

DE FRESCO A PERÓN: LA AVENTURA CINEMATOGRÁFICA DE MIGUEL MACHINANDIARENA POR HÉCTOR R. KOHEN

HÉCTOR R. KOHEN es Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires y docente del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad, así como Investigador del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA.

1. Fredric Jameson, *Documentos de cultura. Documentos de barbarie* (Madrid, Visor, 1989).

2. Presidente *de facto* desde 1930 a 1932.

3. Se extiende desde el 6 de septiembre de 1930 hasta el 4 de junio de 1943.

4. Hipólito Yrigoyen, uno de los fundadores de la Unión Cívica Radical, fue el primer presidente electo bajo la ley Sáenz Peña (voto secreto y obligatorio de los ciudadanos argentinos varones mayores de 21 años). Gobernó desde 1916 a 1922, cuando lo sucedió otro radical: Marcelo Torcuato de Alvear. Yrigoyen inició su segundo gobierno en 1928.

5. Impulsó la creación del Instituto Cinematográfico del Estado, al que presidió en 1936. Fue autor de un proyecto de protección al cine de inspiración totalitaria.

6. Fracción de la Unión Cívica Radical, opuesta al presidente Hipólito Yrigoyen.

7. Roberto A. Ferrero, «Los fraudes electorales» (*Todo es Historia*, n° 197), p. 54.

La historia no es un texto, una narración maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y (...) nuestro abordaje de ella y de lo real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político.¹

EL ASALTO AL PODER

En la madrugada del 6 de septiembre de 1930, los cadetes del Colegio Militar de la Nación, al mando del general José Félix Uriburu², avanzaron sobre la Casa Rosada. El asalto a la sede del gobierno, realizado por las tropas a modo de paseo triunfal, ponía punto final al primer ensayo de democracia formal en la Argentina y abría el período de la historia argentina denominado, con mayor precisión conceptual que cronológica, *Década Infame*³. Horas después, el anciano presidente Hipólito Yrigoyen⁴, que transitaba su segundo mandato, era recluido en la prisión militar de la isla Martín García, mientras los entusiastas partidarios del golpe saqueaban su casa y Uriburu asumía la presidencia de la Nación. Era un final largamente anunciado para un gobierno acosado por la fractura del partido radical e impotente para resolver la crisis agudizada por las consecuencias del jueves negro de Wall Street sobre la economía dependiente de la Argentina.

«Von Pepe», como sus camaradas de armas llamaban —a sus espaldas, desde luego— al presidente *de facto* a raíz de la incurable germanofilia contraída durante su estancia en el Estado Mayor del Kaiser, convencido de que el golpe de septiembre había sancionado el fin del radicalismo, convocó a elecciones para gobernador de la provincia de Buenos Aires, el principal distrito electoral del país. Pero el general y su ministro del Interior, Matías Sánchez Sorondo⁵, activo militante fascista, habían equivocado el pronóstico. El triunfo del radicalismo, «además de causar la renuncia de Sánchez Sorondo, convenció a los conservadores y a los antipersonalistas⁶ de que la *chusma* era irredimible, y de que, para el bien de la patria, se la debía mantener fuera del gobierno mediante el fraude y la violencia».⁷

En las elecciones presidenciales de 1931, en las que se proscribió al radicalismo, el candidato oficial, el general Agustín P. Justo, triunfa apelando a todas las variantes del fraude, en particular a la coacción y la violencia sobre los votantes ejercida por bandas armadas o por la policía al servicio de los conservadores. Es el retorno a las viejas prácticas políticas de la oligarquía terrateniente. En forma de farsa, claro, porque ya sin coartadas ideológicas, el fraude es cínicamente calificado como *patriótico*. No se trata tan sólo de la sistemática violación de las leyes electorales sino de un vasto sistema de corrupción y represión, funcional para el proyecto de ajustar las condiciones de dependencia del país a la situación internacional. La relación entre el imperialismo inglés que controlaba el sistema financiero y la estructura de servicios —especialmente los ferrocarriles— y los terratenientes argentinos debió ser renegociada bajo los efectos del *crack* de la bolsa neoyorquina. La decisión de Londres de

is fascinante
que nunca

Libertad

LAMARQUE

*Intriga!
Suspense!
Emoción!*

un tema de dramática
candente actualidad!

uelte en las ráfagas que
mueven al mundo, en
ra extraña halló el amor,
o lo sacrificó con su vida
r la más justa de las
causas: La Libertad.

Cartel de El fin de la
noche (Alberto de
Zavalia, 1944). Catálogo
de Estudios San Miguel,
1943.

En la interpretación de tres
grandes éxitos:
**UNO
CUESTA ABAJO
DONDE VAS ILUSION?**



EL FIN DE LA NOCHE

con **ALBERTO BELLO - JUAN JOSE MIGUEZ**
FLORENCE MARLY - ERNESTO RAQUEN - HOMERO CARPENA - ELIGARDO
SANTALLA - CESAR FIASCHI - BERTA MOSS.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCIÓN:
ALBERTO DE ZAVALIA

L. UNICO MAC DONIGALL - ALONSO CARLOS ADEM

privilegiar el comercio con los países del Commonwealth y de repatriar capitales desde la Argentina para atender a las demandas de su propio mercado financiero, dejaba fuera del negocio a sus socios argentinos, por lo que Justo envió al vicepresidente Julio A. Roca (h) a Londres para solucionar el conflicto. El acuerdo comercial, conocido como Pacto Roca-Runciman, garantizaba la adquisición de carnes por parte de Inglaterra a cambio de una serie de concesiones que aumentaban el control inglés sobre la economía argentina⁸. El acuerdo, que benefició a un sector de los terratenientes de la pampa húmeda, los invernadores⁹, descargó el peso de la crisis sobre los obreros y asalariados. El hambre y la desocupación desvanecieron el mito del «granero del mundo». Para el movimiento obrero significó más represión y el recorte de los derechos conquistados. Para la pequeña burguesía urbana, ilusionada por la prosperidad de la primera posguerra, la amarga certeza de que «el siglo veinte es un despliegue de maldad insolente»¹⁰.

EL ORO Y EL BARRO

Éste es el horizonte político y social que encierra a la denominada «época de oro del cine argentino»¹¹, inaugurada con el estreno de *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) y que se extiende hasta fines de 1942, cuando Artistas Argentinos Asociados presenta su primer film: *La guerra gaucha*, de Lucas Demare. La contradicción entre la mirada celebratoria sobre la época del discurso de la historia del cine y la caracterización —esbozada más arriba acerca de las circunstancias políticas, económicas y sociales del país— está instalada, como un incómodo visitante que exige no ser ignorado. La tarea de articular acontecimientos, en apariencia muy distintos, como la cantidad de films realizados por un estudio, y los hechos de la política, la economía, la cultura y la vida cotidiana del país que le son contemporáneos, requiere, como condición necesaria, la puesta en crisis de los presupuestos historiográficos con los que abordamos la historia del cine argentino. En particular los que derivan de la aceptación acrítica de una periodización cuyos supuestos deben someterse a discusión.

