervorosamente el apego a los valores democráticos y la necesidad de que la Comisión de Contralor tenga una definición precisa que guíe su accionar, ahora firma el despacho de comisión para la aprobación de un proyecto nuevo, donde no se explicita ningún criterio para calificar las películas y se deja en la práctica en libertad de acción a los integrantes de la comisión para que califiquen según su criterio personal. En el medio se ha producido la denuncia, por parte del Senador Villafañe, del escándalo de la venta de tierras de El Palomar, y hace un mes que el presidente Ortiz no está ejerciendo su cargo debido al agravamiento de su enfermedad.

Y el ganador es... – El estímulo a la producción.

La primera propuesta de incentivo a la industria cinematográfica nacional fue un proyecto de ordenanza municipal de 1932²⁰. Se trató realmente de un intento por fundar la industria cinematográfica, teniendo en cuenta la poca cantidad de estrenos del período²¹. El proyecto presentado por el Concejal socialista Pedro González Porcel pretendía alcanzar en 1934 la producción de al menos 10 películas sonoras²², lo cual distinguía doblemente a su proyecto como pionero a la vez que visionario, ya que efectivamente el cine argentino

se convertiría en favorito popular antes de que llegaran los primeros apoyos estatales a la industria. El proyecto consistía en el otorgamiento de premios a tres largometrajes cada año. También contemplaba la importancia estratégica de una buena distribución de las películas en el circuito de los cines, por lo que proponía tres premios para las salas, así como la exención de impuestos para ellas.

Existían condiciones para que las películas pudieran acceder a los premios. Debían ser morales y reflejar “nuestras modalidades étnicas, sociales, idiomáticas y musicales”. Si bien resultaba una concepción mucho más abierta que la de los conservadores, está también presente la idea del incentivar determinados temas. En la exposición de los fundamentos, González Porcel analiza el cine como industria, como arte y como elemento de cultura. En esta última dimensión resalta la idea de Le Bon referida a la capacidad del cine de transformar ideas y creencias.

La diferencia sustancial con respecto a los puntos de vista de quienes promovían el control directo de la exhibición cinematográfica es la reivindicación del cine en tanto industria, y por ello aparece mencionado por primera vez el caso de Estados Unidos como un ejemplo a seguir. Hay un gran salto, analizado anteriormente, entre la enunciación del cine como medio de “propaganda” y como medio de “cultura” o “comunicación”. Puede parecer una diferencia sutil, pero refiere a la necesidad o no de que exista un control monopólico y directo del discurso cinematográfico. Aunque se inspiraran en los mismos pensadores, sus propias visiones del rol del Estado los hacen llegar a posiciones diferentes. Existe también una diferente consideración sobre quienes son los especialistas para apreciar una película²³.

El proyecto de González Porcel generó un fuerte apoyo en amplios sectores de la industria cinematográfica: productores, exhibidores, escritores, directores, artistas, técnicos y obreros cinematográficos²⁴. Al contrario de los conservadores, que parecían

legislar “en soledad”, los socialistas buscarán constantemente el apoyo y la legitimación de sus proyectos por parte de realizadores y exhibidores.

La insistencia para concretar este proyecto se hará costumbre. En septiembre de 1933 González Porcel lo reitera, al parecer sin mucho éxito. En octubre de 1936, ya sin González Porcel en el Concejo, el concejal Miguel Navas, también socialista, vuelve a reiterarlo. Las modificaciones al proyecto son pocas, pero algunas de ellas manifiestan cambios importantes que se estaban operando en el campo cinematográfico. Se creaba una nueva categoría de premios a cortometrajes: “mejor película de dibujos animados o informaciones noticiosas”²⁵ y se modificaban los requisitos para la devolución de impuestos a las salas²⁶. Por último, desaparecía del texto del proyecto cualquier mención a requisitos en cuanto a contenido que debieran tratar las películas.

La originalidad en este proyecto reside en su fundamentación. Navas hace énfasis en el análisis del desarrollo de la cinematografía como un factor de crecimiento económico, y las transformaciones urbanas resultantes de la alta concurrencia de público a espectáculos de cine. Navas observa las transformaciones que se producen en una ciudad que está saliendo de una importante crisis económica, que creció rápidamente a causa de la inmigración, una ciudad que ha adoptado al cine con fervor, y que, como gran ciudad que se precie, está destinada a grandes cosas. Todo lo que para políticos de otra orientación es negativo, es para Navas causa de un gran entusiasmo. Las películas locales se superan cada vez en calidad y en las interpretaciones de los actores. El contenido social de los argumentos resulta de destacable interés. Y su arraigo popular es algo que debe protegerse. Esta diferente forma de concebir la producción local y extranjera ilustra las diferencias de orientación política. La “libertad sin freno” que denunciara el Senador Villafañe, es un aspecto positivo a estimular. Los socialistas no ven una amenaza en aquello que se vincule con lo popular. Al contrario, el potencial económico del cine y la

posibilidad de introducir temáticas que le permitan al pueblo identificarse en los argumentos debe ser visto como un vehículo de integración económica y social. Su principal interés es el cine como industria. Aún más, si la ciudad de Los Ángeles tuvo un descomunal crecimiento en 20 años gracias al desarrollo de Hollywood, “¿no podría repetirse lo mismo en Argentina? Nada hay que se oponga a ello”²⁷.