Las relaciones entre cine y política en la Argentina, cualquiera sea el sistema de mediaciones establecido, han sido estudiadas tomando como objeto privilegiado a los films producidos en los años sesenta y setenta, cuya materia inmediata son la historia y la política, en el sentido más estrecho del término¹². Este *cine de la resistencia* —funcional como instrumento para una praxis política— está instalado en el tejido de la historia del cine argentino como representante exclusivo del *cine político* y, por extensión, como el lugar donde debe buscarse la articulación entre cine y política en la Argentina. *Político* se transforma, entonces, en una designación de género, una marca en la línea de tiempo de la historia del cine argentino y no, como proponemos, en una dimensión de abordaje ineludible en el análisis de los textos y su espacio de producción. Tal como lo formula Frederic Jameson¹³, «la distinción provisional (...) entre textos culturales que son políticos y otros que no lo son se vuelve algo peor que un error: se vuelve un síntoma y un reforzamiento de la cosificación y privatización de la vida contemporánea».

¿Cuáles son las consecuencias de esta compartimentación sobre la interpretación histórica de los años finales de la década de 1930? En principio, reforzar la idea de un desarrollo inmanente de la industria cinematográfica

8. La situación de la Argentina como país dependiente del imperialismo inglés es uno de los casos analizados por Lenin en *El imperialismo, etapa superior del capitalismo* (Buenos Aires, Polémica, 1974).

9. Invernadores: propietarios de tierras en la pampa húmeda, la zona de mejores pasturas del país situada en el norte de la Provincia de Buenos Aires y parte de la provincias de Córdoba y Santa Fe. La posibilidad de contar con alimento para el ganado, en cantidad y calidad suficiente durante los meses de invierno, les permitió obtener enormes ganancias a partir del Pacto Roca-Runciman. Los ganaderos que poseían tierras de menor calidad —los criadores— se veían obligados a vender sus animales a los invernadores, quienes abastecían al mercado inglés.

10. Enrique Santos Discépolo, *Cambalache*, tango.

11. Domingo Di Núbila, *La época de oro. Historia del cine argentino I* (Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998).

12. Nos referimos a los movimientos cinematográficos en los que participan —entre otros— Fernando Solanas, Octavio Getino, Raimundo Gleyzer y Fernando Birri.

13. Frederic Jameson, *Documentos de cultura. Documentos de barbarie*.

14. Empleamos el término *industria* con reservas, ya que el sistema de producción de los estudios merece, a nuestro juicio, un estudio más detallado.

15. Jan Mújarovsky, «El arte como hecho semiológico», en *Escritos de estética y semiótica del arte* (Barcelona, Gustavo Gili, 1977).

16. Sergei M. Eisenstein, «Dickens, Griffith y el cine en la actualidad», en *La forma del cine* (Buenos Aires, Siglo XXI, 1986), p. 216.

17. Este calificativo, de obvia connotación positiva, ya se encuentra en el repertorio de los cronistas cinematográficos del período mudo. Véanse *La película, Excelsior, Cine Universal*.

18. Marilú Bou, «1936: el fraude, el frente, el fascismo» (*Todo es Historia*, n.º 237 (1987), p. 8).

argentina¹⁴, cuantificable en películas, estrellas, estudios e inversiones. Una *serie cinematográfica*¹⁵ cuya vinculación con lo político y social es meramente contextual, externa y que viene dada por las acciones del aparato jurídico del Estado bajo la forma de regulaciones de comercio e impositivas, políticas industriales y regímenes de censura o fomento. Una historia en montaje paralelo, «ilustración dual del mundo, que avanza (...) hacia alguna reconciliación hipotética».¹⁶

El énfasis en lo diferente, momento necesario para establecer los rasgos específicos de la producción cinematográfica argentina, debe ser contrastado, en un segundo movimiento, con el reconocimiento de los lazos indisolubles entre el cine argentino y el horizonte político que opera como su límite último. Así, para ajustar la lectura sobre el proceso de expansión y crisis de la industria cinematográfica, debemos restituir, en el discurso histórico, su lugar como parte indivisible de la producción industrial de la época, fuertemente condicionada por el carácter dependiente de la economía argentina, sin espacios para la ilusión de un desarrollo autónomo. Pero también —éste es el eje rector de nuestro trabajo— es necesario restituir la historicidad del proceso fundacional de los estudios cinematográficos, respondiendo a cuestiones tales como el origen del capital invertido en la producción y el origen de clase de los dueños de las empresas. Al investir al empresario con las galas del *pionero*¹⁷ —figura emblemática en el repertorio simbólico de una burguesía que se piensa heroica— se construye un *sujeto cinematográfico puro*, alguien cuyo ingreso en la historia —a la que también da origen, puesto que instaura lo nuevo— está pautado por su actividad como productor.

Por el contrario, consideramos que no es posible prescindir, en un estudio político del desarrollo del cine argentino, de datos tan básicos como el origen del capital de cada empresa, el de los hombres que la constituyeron y la ideología que sustentaban. El desarrollo de la misma actividad no aplana las diferencias entre un ingeniero de sonido y fabricante de discos como Alfredo Murúa —propietario de los Estudios Cinematográficos Argentinos SIDE— y un miembro de la élite porteña como César Guerrico, socio de Lumiton. O con Miguel Machinandiarena, propietario de casinos y de Estudios San Miguel, al que nos referiremos en este trabajo.

VOTOS Y BALAS

«¡A tiros! En noviembre barreremos a los radicales con los votos, pero si fuera necesario los barreremos a tiros. Usted votará la única lista o no votará nada. [Manuel Fresco] Será gobernador por la fuerza de la razón o por la razón de la fuerza.»¹⁸

En noviembre de 1935 se realizaron elecciones para gobernador en las provincias de Córdoba y Buenos Aires. En la primera, se impuso la fórmula radical Sabattini-Gallardo, pero sólo logró consolidar su triunfo en las urnas cuando el gobernador electo ordenó a sus partidarios defender el comicio con las armas. En Buenos Aires, en cambio, la maquinaria oficialista del general Justo aplastó a la oposición a punta de pistola y Manuel Fresco, presidente de la Cámara de Diputados de la Nación hasta 1934, obtiene la gobernación de la provincia más importante de la República para el período 1936-1940.