En el espíritu del proyecto hay un claro reconocimiento de que, si la industria cinematográfica ha crecido tanto en cuestión de tres años, todo se debe a la labor de los pioneros. Por esto, el Estado solo debe premiar, alentar, apoyar, pero nunca interferir, cuestionar, trabar.

Navas presenta como antecedentes de otros países la legislación de Inglaterra, España y Brasil. Será la única fundamentación de un proyecto que entre los antecedentes extranjeros incluya otro país sudamericano. Se expresa en contra del cupo a las películas nacionales por correr el riesgo de que se desprestige la producción local, al estar asegurada la exhibición de obras mediocres. Pocos meses antes, en marzo de 1936, el presidente Justo había afirmado que promulgaría por decreto el proyecto de Ley del Contingente. Básicamente se trataba de establecer una relación entre la cantidad de estrenos de películas extranjeras y nacionales, por dos vías: la exigencia a las empresas importadoras para que compren o produzcan películas argentinas en un porcentaje en relación a las extranjeras, y la obligación a los cines de estrenar determinada cantidad de films nacionales por mes. Mientras los productores locales estaban al frente del impulso a la iniciativa, los distribuidores se manifestaban abiertamente en contra, mientras que los exhibidores asumían una postura un tanto ambigua, advirtiendo sobre posibles riesgos de tales medidas. La polémica en torno a este proyecto provocó que quede de lado y no sea aprobado.

Al mismo tiempo que Navas presentaba el proyecto en el Concejo Deliberante, el diputado Buyán, también socialista, presentó un proyecto similar, aunque con algunas modificaciones, en la Cámara de Diputados. Al fundamentar el proyecto, Buyán dedica un espacio considerable a comentar que este fomento de la cinematografía debe ser entendido como una oposición a la práctica de censura. Aparecen dos elementos interesantes. Por un lado la práctica de la censura implica más que la prohibición de determinados temas, porque provoca la imposición de determinadas líneas temáticas y tratamientos estéticos. Por otro lado, resulta evidente que la situación social y política del momento se refleje en las películas: “La censura ejercida por funcionarios del Estado, aparte de contravenir disposiciones constitucionales conocidas, no resulta en la práctica otra cosa que una manera de imponer directivas generales a autores y directores artísticos que ven de esa suerte cercenada su libertad de concepción y de realización (...) Si en estos trabajos se alude a defectos comunes al observador del desenvolvimiento de la vida diaria, trátase de asuntos políticos, sociales, etcétera, no se logra ninguna solución benéfica para el país prohibiendo la exhibición de la película que los expone. Lo cuerdo sería suprimir las causas que sirven a la trama cinematográfica”.

Si bien este proyecto también contempla la devolución de impuestos a las salas que exhiban realizaciones argentinas, el límite mínimo es cada vez más alto. La sala que quiera optar por la devolución de impuestos debe estrenar 24 películas argentinas por año. El proyecto de Buyán no será votado. El proyecto municipal en cambio se convierte en ordenanza en diciembre de 1937. Al mes siguiente, el Intendente la veta. En Junio de 1938 el Concejo reafirma la ordenanza, ya con otro Intendente. Sin embargo cuestiones menores traban la reglamentación de la ordenanza, poniendo de manifiesto la falta de voluntad del ejecutivo municipal. Recién en Octubre de 1939 terminan de saldarse las diferencias, y ante una insistente presión de los interesados. Durante el año 1939, el ahora

ex concejal Navas, publica varias editoriales en la revista Cine Argentino²⁸ insistiendo en aclarar los puntos que el ejecutivo municipal no dejaba de cuestionar.

La ordenanza es la síntesis del reclamo de productores y exhibidores y presenta el nivel de organización y acuerdo que habían alcanzado, al interior de cada grupo de interés y entre ellos. La estrategia fue insistente (siete años desde la presentación del primer proyecto) y lo suficientemente importante para presentarla a la vez a nivel municipal y nacional. A través de este proceso, van surgiendo vinculaciones entre distintos actores que por una cuestión de espacio no hemos desarrollado: Miguel Navas²⁹ Antonio Ángel Díaz³⁰, Nicolás Di Fiore³¹ y Camilo Stanchina³².

Función privada – El Instituto Cinematográfico del Estado

En agosto de 1936, el presidente Justo inauguraba el cine Ópera y decretaba la organización del Instituto Cinematográfico Argentino. De manera gradual, el Instituto fue reformulando sus funciones y generando nuevas propuestas, que lo convertirían en el primer intento de organizar bajo un solo organismo el control, el fomento y la producción directa de películas.

La creación del Instituto se había sancionado en 1933, dentro de la Ley de propiedad intelectual, pero su reglamentación quedó pendiente. Inicialmente sus objetivos estaban ligados a la producción de películas. En 1935 el diputado Amadeo y Videla presentó un proyecto de ley, que no prosperó, donde proponía otorgar una partida económica para darle impulso, y planteó un plan de filmación para la realización de todo tipo de películas: científicas, culturales, técnicas, históricas, de divulgación general, de propaganda en el extranjero, documentales, educativas y artísticas, así como dibujos animados y

propaganda de gobierno. También contaría con equipos portátiles para la realización de proyecciones ambulantes.

Justo le encomendó al Senador Matías Sánchez Sorondo y a Juan Bracamonte (en seguida reemplazado por Carlos Pessano) la realización del proyecto de Instituto, modificando el espíritu inicial y proponiendo nuevas instrucciones: debía encargarse del “control directo del espectáculo cinematográfico en general”.

Sánchez Sorondo, entonces presidente de la Comisión Nacional de Cultura, ya había demostrado su preocupación en el efecto de los medios de comunicación como vehículos de difusión de ideología (y por la ideología comunista en particular), presentando en 1934 un proyecto que preveía un marco regulatorio de las actividades periodísticas (“ley de amparo de prensa”) y otro de represión del comunismo.

Durante la presidencia de Justo la reglamentación de las funciones del Instituto se hizo por decreto. Se estableció en primera instancia que las producciones que utilizaran dependencias del Estado debían someter sus argumentos a aprobación. También se estableció que las producciones que estuvieran relacionadas total o parcialmente con la historia, las instituciones o la defensa nacional editadas en el país debían ser sometidas a aprobación, tanto de su argumento como de su realización definitiva, mientras que en el caso de películas extranjeras que trataran estos temas y fueran estrenadas en el país también debían ser autorizadas.

Desde el gobierno se asumía la intención de orientar el discurso de construcción de la nacionalidad, asumiendo como cuestión de gobierno las exhibiciones cinematográficas y ejerciendo por primera vez el acto de censura directamente sobre el guión de la realización. De esta manera, a la pretensión de producir películas propias se agregaba una fuerte política de control.

En 1937 Sánchez Sorondo viajó a Europa “con el fin de estudiar aspectos relacionados con la cinematografía”. El senador escribe las experiencias de Italia, Alemania, Gran Bretaña y Francia. Es parcialmente crítico de la experiencia alemana, al entender que la aplicación de la influencia estatal sobre el cine debía hacerse con sutileza y escrupulosamente. Queda en cambio impactado por la organización italiana en torno al instituto LUCE (“L’Unione Cinematográfica Educativa”, encargada de la realización de las películas oficiales), los créditos a la producción, el control de las condiciones de exhibición, el monopolio de la enseñanza de cine, la organización corporativa de los gremios, la censura y, sobre todo la introducción en las películas de “sutiles recursos de propaganda” y la obligatoriedad de la exhibición de las películas italianas en todo el territorio.

Ya con Ortiz en el gobierno, Sánchez Sorondo presentó en el Congreso el proyecto de creación del Instituto Cinematográfico del Estado, fuertemente influido por la experiencia italiana. Las medidas planteadas en el proyecto retomaban muchas normas propuestas anteriormente o ya realizadas, pero ahora centralizadas en un único organismo: la calificación de películas, la asignación de incentivos, la aprobación por parte del Instituto de aquellos guiones que traten asuntos “nacionales”, la producción de películas oficiales. Pero también otras que se formulaban, al menos formalmente, por primera vez: gestión de créditos ante el Banco Nación, políticas de fomento en el exterior y reglamentación de participación de películas argentinas en certámenes internacionales, exención de impuestos a la materia prima, cuotas de exhibición para cortometrajes y películas artísticas, enseñanza, y un servicio de noticias sobre cine. La mayor novedad la componía la conformación de una “Cámara Gremial Cinematográfica” compuesta por las distintas organizaciones gremiales bajo la tutela del Instituto.

El proyecto planteaba la exaltación a un mismo tiempo de las tres dimensiones analíticas que sobre el cine existían en la época: en tanto arte, en tanto industria y en tanto

fenómeno social. Sin embargo, al intentar definir el rol del Estado ante estas tres miradas, predomina la última de ellas: “Primero, el cinematógrafo debe gozar de toda la libertad que nuestras leyes otorgan al ejercicio de los derechos privados y debe ser especialmente protegido por el estado; segundo, el cinematógrafo, como factor de difusión de ideas y de cultura, debe estar sometido a la fiscalización del estado”³³.

Si la simpatía de exhibidores, productores y distribuidores hacia el Instituto Cinematográfico Argentino y hacia las figuras de Sánchez Sorondo y Pessano nunca fue grande, la presentación de este proyecto tuvo como característica la de agrupar a todos los sectores de la industria en su contra. Alarma y descontento general. Así comenzaba Chas de Cruz una editorial del Herald, donde planteaba que no existía una significación desde el punto de vista cinematográfico para incentivar tales medidas, sino que, por el contrario, los verdaderos valores cinematográficos se veían anulados por las mismas. Y respondía con el ejemplo sistemáticamente ignorado por los conservadores: “hay dos modelos de intervención. Uno lo representa Estados Unidos, donde se crearon organizaciones de productores que controlan. Y Alemania, Italia y Rusia, que “protegen” directamente a la industria”³⁴. Proyecto de dictadura cinematográfica, dice La Prensa³⁵. Muchos periódicos y revistas gremiales expresan su oposición a todo el proyecto, salvo a la exención de impuestos. El Concejo Deliberante, a propuesta del bloque socialista y apoyado por los radicales, envía un mensaje a la Cámara de Senadores planteando que “verían con agrado” que no se aprobara el proyecto de Sánchez Sorondo. Durante los siguientes años, serán insistentes los reclamos por una intervención en términos de estricto estímulo, y el ataque a las figuras de Pessano y Sánchez Sorondo. Con la salida de Ortiz retornó la posibilidad de expedir proyectos por decreto. Así, en agosto de 1941 se reglamentan por fin las funciones del Instituto Cinematográfico del Estado³⁶. Se recortaron los puntos más irritantes del proyecto original, quedando limitadas

las funciones del organismo a la producción de películas oficiales, la investigación de técnicas y de laboratorio, la enseñanza, la organización de exposiciones y archivo cinematográfico y la realización de estadísticas sobre cinematografía.