Si la Década Infame fue la edad dorada del fraude, Manuel Fresco fue su campeón y su teórico —aparte de su practicante— más destacado. No dudó nunca en expresar sus opiniones favorables al fraude y en fotografiarse violando el secreto del

19. Roberto A. Ferrero, «Los fraudes electorales», p. 56.

20. Ley n° 4539 del 29 de abril de 1937.

21. En el llamado a licitación se indicaba que no era necesario que la empresa concesionaria tuviera personería jurídica. Esta disposición violaba las leyes vigentes en la provincia de Buenos Aires que establecían, como condición necesaria para las empresas que administraban salas de entretenimiento, contar con personería jurídica de diez años de antigüedad. Además, el llamado a licitación fue aprobado el 17 de diciembre de 1937 y sólo otorgaba un plazo de veinte días para presentar propuestas, a todas luces insuficiente, para garantizar la equidad de la licitación. *Llamado a licitación concesión de Salas de Entretenimiento en Mar del Plata, Miramar y Necochea. Departamento de Hacienda, La Plata, 17 de diciembre de 1937. Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires 1937 (La Plata, Imprenta de Publicaciones Oficiales, 1938), tomo II, p. 701.*

22. CELEDONIO FLORES, *Corrientes y Esmeralda, tango*.

23. *Kursaal*. Es una palabra de origen alemán que designa a la sala de lectura y entretenimiento de un establecimiento de baños termiales. De Alemania pasó a Francia, donde en algunos sitios sigue vigente. De Francia llegó al País Vasco, en el norte español. Los españoles de esa región pasaron su vida mirando más hacia Francia que hacia Madrid, de modo que la palabra fue aceptada para designar algunos locales de ocio y juego en Euzkadi. Hubo en San Sebastián un importante edificio de casinos con el nombre de *Kursaal*, que nunca llegó a funcionar como tal debido a una ley opuesta al juego y simultánea con la fecha de inauguración del edificio, probablemente en la década de 1920. El mismo fue demolido hace muchos años, pero quedó un puente

sufragio. Según él, «el voto secreto presentado como una conquista sagrada y definitiva por los demagogos, sería, más bien, un instrumento de perturbación y atraso». «Votar en secreto –añadiría– como si ello implicara un acto furtivo, ejecutado en el seno del silencio y bajo el manto de las sombras, no es de hombres libres, porque no es de hombres dignos.»¹⁹ No se limitó al ámbito de su provincia, sino que hizo del fraude un producto de exportación. Con notable vocación federalista, y bajo el paraguas protector del gobierno nacional, sus matones participaron en cuanta elección se realizó en el territorio nacional para garantizar el éxito de los caudillos conservadores.

Uno de los proyectos más importantes de Fresco fue la urbanización de los balnearios de la costa atlántica, especialmente el de Mar del Plata. Esta ciudad, situada a 400 kilómetros de Buenos Aires, se había convertido en un *topos* privilegiado en la geografía simbólica de la élite desde la primera década del siglo y un objetivo a conquistar por las capas superiores de la burguesía recientemente enriquecida. La transformación de Mar del Plata en un centro de atracción turístico de mayor envergadura exigía la realización de obras de infraestructura y caminos, además de dotar a «la ciudad feliz» de nuevos atractivos. El gobernador resolvió los dos problemas en un movimiento, ya que el Plan de Trabajos Públicos para el trienio 1937-1938-1939²⁰ se financiaría con el producto de las patentes «que se establezcan para salas de entretenimiento en las playas marítimas». El proceso de adjudicación de las concesiones para la explotación de casinos²¹ fue tan fraudulento como el sistema gubernamental que lo había generado. Este es el origen de la fortuna de Miguel Machinandiarena, fundador y propietario de Estudios San Miguel, socio indirecto de Artistas Argentinos Asociados y una de las figuras más relevantes de la Asociación de Productores de Películas Argentinas durante la década de los cuarenta.

«EN UNA MÉLANGE DE CAÑA, GIN FIZZ, PASE INGLÉS Y MONTE / BACARAT Y QUINIOLA...»²²

La base de la maniobra que finalizó con el otorgamiento de las concesiones a la Unión *Kursaal* Argentina²³ (UKA) está en un complejo sistema de leyes, decretos y contratos regulatorios que anularon el régimen de financiación del Plan de Trabajos Públicos. Las patentes para operar los casinos de Mar del Plata, Necochea y Miramar serían adjudicadas mediante licitación pública y los ganadores debían entregar una garantía «al contado y en efectivo» de quince millones de pesos por Mar del Plata y de un millón y medio por los demás casinos. Pero el mismo articulado de la ley abría una puerta para eludir el pago, autorizando el reemplazo de la garantía por la construcción de obras en Mar del Plata durante 1938²⁴.

Sin embargo, en febrero de 1940, cuando el gobierno nacional intervino la provincia de Buenos Aires (ante la evidencia de otro escandaloso fraude para elegir al sucesor de Manuel Fresco) las obras se hallaban paralizadas por deudas. El dictamen del fiscal de Estado, encargado de investigar la situación de las obras y el cumplimiento de sus obligaciones por parte de la Unión *Kursaal* Argentina dice: «la empresa hasta el presente (7 de junio de 1940) sólo ha pagado 4.647.058,87 pesos, la provincia ha invertido 2.745.390,54 pesos y están impagos certificados por 2.559.532,01 pesos»²⁵. Miguel Machinandiarena, bajo la mirada del gobernador, se había apoderado de un negocio que producía ingresos por valores superiores a los presupuestos de varias

contiguo que conserva la denominación de Puente del Kursaal, sin que la gente de hoy sepa el por qué, y se está levantando, en el mismo solar, una gran centro para actividades culturales al que ya se denomina «el Kursaal». No es aventurado imaginar que los Machinandiarena, el mayor de ellos sobre todo, tuviera en mente aquella palabra y su relación con el edificio de casinos donostiarra (más que con los baños termales) en el momento de designar la sociedad con los que explotó los casinos marplatenses y otros de la provincia de Buenos Aires en parte de los años treinta y cuarenta (nota de Claudio España).

24. Ley n° 4588.

25. «Las obras de Mar del Plata» (*La Nación*, 7 de junio de 1940).

26. Decreto n° 31090 de 18 de noviembre de 1944.

27. Ley n° 4588: *Adjudicación de Patentes de licencias para el funcionamiento de Salas de Entretención en las ciudades balnearias.*

28. Héctor R. Kohen, «Estudios San Miguel».

29. Dirigió *Melodías de América* en 1941. Fue uno de los empleados jerarquizados del estudio, con activa participación en la instalación de filiales en el exterior.

30. La publicidad del film indicaba la presencia de «1.200 penados auténticos».

31. Las elecciones se realizaron de marzo de 1938.

32. Aun durante el lapso en que Ortiz y Fresco actuaron mancomunadamente, las fricciones entre ambos eran inocultables. Fresco era un decidido partidario del fascismo —sendas fotografías de Hitler y Mussolini decoraban su despacho—, en el que encontraba un sustento ideológico para su accionar político. Cuando bajo el impacto de la Guerra Civil Española y la certeza del

provincias argentinas²⁶, sin inversiones reales ni garantías, puesto que la suma indicada en el informe no alcanza al 30% de los 15.000.000 que debía entregar en 1938.

Con seguridad el gobernador Fresco compartió con Machinandiarena y sus socios los beneficios producidos por los casinos pero, obviamente, no existen registros para cuantificarlos, ya que eso pertenece a la zona oscura de un acuerdo que permitió que un empleado bancario de mediana jerarquía ascendiera a uno de los más importantes empresarios cinematográficos de la Argentina. En cambio, el desvío de los fondos destinados a la urbanización tuvo una coartada legal. La ley de patentes, aprobada por la Legislatura de la Provincia, ordenó que sólo el 15% de lo recaudado en concepto de patentes se destinara a la ejecución de obras, mientras que el 30% «se destinará a gastos de propaganda y asistencia social, la que será distribuida por el Poder Ejecutivo»²⁷. «La ley n° 4588 engrosó las arcas del ejecutivo y bloqueó la financiación de las obras, precisamente el resultado opuesto al que debería haber alcanzado»²⁸. Así, lo recaudado en concepto de patentes sólo contribuyó con noventa mil pesos a la inversión de diez millones de pesos estimada para la temporada 1937-1938, la primera de la concesión.

Parte del dinero destinado a propaganda y asistencia social fue utilizado para crear una *Sección Cinematográfica*, cuya jefatura ejerció Eduardo Morera, quien años más tarde formó parte de Estudios San Miguel²⁹. También para producir *Sierra Chica*, un film dirigido por Julio Irigoyen, rodado en 1938. Se trata de un drama carcelario, en el que un delincuente se redime gracias a las virtudes del sistema penitenciario de la Provincia de Buenos Aires. La historia transcurre en la cárcel de Sierra Chica, en la que los penados de mejor conducta³⁰ gozaban del privilegio de picar piedras en una cantera vecina.

La posibilidad de disponer discrecionalmente de una importante fuente de ingresos, que se incrementaba en forma proporcional a la recaudación de los casinos —cuatrocientos mil pesos por Mar del Plata, sólo en la primera temporada— adquirió mayor importancia cuando el presidente Roberto M. Ortiz, elegido en los comicios del 5 de septiembre de 1937, tal vez los más fraudulentos de la década, decidió asumir el rol de héroe trágico y construir el puente hacia la legalidad bajo el lema «La era del fraude ha terminado». No lo hizo inmediatamente, sino en junio de 1938, luego de asegurarse la mayoría en la Cámara de Diputados³¹ gracias a los servicios de la maquinaria electoral de Manuel Fresco. A partir de entonces el presidente y el gobernador iniciaron un enfrentamiento que finalizó con la intervención nacional a que aludimos más arriba.³²

Los casinos fueron una parte importante de ese conflicto. El carácter público de sus actividades, así como la inocultable demora en la realización de los trabajos que debían financiar, alimentaron las sospechas de la prensa y el gobierno nacional, refrendadas por el informe de la Fiscalía al que referimos antes. Para el gobierno nacional era un caso testigo en el que podía probar sus declamadas intenciones de terminar con el fraude y la corrupción. Sin embargo la investigación se detuvo. El presidente Ortiz, gravemente enfermo, debió abandonar el gobierno. El vicepresidente Ramón S. Castillo heredó el cargo, pero no los escrúpulos democráticos de su predecesor. Los contratos de concesión de patentes para la explotación de casinos no fueron revisados y Miguel Machinandiarena continuó controlándolos hasta fines de 1944, cuando los vientos de la política le fueron adversos.

avance del fascismo los partidos políticos argentinos comenzaron a discutir la posibilidad de construir un Frente Popular, el gobernador de la provincia de Buenos Aires se alió con los nacionalistas católicos, buscando, sin éxito, un alzamiento militar, agitando las consignas «¡Viva el Ejército, viva la Patria!... El Ejército es sagrado!» (Citado por Manilú Bou, «1936: el fraude, el frente, el fascismo»). Por su parte, el gobierno del presidente Roberto M. Ortiz mantuvo relaciones diplomáticas con la República Española prácticamente hasta el final de la guerra. El reconocimiento de *jure* a Franco se produjo el 27 de febrero de 1937

33. Falcone y Machinandiarena.

34. Por allí pasaban los desafortunados *habitúes* del casino a cancelar sus deudas de juego, debidamente documentadas, desde luego.

35. Esta es la versión que ha tenido mayor fortuna, seguramente porque presentarse como un esteta riguroso, determinado a quemar una fortuna antes que a mostrar una obra de mal gusto, se adecua a la construcción de la imagen que Machinandiarena cultivó cuidadosamente.

36. Narciso y Miguel Machinandiarena eran primos. Su testimonio sobre Estudios San Miguel, recogido en un reportaje inédito realizado por Claudio España y Andrés Insaurralde —circa 1974— es, por su lucidez y precisión, un documento de gran importancia para la investigación histórica.

37. Localidad situada al oeste de la ciudad de Buenos Aires, donde se levantaban los Estudios San Miguel.

38. Benjamin Fondane fue asesinado en Auschwitz.

39. En marzo de 1937 el senador fue invitado por Mussolini y Franco a visitar Italia y España. El banquete servido en la Plaza Hotel, como homenaje y despedida,

POETAS E INGENIEROS

Si bien fueron las cuantiosas ganancias de los casinos las que le permitieron a Miguel Machinandiarena construir un fuerte grupo empresarial que en 1942 controlaba varias empresas ligadas al negocio cinematográfico —Estudios San Miguel, Distribuidora Panamericana, Artistas Argentinos Asociados, SIDE—, su primera incursión en la producción de películas se remonta al año 1936. La productora, denominada Falma Film³³, tenía su sede en el mismo edificio donde funcionaba la oficina de cobranzas de la Unión Kursaal Argentina³⁴ y sólo realizó una película, *Tararira*, no estrenada por decisión de Miguel Machinandiarena.

Dirigida por el poeta surrealista francés Benjamin Fondane, se rodó en los Estudios Rayton de Buenos Aires, con fotografía de John Alton y música de Paco Aguilar. Los testimonios sobre la película, su destino final y las causas de la decisión de Machinandiarena son contradictorios. Carmelo Santiago, por entonces co-director de los Estudios Rayton, afirma: «Resultó tan mala que don Miguel Machinandiarena resolvió quemarla»³⁵. En cambio, Narciso Machinandiarena³⁶, quien insistió en que debía estrenarse, opinaba que no llegó a las salas por «lo avanzada que era para su época». En su versión, las latas de la película no fueron objeto de un ejemplar auto de fe para destruir las herejías surrealistas de Fondane. Simplemente se las olvidó en algún apartado galpón de Bella Vista³⁷. Nuestra interpretación del episodio es que Miguel Machinandiarena decidió retirar *Tararira* por razones de conveniencia política, estrechamente ligada a la negociación por el control de los casinos. Lanzar una película dirigida por un poeta surrealista judío³⁸, interpretada por los hermanos Aguilar y Orestes Caviglia, activos militantes en las organizaciones de ayuda a la República Española, no podía menos que irritar a confesos fascistas como el gobernador Manuel Fresco y el senador Marcelo Sánchez Sorondo³⁹, su asesor doctrinario en cuestiones cinematográficas.