De hecho el primer punto, la producción de películas por parte del Estado ya se había puesto en marcha. En mayo de 1941 se estrena “Tigre”, producida por el Instituto³⁷ y dirigida por Pessano. En 1942 se estrenan “Nahuel Huapi” y “Vendimia”, con campaña publicitaria y estreno en múltiples salas. En 1943 se anuncia un ambicioso plan de filmación, que contempla abordar como temáticas las bellezas del país, la actividad industrial, la actividad rural, el paso de visitantes ilustres, el movimiento artístico, hechos históricos. En total se anuncian los títulos tentativos de quince películas, pero solo se llegan a realizar dos antes que estalle la crisis del celuloide³⁸.

Pessano no estaba ingresando en un territorio virgen, ni abandonado por el Estado. Hasta la década del 30 el desarrollo del cine documental argentino no fue absolutamente independiente del apoyo del Estado³⁹, y desde 1926 existía el Laboratorio Fotocinematográfico del Estado, en el marco del Ministerio de Agricultura. Durante la década del 30 existen numerosos ejemplos de películas documentales realizadas por privados a pedido del Estado. Sin embargo, en 1938 aparecieron los noticiarios Grafotón, AGA Film y Sucesos Argentinos y un poco después Noticiero Panamericano, que fueron los primeros noticieros sonoros de aparición regular. Los dos últimos perdurarán en el tiempo, y a la par de los noticiarios, editarán también películas documentales⁴⁰. Hasta 1944, la iniciativa fue privada, sin apoyo directo del Estado. Pero en cuanto a su temática, seguían una línea similar a la planteada por los conservadores de la época. Algunos documentales de 1940 estrenados por Sucesos son: “Mar del Plata”, “Al pie de los Andes”, “Proas argentinas en el lejano oriente”, “Chaco Argentino”, “Sinfonía de una gran ciudad”. La línea de Noticiero Panamericano, menos profusa, también era similar.

Luego del golpe del 43, Sánchez Sorondo y Pessano renuncian a sus sillones en el Instituto, y se anunciaba la creación de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. El nuevo gobierno manifiesta su interés en el cine, y en el documental en particular, promulgando, el 31 de diciembre, el decreto de fomento de la producción de noticiarios nacionales: "...la cinematografía, al determinar la atracción y el interés de todos los sectores de la población, se ha convertido en un medio difusor directo, accesible y de suma eficacia: los noticiarios en particular cumplen una labor informativa de carácter documental, divulgando, dentro y fuera del país, entre otras cosas: las riquezas y las bellezas del suelo; el conocimiento de los museos, monumentos y lugares históricos; la potencialidad económico-industrial; el grado de adelanto cultural, científico, deportivo y social de las instituciones; los acontecimientos más destacados de la actualidad; actos diplomáticos y las celebraciones en las que el pueblo honra a sus próceres (...) es de innegable interés público la utilización del cine, por parte del gobierno, como vehículo de propaganda nacional tendiendo a una más íntima compenetración entre gobernantes y pueblo..."⁴¹. En seguida la Asociación de Empresarios Cinematográficos expresa su preocupación por el intento del gobierno de imponerles a los exhibidores la proyección de "determinado noticiario de procedencia local"⁴². La preocupación es fundada: la Subsecretaría de Informaciones y Prensa comunica que "de acuerdo con los antecedentes, labor realizada, antigüedad, etc. corresponde el 70% de las salas de la República a Sucesos Argentinos y el 30% al Noticiario Panamericano' (...) Se ha determinado ya la programación de ambos y fijado los circuitos correspondientes, encargándose a Sadaic la recaudación de los servicios de locación"⁴³. El decreto hacía obligatoria la exhibición y establecía el circuito de explotación de noticiarios en todas las salas del país, estableciendo lo que el exhibidor debía pagarle al productor, que según denunciaban aquellos correspondía a cuatro veces lo que se venía pagando. La medida

se suaviza en 1945, pero se mantiene la importancia del género documental en el circuito de exhibición y la centralidad que tenía para los políticos de la época. Se modifica la postura oficial que hasta entonces se había tenido con los privados: el nuevo gobierno nacionalista se desentiende de la producción y deposita su confianza en Sucesos Argentinos y Noticiario Panamericano.