Un año más tarde —segundo semestre de 1937— comenzaban los trabajos para la construcción de las galerías y laboratorios de Estudios San Miguel. Si bien la parte edilicia estaba terminada en febrero de 1938, la instalación de equipos de sonido y laboratorio, se prolongó hasta octubre de 1940. Durante ese lapso se realizaron tres películas: *Producción n.º 1*, *Producción n.º 2* —no estrenadas— y *Petróleo*, dirigida por Arturo S. Mom entre septiembre y diciembre de 1939 y estrenada un año más tarde, el 18 de diciembre de 1940. La película inaugural de Estudios San Miguel tuvo como guionistas a Arturo Cancela y Pilar de Lusarreta, ambos firmantes del manifiesto de apoyo a Francisco Franco publicado al principio de la Guerra Civil: «Los escritores que suscriben, argentinos nativos, de distintas ideologías protestamos —sin inmiscuirnos en la política de un país extranjero— contra los crímenes, incendios de templos, destrucción de obras de arte y crueldades inicuas que, en la lucha por la implantación del sistema soviético en España realizan los partidarios de la República comunista, llegando hasta amenazar la seguridad y la vida del embajador argentino. Acompañamos con nuestra simpatía a los que reivindican heroicamente la nacionalidad, la religión y las gloriosas tradiciones de su patria»⁴⁰. Si bien Narciso Machinandiarena manifestó su oposición a *Petróleo* que «estaba concebida con una ideología casi nazi»⁴¹, difícilmente habrán sido consideraciones de esta índole las que demoraron su estreno. Hasta mediados de 1942, Miguel Machinandiarena es un productor que no se preocupa por hacer películas. Co-produjo *Novios para la muchachas* (Antonio Momplet, 1941) junto

contó, según la crónica de *La Nación*, con la participación de «destacadas personalidades del llamado nacionalismo y de los círculos sociales y artísticos» [entre otros, Tita Merello, Gloria Guzmán y Lola Membrives], quienes, luego del Himno Nacional, cantaron «marchas de la Italia Fascista y de la España que lucha a las órdenes del general Franco». El discurso de Sánchez Sorondo, quien calificó al dictador italiano como «el más grande estadista que vieron los tiempos», fue seguido por otras intervenciones del mismo tenor, como la del delegado de Franco, Pablo de Lojendio. Enrique Pereira, *La guerra civil española en la Argentina*.

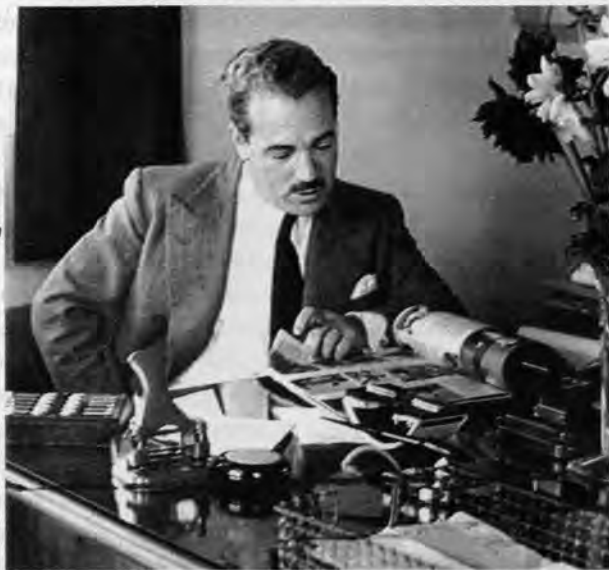
40. Enrique Pereira, *La guerra civil española en la Argentina*, p. 24.

41. Narciso Machinandiarena, reportaje citado.

42. *Sendas cruzadas* (Luis A. Morales).

43. Un desarrollo más extenso del tema se encuentra en Héctor R. Kohen, «Estudios San Miguel».

Miguel Machinandiarena. Fotografía reproducida en *Sintonía* (Buenos Aires), 30 de abril de 1941, cuya nota al pie dice: «Don Miguel Machinandiarena, director propietario de Estudios San Miguel, es un lírico entusiasta de la cinematografía argentina. Puede afirmarse que es un caso único sin precedentes, de entusiasmo, de fe, de nobles ideales puestos líricamente al servicio de una industria que ama y que desea sea el fiel reflejo de la grandiosidad de nuestra patria».



a Julio Joly, pero el segundo estreno de San Miguel debió esperar hasta agosto de 1942⁴².

La existencia de Estudios San Miguel era el secreto mejor publicitado del cine argentino. Las revistas especializadas publicaban notas y fotografías sobre el estudio y su equipamiento, considerado el más moderno del país, pero hasta enero de 1941 las puertas de la empresa de Bella Vista estuvieron cerradas a la prensa. El balance de los seis años que separan la realización de *Tararira* del estreno de *Sendas cruzadas* nos indica que Miguel Machinandiarena estaba más preocupado por mostrar que hacía películas que por hacerlas efectivamente. Para recuperar el capital invertido y obtener ganancias necesitaba cumplir con los preceptos básicos del negocio: producir, vender y exhibir. Sin embargo, sin urgencias económicas, ya que los casinos eran un negocio floreciente, dejó pasar la etapa más próspera del cine argentino. Como empresario cinematográfico, Miguel Machinandiarena desarrolló una estrategia cuya línea maestra era la construcción de una enorme estructura de realización y comercialización. Una vez que este dispositivo estuviera ajustado, se pondría en marcha la etapa de producción. De este modo —y durante un lapso que los tiempos por venir alargarían peligrosamente— el estudio no generaba recursos propios en cantidad suficiente, sino que necesitaba del aporte de capital que Machinandiarena derivaba de sus ganancias en los casinos.

El diseño general del sistema de producción no hacía otra cosa que repetir el modelo ya existente en el cine argentino, sólo que a mayor escala, de acuerdo con la megalomanía que se transparenta en los actos del fundador de San Miguel. Las instalaciones de Bella Vista fueron concebidas como una ciudad cinematográfica, inspirada en las *majors* hollywoodienses. Usinas, laboratorio fotográfico, laboratorio de sonido (RCA Víctor) y galerías trazaban el recorrido de la fábrica total y autónoma de películas. Al mismo tiempo inició un plan de contrataciones de estrellas, directores y técnicos, mediante convenios a dos o tres años de plazo⁴³. Sin embargo, en contraste con la abundante publicidad de la empresa, en 1945 aún no habían concluido los trabajos de construcción de galerías. El *star system* entró en contradicción con los

medios de producción disponibles, a todas luces insuficientes, y el resultado fue que Machinandiarena debió afrontar el pago de los sueldos de actores y directores, inmovilizados por las carencias estructurales del estudio. Las soluciones transitorias para superar la crisis también resultaron onerosas: durante 1943 Estudios San Miguel y Artistas Argentinos Asociados realizaron nueve películas. Sólo cuatro de ellas se filmaron íntegramente en Bella Vista,

44. La situación geográfica de Estudios San Miguel era un problema en sí mismo. Alejado de Buenos Aires y de los demás estudios, agregaba tiempo y costos a cualquier producción.

mientras que la realización de las restantes –la mayoría– obligó al alquiler de otros estudios y a costosos desplazamientos de personal y equipos⁴⁴. Nada más alejado del cálculo racional de un empresario burgués que la actitud de *diletante* de Miguel Machinandiarena, al menos durante los años del gobierno conservador.

Su fortuna no dependía de un manejo exitoso de sus empresas, sino de su notable habilidad de negociador político. La misma que utilizó para construir su imagen, y que un panegírico, publicado en la revista *Sintonía* el 30 de abril de 1941 resume cabalmente: «Don Miguel Machinandiarena, director propietario de Estudios San Miguel, es un lírico entusiasta de la cinematografía argentina. Puede afirmarse que es un caso único sin precedentes, de entusiasmo, de fe, de nobles ideales puestos líricamente al servicio de una industria que ama y que desea sea el fiel reflejo de la grandiosidad de nuestra patria».

VIENTO DEL ESTE

El 7 de diciembre de 1941 se realizaron elecciones –obviamente fraudulentas– en la provincia de Buenos Aires. Para los concesionarios de los casinos era una buena noticia, porque de inmediato se paralizaron las investigaciones iniciadas por el fiscal de Estado en 1940. Otro acontecimiento, de mayor relevancia en la historia del siglo, tenía lugar a miles de kilómetros de distancia: el ataque japonés a Pearl Harbour. Si el primero tranquilizaba a Machinandiarena, garantizándole que sus negocios no corrían peligro, el segundo tendría consecuencias más dramáticas: fue la ocasión para la expansión internacional de Estudios San Miguel y, a la vez (como para todo el cine argentino), el principio del fin de la era de los estudios.

En los días que siguieron al ataque a la base naval norteamericana, el gobierno argentino se manifestó respetuoso de los acuerdos firmados en las conferencias consultivas de cancilleres americanos realizadas en Panamá, el 3 de octubre de 1939, y en La Habana, del 21 al 30 de julio de 1940. El resultado más importante de esta última reunión fue la Declaración sobre Asistencia Recíproca y Cooperación Defensiva de las Naciones Americanas, también conocida como *Declaración XV*. El presidente Castillo, mediante un decreto, reconoció la necesidad de aplicación de la *Declaración XV*, que establecía: «Todo atentado de un Estado no americano contra la integridad o la inviolabilidad del territorio, contra la soberanía, o la independencia política de un estado americano, será como un acto de agresión contra los Estados que firman esta Declaración».

Además, «concedió a los Estados Unidos la condición de país «no beligerante» (acordándole en consecuencia el uso de los puertos locales) y bloqueó todos los fondos del Eje en el país, si bien también declaró la neutralidad»⁴⁵. Sin embargo, en la Tercera Conferencia de Cancilleres⁴⁶, Estados Unidos y la Argentina iniciaron una escalada de conflictos que culminó con el aislamiento diplomático continental de nuestro país en noviembre de 1944. Estados Unidos, como Estado agredido, reclamó el cumplimiento de la *Declaración XV*. La propuesta del subsecretario de Estado, Summer Welles, incluía la ruptura de relaciones diplomáticas de todos los países americanos con el Eje y un convenio de protección al comercio marítimo en el que la Armada Argentina debía custodiar la costa atlántica hasta el Brasil. La oposición de la delegación argentina, encabezada por el canciller Enrique Ruiz Guiñazú, «un decidido franquista, que modelaba a la Argentina como una especie de España en América, a la vez que abrigaba la fantasía

45. Alejandro Bendaña, «Churchill, Roosevelt y la neutralidad argentina» (*Todo es Historia*, n° 113, octubre de 1976).

46. Río de Janeiro, 15 al 18 de enero de 1942.

47. Alejandro Bendaña, «Churchill, Roosevelt y la neutralidad argentina».

de actuar como mediador en el conflicto mundial»⁴⁷, llevó a Welles a aceptar un compromiso: la resolución de ruptura fue cambiada por una recomendación no obligatoria.

El resultado de la reunión, considerado como una capitulación ante el fascismo por el secretario de Estado, Cordell Hull, significó el alejamiento de Welles. Sin duda, la posición de neutralidad argentina tenía el apoyo de sectores del nacionalismo profascistas —el canciller Ruiz Guiñazú era un buen ejemplo de esto—, pero la interpretación de Hull era reduccionista y no calaba en las complejas razones que la sustentaban. Por una parte, una tradicional posición antiyanqui de los terratenientes argentinos, aliados de Inglaterra y competidores directos de los *farmers* del Medio Oeste en el mercado agropecuario mundial. Por la otra, Gran Bretaña necesitaba que Argentina no se involucrara en la guerra para no poner en peligro su principal fuente de abastecimientos.

La presión del Departamento de Estado para torcer la decisión argentina se manifestó en el bloqueo comercial que se extendió desde 1942 a 1947. Sin la colaboración de Inglaterra, las sanciones no tuvieron efecto sobre la comercialización de carnes y granos, pero afectó severamente a la industria nacional. Para el cine argentino, el golpe fue muy duro, ya que Estados Unidos era el único proveedor de película virgen. Tres años después de iniciado el bloqueo, la producción había descendido a la mitad y los estudios se encontraban prácticamente paralizados.

YOLANDO A RÍO

Mientras sus competidoras argentinas iniciaban su curva descendente, para Estudios San Miguel comenzaba la etapa de expansión, buscando una fuerte presencia en el mercado latinoamericano. Una pieza clave fue la creación de una compañía distribuidora en 1941, Distribuidora Panamericana, «un nombre en el que confluyen las aspiraciones de expansión internacional de Estudios San Miguel con un asunto crucial para las relaciones entre los países del continente: el panamericanismo»⁴⁸. También es indicativo del entramado de economía y política que sustentó la estrategia comercial de Machinandierena.