También el 31 de diciembre de 1943 se decretaba la organización de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa, dependiente de la Secretaría de la Presidencia de la Nación. Se creaba la Dirección de Cinematografía (con sus Divisiones Abastecimiento y Fomento y Producción) bajo la jurisdicción de la Dirección General de Espectáculos Públicos, cuyas funciones quedaban detalladas de la siguiente forma: “a) Intervenir en el examen de la calidad moral y cultural de los espectáculos públicos, b) estimular la producción de noticiarios cinematográficos y películas documentales de interés nacional, c) el fomento de la cinematografía y del teatro nacional y d) intervenir en el abastecimiento de película virgen”⁴⁴ (esta última medida a raíz de la crisis de celuloide). El 11 de enero, a través del Decreto Presidencial 425, se establecieron ventajas impositivas a favor de las salas que exhibieran películas de producción nacional. Se decretaba que las municipalidades deberían reintegrar a los dueños de las salas parte del impuesto a los espectáculos públicos, según la proporción de películas nacionales que se exhibiera en las mismas.

Continuará – Conclusiones y perspectivas

Al iniciar este trabajo –éramos muy ignorantes-, creíamos en la posibilidad de que la intervención en los medios de comunicación en el primer gobierno de Perón tuviese vínculos con hechos previos. Si bien queda pendiente explicitar rupturas y continuidades,

no caben dudas de la influencia que experiencias y actores de este período tuvieron en el siguiente.

Todas las medidas de intervención propuestas desde los organismos estatales pretendían influir en el circuito cinematográfico. El control de la producción y exhibición implicó el monopolio del Estado para decidir qué podía ser conocido por quién. El estímulo intentó por lo general provocar en el realizador un acto de autocensura, internalizando en él la elección de determinadas temáticas, estéticas y formatos. La producción directa por parte del Estado resultó la forma más evidente de intervención.

La intervención del Estado llevó en la práctica a que los distintos sectores de la industria cinematográfica no exigieran su prescindencia, como quizás fuera esperable. Al contrario, la presencia estatal generó un cierto nivel de competencia por los beneficios que potencialmente pudiera otorgar. El Estado era visto como una interesante fuente de ingresos directos o indirectos, ya sea por la vía de la exención impositiva, la entrega de premios, el encargo directo de realización de películas, la determinación o no (según el grupo de interés) de cupos de exhibición, etc. El Estado fue visto también como el potencial defensor de los intereses de cada sector de la industria, o incluso de un grupo en pugna con otros dentro del mismo sector. El control en cambio implicaba una política de “suma cero”, donde ningún sector de la industria ganaba, y eso explicaba que fuera rechazada unánimemente.

Existieron experiencias de vinculación informal entre políticos y empresarios. Por su propia naturaleza, es difícil rastrearlas. Cine Argentino presentaba en 1939 las reuniones que se realizaban en sus oficinas con un representante directo del presidente Ortiz, y dejando de lado al Instituto Cinematográfico, que debería haber sido el ámbito natural de las reuniones. Esto podría no pasar del ámbito de lo anecdótico, o, al contrario, ser explicativo

de relaciones que en estas condiciones escapan al análisis. Un relevamiento más profundo puede echar luz sobre el asunto.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1989): *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

Benjamin, Walter (1999): *Poesía y capitalismo*, Buenos Aires, Taurus.

Barnouw, Eric (1995): *El documental. Historia y estilo*, Buenos Aires, Gedisa.

Buchrucker, Cristian (1987): *Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927 - 1955)*, Buenos Aires, Sudamericana.

Campodónico, Horacio (1999), "El Estado y el cine argentino. Apuntes para la reflexión", en Revista *La Mirada Cautiva*, Año I, Nº 2 y 3, Buenos Aires.

Castoriadis, Cornelius (1999), *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets.

Casullo, Nicolás (comp.) (1993): *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza.

Feierstein, Daniel (2000): *Seis estudios sobre genocidio. Análisis de las relaciones sociales: otredad, exclusión y exterminio*, Buenos Aires, Eudeba.

Ferro, Marc (1986): *Cine e historia*, Madrid, Gili.

Foucault, Michel (1998): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Garate, Juan Carlos (1944), *La industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, Mimeo.

Marrone Irene (2003): *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental argentino*, Buenos Aires, Biblos.

Maranghello César: “Orígenes y evolución de la censura. Los límites de la creación” y “el Espacio de la Recepción. Construcción del aparato crítico” en España, Claudio (2001):

Cine Argentino. Industria y clacisismo, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Murillo, Susana (1997): *El discurso de Foucault: Estado, locura y anormalidad en la constitución del individuo moderno*, Buenos Aires, Oficina de publicaciones del CBC.

Pérez Ledesma, Manuel, “Cuando lleguen los días de la cólera. Movimientos sociales, teoría e historia” en Revista *Zona Abierta* N° 69, Madrid.

Rouquié, Alain (1994), *Poder militar y sociedad política en la Argentina*, Buenos Aires, Emece.

Fuentes consultadas:

Leyes

-11.723, en www.infoleg.com.ar

-12.341, Anales de la Legislación Argentina, p. 745.

Ordenanzas

-Ordenanza 5.439, 1 de Diciembre de 1933, Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal.

-Ordenanza 8.855, 10 de Diciembre de 1937, Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal.

-Ordenanza 9.253, 21 de Junio de 1938, Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal.

-Ordenanza 10.356, 28 de Julio de 1939, Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal.

-Ordenanza 11.608, 12 de Agosto de 1940, Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal.

Decretos

-Decreto Nacional 18.405, 31 de Diciembre de 1943, Anales de la Legislación Argentina, Tomo IV, p. 69.

-Decreto Nacional 18.406, 31 de Diciembre de 1943, Anales de la Legislación Argentina, Tomo IV, p. 69.

-Decreto Nacional 18.407, 31 de Diciembre de 1943, Anales de la Legislación Argentina, Tomo IV, p. 70.

-Decreto Provincial (Entre Ríos) s/n, 7 de Febrero de 1941, Anales de la Legislación Argentina, Tomo I, p. 576.

-Decreto Nacional 94.080, 24 de Junio de 1941, Anales de la Legislación Argentina, Tomo I, p. 299.

-Decreto Nacional 425, 11 de Enero de 1944, Anales de la Legislación Argentina, Tomo IV, p. 83.

-Decreto Nacional 21.344, 5 de Agosto de 1944, Anales de la Legislación Argentina, Tomo IV, p. 461.

-Decreto Nacional 20.993, 7 de Septiembre de 1945, Anales de la Legislación Argentina, Tomo V, p. 598.

-Decreto Nacional 4.095, 12 de febrero de 1946, Anales de la Legislación Argentina, Tomo IV, p. 132.

-Decreto Nacional 4.098, 12 de febrero de 1946, Anales de la Legislación Argentina, Tomo IV, p. 133.

Resoluciones

-Resolución Nacional 43.458, 18 de Mayo de 1943, Anales de la Legislación Argentina, Tomo V, p. 507.

-Resolución Nacional 1.093, 26 de Junio de 1943, Anales de la Legislación Argentina, Tomo III, p. 510.

-Resolución Municipal 11.501, 2 de Julio de 1940, Diario de Sesiones del Concejo Deliberante,

Proyectos de Ley

-Amadeo y Videla, Daniel, Proyecto de Ley, en Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación, 21 de Agosto de 1935.

-Bard, Leopoldo, Proyecto de Ley, en Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación, 18 de Septiembre de 1929.

-Buyán, Marcelino, Proyecto de Ley, en Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación, 17 de Enero 1938.

-Villafañe, Benjamín, Proyecto de Ley, en Diario de Sesiones de la Cámara de Senadores de la Nación, 26 de Junio de 1934, 21 de Agosto de 1935, 18 de Septiembre de 1936 y 31 de Agosto de 1939.

-Sánchez Sorondo, Matías G., "El Instituto Cinematográfico del Estado", Buenos Aires, 1938.

Proyectos de Ordenanza

- Briuolo Miguel, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 5 de Octubre de 1926.
- González Porcel, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 21 y 28 de Junio de 1932 y 29 de Septiembre de 1933.
- Stanchina Camilo, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 15 de Octubre de 1937.
- Stanchina Camilo, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 19 de Noviembre de 1937.
- Stanchina Camilo, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 18 de Noviembre de 1938.
- Stanchina Camilo, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 16 de Junio de 1939.
- Stanchina Camilo, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 23 de Junio de 1939.
- Stanchina Camilo, Apéndice, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 21 de Junio de 1938.
- Navas Miguel, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 2 de Octubre de 1936 y 10 de Diciembre de 1937.
- Ravina Arturo, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 7 de Octubre y 18 de Noviembre de 1938.
- Ravina Arturo, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 4 de Julio, 3 y 20 de Octubre de 1939.
- Berra Julio, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 28 de Julio de 1939.

-Dickmann Enrique, Proyecto de Declaración, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 22 de Junio de 1939.

-Iñigo Carrera, Proyecto de Declaración, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 23 de Junio de 1939.

-Posse Mario, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 2 de Julio de 1940.

-Savarese Raúl, Proyecto de Ordenanza, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 17 de Mayo de 1940.

Observaciones Del Departamento Ejecutivo

-De Vedia y Mitre Mariano, Veto a la Ordenanza 8.855, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 17 de Mayo de 1938.

-De Vedia y Mitre Mariano, Mensaje al Concejo Deliberante, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 10 de Diciembre de 1937.

-Goyeneche Arturo, Observación a la Ordenanza 10.288, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 18 de Julio de 1939.

-Goyeneche Arturo, Veto a la Ordenanza 10.356, en Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 15 de Septiembre de 1939.

Revistas especializadas

- Revista El Heraldo del Cinematografista, números aparecidos desde Enero de 1936 a Febrero 1944, Buenos Aires.

- Revista Cine argentino, números 1 (Mayo de 1938), 47 (Marzo de 1939), 52 y 53 (Mayo de 1939), 57 y 58 (Junio de 1939), Buenos Aires.

- Revista Cinegraf, números de aparecidos desde Junio de 1934 a Febrero 1935, Buenos Aires.

Documentos

-Apold Raúl Alejandro, *Coordinación de la difusión, propaganda y contrapropaganda sobre acción política*, Subsecretaría de Informaciones, Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 1953.

Sitios de Internet

-www.infoleg.gov.ar

-www.cinenacional.com.ar ⁴⁵

¹ Benjamin, W. (1999): *Poesía y Capitalismo*. Buenos Aires, Taurus. Pág. 51.

² Pérez Ledesma, Manuel (1994): “Cuando lleguen los días de la cólera. Movimientos sociales, teorías e historia”, en *Revista Zona Abierta* Nº 69, Madrid.

³ Benjamin, W. (1989): *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus. Pág. 51.

⁴ Duhamel, George, en Benjamin, W., *op. cit.* Pág. 51.