Aconsejado por Eduardo Morera, en 1942 se iniciaron las negociaciones para instalar una sucursal en el Brasil, la plaza más importante de América del Sur. El presidente Getulio Vargas había intentado mantener al Brasil en una posición de prudente neutralidad al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, pero los continuos ataques a la flota mercante brasileña lo llevaron

a declarar la guerra al Italia y Alemania el 21 de agosto de 1942. Miguel Machinandierena aprovechó la situación para negociar al más alto nivel. En septiembre Eduardo Morera viajó a Río de Janeiro llevando dos películas: *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1942) y *En el viejo Buenos Aires* (Antonio Momplet, 1943). Lo recaudado por su exhibición se destinó a la compra de un avión para las

48. Héctor R. Kohen, «Estudios San Miguel».

Miguel Machinandierena y Eduardo Morera con los directivos de San Miguel do Brasil. Presumiblemente Río de Janeiro, 1942.



fuerzas armadas del Brasil. Un año más tarde, el mismo Morera visitaba al presidente Vargas para obsequiarle un cortometraje, gesto simbólico con el que cerraba una etapa de gestiones exitosas. En noviembre de 1943 Miguel Machinandiarena anunció, durante un almuerzo que ofreció en la Asociación Brasileña de Prensa, la constitución de San Miguel do Brasil. Entre sus invitados estaban el presidente del Sindicato de Exhibidores Brasileños e Israel Souto, director del Departamento de Prensa y Propaganda del Brasil, quienes prometieron «ocuparse de que sólo se dé entrada en ese país a *producciones argentinas de real categoría*»⁴⁹. «Al menos potencialmente, San Miguel obtenía, mediante este compromiso, la exclusividad para proveer al mercado brasileño de películas argentinas. Sus fuertes vínculos con el gobierno y el sindicato de exhibidores le permitían convertir la ambigua fórmula *real categoría* en una aduana para la competencia»⁵⁰.

Luego del estreno en Río de Janeiro de *En el viejo Buenos Aires*, el 8 de febrero de 1944 —coincidiendo con la ruptura de relaciones de la Argentina con el Eje— Israel Souto viajó a Buenos Aires para proponer la realización de películas musicales en dos versiones, pero el proyecto no llegó a realizarse. El Departamento de Estado no reconoció al gobierno del general Edelmiro J. Farrell y el retiro de embajadores fue seguido por el aislamiento diplomático que bloqueó definitivamente el acceso de San Miguel al mercado brasileño. Miguel Machinandiarena demostró una vez más que sabía cómo lograr un acuerdo ventajoso negociando con el poder político, pero también que su lectura económica era errónea. En líneas generales, la excursión al Brasil fue un estruendoso y muy caro fracaso.

ADIÓS, MAR DEL PLATA

«El desarrollo del juego, favorecido por las condiciones reglamentarias vigentes, presupone la actuación de sus explotadores que lucran a expensas del medio en que actúan y cuyas actividades comportan un intenso peligro social, no sólo por sí mismas sino por las vinculaciones que guardan con otros campos de la malvivencia como la vagancia y el proxenetismo». El párrafo —sus inmediatas consecuencias deberían ser, a juzgar por la militante retórica de Comité de Salvación Pública que lo inspira, la condena al fuego y el azufre de los culpables— corresponde al decreto n° 31090 de noviembre de 1944⁵¹, que declara caducas las concesiones para la explotación de casinos. Lleva la firma del presidente de la República, general Edelmiro J. Farrell, uno de los oficiales del ejército que el 4 de junio de 1943 encabezaron la revolución que terminó con el gobierno de Ramón S. Castillo. Los militares que llegan para poner fin a la era del fraude están convencidos de que su movimiento es, fundamentalmente, una cruzada moral y los casinos de Mar del Plata eran una asignatura pendiente desde que el gobernador Rodolfo Moreno había cancelado las investigaciones en 1940.

Sin embargo, este decreto no tomó por sorpresa a los socios de la Unión Kursaal Argentina, con quienes el Estado ya estaba negociando para encontrar una salida⁵². El objetivo político del gobierno nacional no era castigar a Machinandiarena por las irregularidades cometidas durante los gobiernos de Fresco y Moreno, sino manejar los fondos provenientes de los casinos y reducir la capacidad de maniobra de los futuros gobernadores de la provincia de Buenos Aires⁵³. En la práctica, el decreto también disponía la caducidad de toda acción legal por violación de las leyes provinciales, un tema que involucraba no sólo a Machinandiarena, sino también a muchos de los funcionarios de los gobiernos conservadores. La crudeza de la política real por debajo de la moralina emerge al comprobar que César Ameghino, ex ministro de Hacienda de Manuel Fresco, redactor de las leyes,

49. Cursiva del autor.

50. Héctor R. Kohen, «Estudios San Miguel».

51. Declara caducas las concesiones otorgadas por los gobiernos provinciales para la explotación de casinos o salas de juego. Boletín Oficial, 4 de enero de 1945, en *Anales de Legislación argentina* (Buenos Aires, 1945), tomo V, p. 21.

52. El general Farrell, entonces vicepresidente, visitó en octubre de 1943 las galerías de Bella Vista.

53. Cuatro artículos de la parte resolutive del decreto estaban destinados a justificar el derecho del gobierno nacional a legislar sobre los juegos de azar.

Ana Nieves, Eva Duarte, Elvira Quiroga y José Olarra en *La cabalgata del circo* (Mario Soffici, 1945).



54. Decretos n° 105, 3 de enero de 1945, y n° 2590, 5 de febrero de 1945.

decretos y contratos que le otorgaron los casinos a Machinandiarena, es uno de los signatarios del decreto de caducidad, ahora como integrante del gabinete de Farrell.

Parte de las negociaciones —que culminan con la expropiación de las instalaciones de la Unión Kursaal Argentina⁵⁴, por las que Machinandiarena recibió una compensación de algo más de dos millones de pesos— se realizaron mientras en los Estudios San Miguel se filmaban dos películas en las que intervino Eva Duarte: *La cabalgata del circo*, filmada entre marzo y septiembre de 1944, y *La pródiga*, desde abril de 1945 hasta enero de 1946, ambas bajo la dirección de Mario Soffici.

El representante del gobierno nacional era el coronel Juan Domingo Perón, una figura importante dentro del gobierno militar pero aún muy lejos de la dimensión política que le otorgó la movilización popular del 17 de octubre de 1945. Perón discutió con Machinandiarena, socio de la Unión Kursaal Argentina, cuestiones relativas a la expropiación de los bienes y su evaluación, pero en modo alguno estaba en condiciones de debatir sobre la cuestión de fondo, ya que el traspaso de los casinos al Estado nacional formaba parte, como se expone más arriba, de una operación política de mayor alcance.

Para los primeros días de febrero de 1945, Estudios San Miguel tenía previsto el inicio del rodaje de *Amanece en la ruinas*, dirigida por Mario Soffici y con Eva Duarte como protagonista. El proyecto fue cancelado y reemplazado por *La pródiga*, una película que en los planes del año 1943 estaba asignada a Mecha Ortiz bajo la dirección de Ernesto Arancibia. La decisión del Machinandiarena es inmediatamente posterior al aumento en la tasación de los bienes de la UKA —un millón de pesos más que lo establecido en el primer decreto—, pero es probable que haya requerido la mediación de Perón en otros asuntos que comprometían al estudio y al conjunto de las empresas productoras. En especial, el período de diez meses sin estrenos —de enero a octubre de 1944— que siguió a la prohibición de *El fin de la noche*, un film dirigido por

Cartel de La pródiga.
Catálogo de Estudios San
Miguel, 1944.