⁵ Sánchez Sorondo Matías G. (1938): “El Instituto Cinematográfico del Estado”, Buenos Aires.

⁶ Sánchez Sorondo, M. *op. cit.* Pág. 175.

⁷ Apold, Raúl A. (1953): “Coordinación de la difusión, propaganda y contrapropaganda sobre acción política”. Subsecretaría de Informaciones, Presidencia de la Nación. Buenos Aires. Pág. 16 y 17.

⁸ No hay información sobre censura o calificación orientada específicamente a películas durante las décadas del 10 y del 20. En esos años la intervención del estado era informal, bastante arbitraria, de carácter municipal y basada en normativas generales referidas a los espectáculos públicos.

⁹ Se trata de documentales que tratan temas vinculados a la salud y la práctica médica, tales como “operaciones, obstetricia y puericultura, enfermedades infecto-contagiosas, alcoholismo, enfermedades venéreas, sífilis, etc.”, el detalle puede encontrarse en el *Diario de sesiones del Concejo Deliberante*, del 5 de octubre de 1926.

¹⁰ El proyecto suscripto por los concejales Briuolo, Sanguinetti, Rubiera y Giménez se convierte en la ordenanza 1721, y establece la edad límite en 14 años.

¹¹ El proyecto proponía prohibir el acceso de menores de seis años a cualquier espectáculo cinematográfico, calificar las películas que no fueran aptas para menores de quince e incluso prohibir por completo la proyección de determinadas películas, estableciendo un mecanismo de censura previa. Asimismo, presentaba una metódica organización de la exhibición para los menores de quince, lo cual apuntaba a limitar las extensas funciones continuadas, que duraban habitualmente seis o siete horas. Por otra parte, éste es el único proyecto de ley de alcance nacional que tendrá referencias específicas a la organización de las salas y al modo de proyección. El proyecto de ley, así como sus fundamentos, se encuentra en el *diario de sesiones de la Cámara de diputados* del día 18 de septiembre de 1929.

¹² La Comisión estaría compuesta por un director de enseñanza secundaria o primaria, dos madres y un padre de familia y el Intendente. En el caso de la Capital Federal, los padres y madres debían ser elegidos entre los mayores contribuyentes y se formarían un total de tres subcomisiones que se repartirían el trabajo.

¹³ Dice el autor del proyecto: “Las excitaciones que la pantalla irradia, impresionan los centros nerviosos superiores de los niños, perturbándolos a veces, más que los mismos actos reales, de los cuales son imágenes”.

¹⁴ Bard recomendaba los grandes temas nacionales que debían ser abordados por el cine argentino: “cuánta poesía en la naturaleza hermosa de los paisajes argentinos, en la sencillez recatada de las jóvenes provincianas; cuántas espléndidas bellezas reales en el tipo femenino argentino de las diversas regiones; cuántas finezas de sentimientos en las costumbres sociales de muchas familias de la verdadera nobleza del país”.

¹⁵ Villafañe se alarma: “las cintas inmorales o de color subido nos vienen de Norte América, calculadas para destruir el pudor en la mujer y pervertir a los niños (...) Con tales espectáculos se persigue la destrucción del hogar austero que heredamos de España, base de la estabilidad social y de nuestra existencia como nación (...) En cuanto a las cintas de carácter subversivo, se sabe de dónde vienen -de Rusia- y tienen el propósito de sembrar el odio de clases y prender la llama de la anarquía y de la revolución social entre nosotros...”

¹⁶ “*Films antipatrióticos*: los que reniegan de los sentimientos de patria, de toda idea de gobierno y del respeto a las leyes (...) los de carácter subversivo, que siembran el odio de clases, proclaman la anarquía, la revolución social o el comunismo (...) *Films inmorales*: los que fomentan o exaltan la infidelidad conyugal, la perversión de conciencias, la corrupción de menores, aquellos cuyo lenguaje o argumentos son denigrantes para el honor, la virtud, las buenas costumbres. Los que justifican o exaltan el alcoholismo, el suicidio, el crimen; los que atacan la santidad del hogar, anulando la idea de familia con la justificación del divorcio, el desprecio por la procreación, el amor libre. En general, todos aquellos en que el mal triunfa sobre el bien, o valiéndose de medios malos llega a conclusiones buenas, *Films pornográficos*: los que exhiben o exaltan la lujuria en todas sus formas y realismo, *Films antirreligiosos*: los que niegan y atacan la idea de Dios, ridiculizando sus principios, ceremonias y ministros”.

¹⁷ Diario de Sesiones del Concejo Deliberante del 1° de diciembre de 1933.

¹⁸ Resulta de interés destacar la aparición de la figura de un Inspector de Espectáculos, quien juega el rol del perfecto burócrata, en cuanto es un especialista en la inspección de espectáculos, una persona dedicada por completo al arte de la inspección de los pasatiempos de masas.

¹⁹ El detalle del debate y las diferentes propuestas puede encontrarse en el Diario de sesiones del Concejo Deliberante del 28 de Julio de 1939.

²⁰ Diario de sesiones del Concejo Deliberante del 21 de Junio de 1932.

²¹ Del año 29 al 32 se conocen, año por año 1, 4, 5 y 2 estrenos de largometrajes. Estos son datos aproximados, ya que las fuentes consultadas no coinciden.

²² Tango, de 1933, es considerada la primera película sonora argentina, a pesar de que el proyecto de González Porcel menciona la realización de películas sonoras desde 1930, aparentemente realizadas con una técnica de montaje sonoro posterior a la filmación, llamada en la época “fono-film”.

²³ El jurado estaría compuesto por un crítico cinematográfico, un representante del gremio cinematográfico, uno por el “Profesorado Orquestal” y uno por la Facultad de Filosofía, a los que se agregan un representante del ejecutivo y otro del legislativo municipal.

²⁴ A la semana siguiente a la presentación del proyecto representantes de estos sectores envían una nota al Concejo Deliberante en donde se plantea: “Para orientar, para organizar, y para darle a la cinematografía argentina un concepto más elevado y más justo, es necesario producir más y mejor, entablando la competencia leal de los valores artísticos con el estímulo moral y material del honor y de la recompensa que se instituye por el proyecto en cuestión”. Entre los directores que apoyan el proyecto se destacan el pionero Valle, Cominetti, Cosimi, Ferreyra y Cristiani, en el Diario de sesiones del Concejo Deliberante del 28 de junio de 1932 y 29 de septiembre de 1933.

²⁵ Que en el texto definitivo serán dos premios distintos, uno a cada tipo de realización.

²⁶ Este último resulta el punto más llamativo e ilustra el rápido crecimiento de la industria cinematográfica en pocos años, ya que el volumen de exhibiciones que debía alcanzar una sala para acceder a los premios era notoriamente más alta, llegando a los presentaciones de tres películas nacionales por sala por semana para acceder al nivel mayor de devolución de impuestos. Diario de sesiones del Concejo Deliberante del 2 de octubre de 1936.

²⁷ Diario de Sesiones del Concejo Deliberante de la Capital Federal, 2 de Octubre de 1936.

²⁸ Revista Cine Argentino números 47 y 52.

²⁹ El ex concejal trabajaba en 1939 para la Sociedad de Empresarios Cinematográficos. Su nombre aparece también asociado a la Asociación Mutual Cinematográfica. En 1941 comenzará a dirigir una revista: Mi Cine.

³⁰ Además de dirigir la edición de Sucesos Argentinos por más de 30 años, organizó un grupo de trabajo de asesoramiento al presidente Ortiz, fue delegado ante Estados Unidos del presidente Castillo y finalmente el presidente Ramírez firmó en 1943 un decreto a la medida de la empresa.

³¹ Di Fiore era un importante empresario, dueño de varios cines (Monumental, Hindú Palace, Renacimiento, Astor, Casino, General Mitre y los cines de cortos El Porteño y Cineac), también era, junto con Navas, miembro de la Sociedad de Empresarios Cinematográficos, dueño de la distribuidora OCA Films y apoyo de Stanchina en la campaña a diputado de 1940.

³² Stanchina fue el representante del Concejo Deliberante ante el jurado de los premios estímulo. En 1938 presenta un proyecto complementario sobre impuestos a salas, presentado a pedido de la Sociedad de Empresarios y evaluado en una comisión donde participaba el ex concejal Navas. En noviembre de 1938 Stanchina, y el bloque radical en general, dieron desde el Concejo Deliberante un importante apoyo a la Asociación Mutual Cinematográfica de la que participaba Navas.

³³ Sánchez Sorondo, op cit.

³⁴ El Heraldo del Cinematografista, Octubre de 1937. Chas de Cruz utiliza en la editorial dos veces la palabra “protección” entre comillas.

³⁵ Diario La Prensa, 2 de Octubre de 1938, tomado del Diario de Sesiones del Concejo Deliberante del 7 de Octubre de 1938.

³⁶ Decreto 98.432 del 19 de Agosto de 1941, firmado por Castillo y cinco ministros.

³⁷ El Heraldo la menciona como del I.C.E., a pesar de que el instituto aún se llamaba I.C.A.

³⁸ Los títulos son: “Argentina”, “Las Industrias”, “Campo Argentino”, “Buenos Aires, capital de arte”, “Ayer en nuestra tierra”, “Educación argentina”, “Argentina en el deporte”, “Signos de la historia”, “Las danzas”, “Canciones de vivac y de a caballo”, “Gauchos”, “Flora y fauna argentinas”, “Notas argentinas”, “Estancias argentinas”, “Playa Grande”. Efectivamente se estrenaron “Nuestra gran ciudad de mar” (anunciada previamente como Playa Grande) y “El Banco de la Provincia de Buenos Aires”, que no figura en el plan de filmación.

³⁹ Marrone Irene (2003): *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental argentino*, Buenos Aires, Biblos.

⁴⁰ Si bien se puede incluir a los noticieros dentro del género documental, la diferenciación, en la época, estaba basada en la extensión de la película, la profundidad con que se trataban los temas y la forma de amortización económica de la realización, según se encuentra en Garate, Juan Carlos (1944): *La industria cinematográfica argentina*, Buenos Aires, Mimeo.

⁴¹ Decreto N° 18.405 del 31 de Diciembre de 1943, tomado de Garate, J.C., op. cit.

⁴² El Heraldo, Enero de 1944.

⁴³ El Heraldo, Enero de 1944.

⁴⁴ Decreto N° 18.406, 31 de Diciembre de 1943.