"LA PRODIGA"

POR FIN! en su
gran rol dramático

Mecha
ORTIZ



★
y
Juan,
José
Miguez

—Pero, que digo: una hora,
ni una noche!

Insensato! ¿Cree Vd. que
a mí se me deja?

¿Cree usted que si no se
marchase ahora mismo, se
marcharía mañana?

¿Qué sabe usted quien
soy yo?... Ni qué es amor?

(De la obra de
Pedro de Alarcón).

★ ★
En maravillosa y despreocupada ac-
titud dispensó su fortuna y su amor y
lo jugó todo en una última apuesta.

Dirección: ERNESTO ARANCIBIA

Obra de PEDRO DE ALARCON-Adap. ALEJANDRO CASONA

Eva Duarte y Juan José
Míguez en *La pródiga*
(Mario Soffici).



Alberto de Zavallá en el que Libertad Lamarque interpreta a una cantante de tangos comprometida con la resistencia francesa durante la ocupación nazi en París. La película fue autorizada en abril de 1945, el mismo mes en que comenzó el rodaje de *La pródiga*, otra película cuyo destino «estaba muy condicionado por los acontecimientos que transformarían el curso de la historia argentina. Su estreno fue cancelado porque Perón fue presidente, aunque también lo hubiera sido si no lograba salir de Martín García. En este caso por imposición de Farrell. El 17 de octubre de 1945, una breve nota en el *Heraldo del Cinematografista* informaba: parece ser que no se estrenará *La pródiga* de San Miguel»⁵⁵.

55. Héctor R. Kohen,
«Estudios San Miguel».

56. César Guerrero se ufanaba de que en Lumiton podían terminar una película en veinte días. Uno de los técnicos de la empresa, Alberto González Paz dice al respecto: «En aquellos tiempos era terrible el sacrificio que hacíamos. Recuerdo que para no interrumpir de noche la filmación, me daban inyecciones para mantenerme despierto. Guerrero, el dueño de Lumiton, era una persona respetable, pero también era un oligarca. Decía: «Ni sindicato ni oligarquía, ¡Lumiton!». Citado por César Maranghelli en *El cine y el aparato estatal: del proyecto conservador al peronista* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, en prensa).

LA PAX ARMADA

La expropiación de los casinos colocó a Estudios San Miguel en la misma situación que el resto de las productoras, dependiente para su desarrollo de los ingresos que proveían las películas. El embargo norteamericano potenció la fragilidad estructural de la industria cinematográfica argentina. Los dueños de la industria cinematográfica, que en los años de auge llegó a tener diez mil empleados, con quienes en algunos casos fueron duros hasta la crueldad⁵⁶, eran débiles hasta la impotencia frente a los exhibidores quienes se negaban a comercializar las películas argentinas a porcentaje. El perjuicio para los productores era doble: encarecía los costos de realización, al multiplicar el número de copias —algo que la falta de celuloide hacía casi imposible en 1944— y no podían asociarse en las ganancias cuando el film era exitoso. Fue necesaria la mediación del Estado nacional, precisamente a cargo del coronel Perón, procurando resolver el problema, mediante el decreto n° 21334 del 5 de agosto de 1944, el que obligó a los exhibidores a pasar cine argentino a porcentaje. Comenzaba la dependencia del apoyo estatal, que más adelante y bajo el primer gobierno peronista se manifestaría bajo la forma de créditos de promoción industrial.

Miguel Machinandiarena ofreció una contraprestación simbólica al gobierno militar. Nada distinto de lo que había hecho para ganarse el favor de Vargas en el Brasil: cambiar películas por

concesiones. En este caso, un medimetro documental dirigido por Domingo Ricci, *Pax*, patrocinado por la Acción Católica Argentina, rodado durante la realización del IV Congreso Eucarístico Nacional, y que incorporaba imágenes de la visita del cardenal Eugenio Pacelli, futuro papa Pío XII, a Buenos Aires en 1934, durante el XXXII Congreso Eucarístico Internacional. La película era un texto doctrinario destinado a legitimar el derecho a gobernar de la alianza entre el nacionalismo católico y el ejército, y también una muestra del oportunismo político de Miguel Machinandiarena que había comenzado el año estrenando *El fin de la noche*.

UN FINAL A CRÉDITO

Miguel Machinandiarena jugó la subsistencia de Estudios San Miguel –en esto no se separó demasiado del resto de los asociados a la Asociación de Productores de Películas Argentinas– a su capacidad de obtener beneficios por parte del Estado: créditos, protección industrial, rebajas impositivas. En enero de 1947, luego de una reunión entre el presidente Perón, la asociación de productores, la Asociación Argentina de Actores y AGICA⁵⁷, el gobierno instrumentó una línea de créditos a través del Banco Industrial que se otorgaba contra la presentación del proyecto de una película. Sin embargo, cuando estuvo en presencia de una auténtica política de desarrollo industrial no pudo aprovecharla, porque la estructura de su empresa, que nunca había podido autosostenerse, sufrió un colapso. Retomando algunas cuestiones propuestas al comienzo de este trabajo, la contumaz ineficacia comercial de la empresa de Miguel Machinandiarena no puede separarse del sistema de acumulación original del capital –la explotación del juego– y de los condicionamientos ideológicos de su propietario para entender el funcionamiento de una empresa burguesa bajo las condiciones dependientes en la Argentina de 1940.

AGRADECIMIENTOS. A Claudio España, por sus comentarios. A Diana Melamed y Ramón Orihuela, del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires), por su constante colaboración.

ABSTRACT. Between 1933 and 1942, a steady and sped-up development process in film production held out hope of building an internationally reaching film industry. This *Golden Age* coincided with one of the most obscure periods in the history of Argentina: *la Década Infame* (the Infamous Decade). This article looks for those cinema-politics mediations which make it possible to answer the disturbing question that emerges from the contradiction between the praising viewpoint of cinema history and the social, political and economic circumstances prevailing in that country. To achieve this, we study the political and economic link of Miguel Machinandiarena –founder and owner of Estudios San Miguel– with Argentinian and Brazilian rulers and politicians: in the first place, the conservative *caudillo* Manuel Fresco, who granted Machinandiarena the running of provincial casinos, origin of the money he invested in film production; then, the negotiations with Brazilian government, that allow him set up San Miguel do Brasil; and finally, with Juan Domingo Perón. A range of political relations that also marks the beginning, rise and end of Machinandiarena's adventure in cinema. ■

57. Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina.