

# LAS NEGOCIACIONES PARA EL ACUERDO CINEMATográfico DE 1948 ENTRE ARGENTINA Y ESPAÑA (1939-1948)

The Film Agreement Negotiations: Argentina and Spain  
(1939-1948)

EMETERIO DIEZ PUERTAS<sup>a</sup>  
Universidad Camilo José Cela

## RESUMEN

La política expansionista del cine argentino y, desde 1942, razones de supervivencia ante el acoso de Hollywood empujan a la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) a presionar al gobierno español para que firme un acuerdo cinematográfico. Este se rubrica en 1948, tras casi diez años de tensas negociaciones. Pero los artículos del acuerdo, más que responder a los deseos de la APPA, reflejan los intereses y la hermandad alcanzada por el franquismo y el peronismo.

Palabras clave: España, Argentina, comercio cinematográfico, Asociación de Productores de Películas Argentinas.

## ABSTRACT

The expansionist policy of Argentine cinema and the power of Hollywood's entertainment industry since 1942, push the Argentinean Film Producers Association (APPA) to put pressure on the Spanish government to sign a film agreement. This was signed in 1948, after almost ten years of tense negotiations. However, the articles of the agreement, rather than responding to the wishes of the APPA, reflect the treaty of friendship between the Franco regime and the Peronism.

Keywords: Spain, Argentina, Movie Trade, Argentinean Film Producers Association.

[a] EMETERIO DIEZ PUERTAS, Departamento de Comunicación Audiovisual. Universidad Camilo José Cela. Castillo de Alarcón, 49. Urb. Villafranca del Castillo, 28692 Villanueva de la Cañada, Madrid. E-mail: ediez@ucjc.edu

## 1. Introducción

Según las estadísticas del Sindicato Nacional del Espectáculo, Argentina es el séptimo país suministrador de largometrajes para el mercado español en el periodo comprendido entre 1939 y 1954. Las películas que llegan a España desde Buenos Aires solo se ven superadas en cantidad por los productos que envían las industrias cinematográficas de Estados Unidos, México, Gran Bretaña, Italia, Francia y Alemania. Claro que, si computamos los estrenos y, por lo tanto, consideramos también el cine español, Argentina sería el octavo país con mayor presencia cinematográfica en España, pues entonces el cine nacional es el preferido por los españoles tras las películas norteamericanas. Por otro lado, para entender en sus justos términos este intercambio, hay que decir que el porcentaje que alcanza el cine argentino en aquellos años (el 6% de las importaciones y el 3% de los estrenos en Madrid) es significativo, pero pequeño, casi una línea pegada al cero en los gráficos donde año a año se incluye el volumen total de títulos y el cine norteamericano. En cualquier caso, lo relevante es que esta cuota resultó muy difícil de alcanzar y de mantener, tuvo una repercusión mediática considerable y la industria argentina, que transitaba de su momento dorado a varios años de decadencia, luchó para que su presencia fuese mucho mayor.

Aquí pretendemos examinar cómo se llegó a esa cuota, o lo que es lo mismo, analizaremos los casi 10 años de encuentros y desencuentros que llevan al Acuerdo Hispano-Argentino sobre Intercambio de Películas Cinematográficas de 1948, un tratado que estará vigente, con nuevas redacciones en 1966 y 1969, durante más de 25 años. Se trata de completar una serie de investigaciones en las que hemos venido abordando cómo se configuran en España los intercambios cinematográficos. En concreto, hemos publicado los convenios firmados por el franquismo con Italia, Alemania y Estados Unidos<sup>1</sup>.

La fuente principal de esta investigación es la documentación directa, pero incompleta, generada por las propias negociaciones y depositada en los archivos españoles. Me refiero al Archivo General de la Administración del Estado y sus secciones de Comercio (AGACO), Cultura (AGAC) y Exteriores (AGAE), al Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE) y al Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca (AMHS). Algunos de los documentos que manejamos ya han sido examinados por otros investigadores. Pero en un contexto más amplio y sin entrar en detalle, como es el caso de González de Oleaga<sup>2</sup>. Una mención especial merece el trabajo de la profesora Josefina Martínez. El año 2008 publicó una investigación titulada «La incidencia de la Segunda Guerra Mundial en el comercio de películas entre España y Argentina. La búsqueda de un acuerdo imposible»<sup>3</sup>. Sobre la sólida base documental de su trabajo, nosotros añadimos nuevos documentos, ampliamos las fuentes estadísticas y aportamos una bibliografía más completa y actualizada. Todo ello nos lleva a una periodización distinta y a una aproximación a los hechos que consideramos más precisa<sup>4</sup>.

En efecto, la evaluación estadística del intercambio cinematográfico nos muestra que, desde España, los momentos clave para comprender la firma del

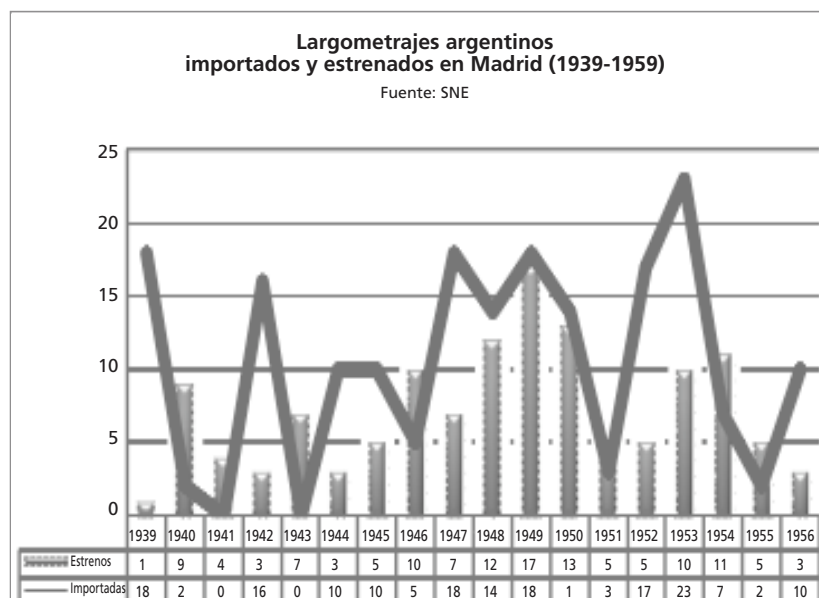
[1] Emeterio Diez, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003).

[2] Marisa González de Oleaga, *Las relaciones hispano-argentinas, 1939-1946: identidad, ideología y crisis* (Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991). Ver también Marisa González de Oleaga, *El doble juego de la hispanidad: España y la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial* (Madrid, UNED, 2001).

[3] Josefina Martínez, «La incidencia de la Segunda Guerra Mundial en el comercio de películas entre España y Argentina. La búsqueda de un acuerdo imposible» (*Bicentenario*, vol. 7, n.º 2, 2008), pp. 35-64.

[4] A diferencia de la profesora Martínez en estas páginas señalamos que: 1) las demandas de la APPA para acceder al mercado español no se plantean en septiembre de 1941 sino, al menos, desde noviembre de 1940; 2) existe una relación directa entre la marcha de las negociaciones, las crisis de importaciones de películas argentinas y la normativa proteccionista que se publica en España, pues las disposiciones del BOE alarman a la APAA y obstaculiza la firma; 3) hay evidentes conexiones entre los acuerdos de 1942 y la proyección de *Raza*; 4) una medida importantísima de 1948, como es el cierre del mercado cinematográfico argentino al cine extranjero, surge de la tensión de estas negociaciones; 5) las ponencias del certamen de 1948 son claves para entender el contenido del acuerdo, es decir, lo lejos que está de las aspiraciones de la APPA; y 6) la APPA plantea un acuerdo sobre unas bases que son cambiantes y, en realidad, solo unas pocas llegan a formar parte fundamental del articulado.

acuerdo de 1948 y su posterior aplicación están marcados por las crisis de exportación de cine argentino a España (ver gráfico; datos publicados por el SNE). Esta serie nos lleva a estructurar las relaciones cinematográficas entre España y Argentina durante el periodo autárquico (1939-1959) en tres ciclos. En primer lugar, los dientes de sierra presentes entre 1939 y 1946. Es un intervalo subdividido en tres bloques (1939-1941, 1942-1943 y 1944-1946) porque el comercio es muy irregular y fluctuante como consecuencia de cuestiones políticas y económicas relacionadas con la Segunda Guerra Mundial. A continuación se inicia un ciclo expansivo que va de 1947 a 1955. Comprende dos bloques: 1947-1951 y 1952-1955. El primero beneficia a Argentina; el segundo, a España. Es un ciclo estrechamente vinculado al Protocolo Franco-Perón de 1947 y al acuerdo cinematográfico de 1948. Pero el convenio se aplica de forma deficiente y las relaciones entran en crisis en 1951. Al año siguiente se logra cierto clima de entendimiento que dura muy poco, ya que se desata una segunda crisis en 1954, agudizada en 1955 por la caída de Perón. Finalmente, entre 1956 y 1959, el cambio de legislación cinematográfica en Argentina hace que el acuerdo sea seriamente cuestionado. De hecho, Argentina lo considera vencido. Además le sobrepasa el acuerdo de coproducción de 1960. Posteriormente aparecen nuevos ciclos en relación con una segunda etapa: el desarrollismo (1960-1975). Sus hitos principales son la denuncia del acuerdo en junio de 1965, su renegociación en abril de 1966 y la firma de una tercera redacción en agosto de 1969. Pues bien, estas páginas se ocupan, dentro de la primera etapa, del primer ciclo y de los inicios del segundo, es decir, de los tres intentos de firma que se producen entre 1939 y 1946 y de la firma definitiva del acuerdo en 1948.



## 2. El trato preferente (1939-1941)

Durante la década de los años 30 el cine argentino y el cine español viven una etapa de expansión. La llegada del cine sonoro y la crisis mundial dejan descolocado a Hollywood y favorecen el desarrollo de los cines nacionales. Estos prosperan sin necesidad de políticas proteccionistas. Incluso aparece la posibilidad de crear un mercado internacional de habla hispana, como ponen de manifiesto el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid en 1931 y las exportaciones de los años siguientes. Pero este comercio se trunca con la Guerra Civil Española y, cuando se quiere restituir en 1939, resulta que las condiciones han cambiado de forma sustancial. Antes del conflicto España estaba a la cabeza del cine hispano. Ahora Argentina ocupa ese lugar y le sigue México. España, en cambio, tiene que volver a levantar una industria sometida a 3 años de revolución y guerra. Además, va a hacerlo bajo una política completamente distinta, la autarquía, que pronto se va a revelar como un obstáculo para reanudar el intercambio de películas.

En efecto, terminada la guerra, la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA) trata de colocar en España buena parte del cine rodado en el intervalo del conflicto. En concreto, entre 1936 y 1939, se han producido en Argentina más de un centenar de películas y su exportación a España podría proporcionar varios millones de pesos. De hecho, en 1940 Argentina representa el 40% de las importaciones de película impresionada según las estadísticas de comercio exterior<sup>5</sup>. Es una cifra totalmente anómala que no volverá a darse. Otro dato que confirma el restablecimiento del comercio y la explosión del cine argentino en España son los 8 largometrajes importados en 1938 y los 18 que llegan en 1939<sup>6</sup>.

Las posibilidades de que este comercio se consolide se ven favorecidas en ese momento por el hecho de que el gobierno del Presidente Roberto Marcelino Ortiz, hijo de españoles, es simpatizante de Franco y de las potencias del Eje. Un segundo condicionante a favor es la llegada de Ramón Serrano Suñer al Ministerio de Asuntos Exteriores en octubre de 1940. El nuevo ministro, con vistas a negociar con las potencias del Eje, desea consolidar y ampliar la presencia española en el continente americano en detrimento de Estados Unidos. Dentro de este clima de entendimiento, en 1941 Argentina pedirá la autorización para proyectar en España *Sucesos argentinos* (1938-1972), el noticiario más importante del país, de titularidad privada. Su exhibición, señala el embajador en Madrid, mejoraría el conocimiento de Argentina en España y afianzaría los vínculos de amistad. El franquismo está dispuesto a dar la autorización si a cambio pueden verse noticias de España en la versión de dicho noticiario para Argentina. Con esta condición, el 11 de noviembre de 1941 se concede el permiso por un plazo de 6 meses.

Volviendo al comercio internacional, el 20 de noviembre de 1940 la Asociación de Productores de Películas Argentinas propone a su Gobierno una política cinematográfica basada, por un lado, en el fomento de la producción mediante una rebaja de los gravámenes sobre importación de celuloide y la

[5] Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (Barcelona, Laertes, 2002), p. 66.

[6] Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, p. 66.

concesión de premios y créditos. Por otro lado, sugiere fomentar la exportación. Esto significa: 1) «reciprocidad de facilidades para la introducción de nuestro material en los países que tenemos dificultad y que nos envían libremente sus películas»; 2) «desbloqueo de fondos provenientes de la explotación de nuestras películas»; y 3) «inclusión de este punto en los tratados comerciales»<sup>7</sup>. Las tres medidas exportadoras están relacionadas directamente con el mercado español, pues: 1) España introduce libremente sus películas en Argentina y, en cambio, el cine argentino encuentra todo tipo de trabas para entrar en España: no hay reciprocidad; 2) los beneficios generados por las películas de la APPA en España durante la temporada 1939-1940 están bloqueados; y 3) se están negociando acuerdos con España para exportar carne y trigo e importar productos manufacturados y la APPA quiere que sus películas entren en esas negociaciones.

Pues bien, en cuanto al punto 1º, la reciprocidad, resulta que la entrada de películas argentinas en España lejos de facilitarse se hace más difícil como consecuencia de la orden comunicada de 23 de abril de 1941. Según esta disposición, las películas extranjeras al cruzar la aduana española tienen que pagar un canon de importación que cuesta 75.000, 50.000 o 25.000 pesetas, según la calidad y valor comercial del film importado y siempre y cuando su explotación se realice a tanto alzado; si se eligiese la fórmula del porcentaje, el impuesto se eleva en un 100%. Con este dinero se crea un fondo para financiar el cine español. La APPA considera que la orden de mayo multiplica los costes de entrada de su cine y, en la práctica, expulsa al cine argentino del mercado español. Dado que se trata de una norma estatal, los productores argentinos juzgan que debe intervenir su gobierno y presionan para que lo haga. El 7 de agosto de 1941 la Embajada Argentina en Madrid escribe al Ministro de Asuntos Exteriores de España para que el cine argentino quede exento de dicho canon en razón del importante vínculo que las películas establecen entre ambos países y de su valor propagandístico.

Por otro lado, al mismo tiempo que se incumple la reciprocidad, sigue sin resolverse la segunda demanda de la APPA. En 1941, hay alrededor de diez filmes en explotación en España, en especial, de las productoras Argentina Sono Film y Lumiton. La APPA calcula que pueden producir unos beneficios cercanos al millón de pesetas. Destaca el gran triunfo que ha tenido *Así es la vida* (Francisco Múgica, 1939) de Lumiton. Pero el gobierno de Franco, por su política autárquica, impide que esos beneficios salgan del país.



*Así es la vida* (F. Múgica, 1939) es una de las películas argentinas de más éxito en España.

[7] Raúl Horacio Campodónico, *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino* (Madrid, Fundación Autor, 2005), pp. 107-108.

La APPA entiende que la solución a estos problemas está en el punto 3º, esto es, firmar un acuerdo de intercambio de películas entre Argentina y España y ligar dicho acuerdo con las exportaciones de productos vitales para el régimen de Franco, como son los cereales, la carne y el algodón. Pues bien, aprovechando que entre ambos países se va a firmar un acuerdo en este sentido, los productores argentinos tratan de que el cine entre en las negociaciones. En octubre de 1941, la Embajada Española en Buenos Aires recibe una petición para iniciar las negociaciones. La APPA deja claro que, de no llegarse a un entendimiento, planteará a su gobierno que tome represalias contra el cine español en Argentina y emprenderá una resonante campaña de prensa. El embajador en Buenos Aires, Antonio Magaz, escribe a su ministro el 7 de octubre aconsejándole la firma del acuerdo. Como la respuesta se demora, el 12 de octubre de 1941, día de la Hispanidad, el diario *La Nación* publica un artículo titulado «Las trabas al cine argentino en España». En él queda constancia de que Ángel Luis Mentasi, presidente de la productora Argentina Sono Films, anima a la industria del cine argentina a «emprender una campaña tenaz, solidaria, firme, decidida y organizada, en busca de una solución y defensa de intereses que nos son comunes».

A continuación, el 17 de octubre de 1941, la Asociación de Productores de Películas Argentinas envía a su embajador en España, Adrián Escobar, y a su Ministro de Asuntos Exteriores y Culto, Enrique Ruiz Guiñazú, una nota en la que hacen notar la importancia que para ellos tiene el mercado español. La APPA sostiene que la venta de películas en España es una cuestión de supervivencia, dada la escasa población de Argentina y la necesidad de acometer películas de cierta envergadura si quieren sobrevivir como industria nacional y competir con el cine que llega del extranjero. Están en juego, resaltan, muchos puestos de trabajo, la proyección espiritual de Argentina que dicho cine realiza y las posibilidades que para el gobierno tiene que su país sea la primera industria cinematográfica del mundo en habla hispana.

Sin embargo, España no cede a las presiones de la APPA porque sus demandas (que coinciden con las que pide Hollywood) van totalmente en contra de su política cinematográfica. Al contrario, 1941 es el año en el que el franquismo hace oficial su sistema de protección del cine, todo él presidido por el principio de la autarquía. Esto significa, en primer lugar, una reducción de las importaciones. España ha pasado de estrenar cada año una media de 405 títulos a dejar esta cifra en la mitad. Piénsese que Argentina puede estrenar 400 títulos al año cuando tiene la mitad de las salas que posee España.

Por otro lado, además de una reducción de las importaciones, el franquismo mira con lupa los países que le suministran ese material. Se procede, en este sentido, a una sustitución de películas norteamericanas por películas alemanas e italianas. La sorpresa es que, nada más terminar la guerra, se importa un volumen de películas argentinas como hasta entonces no se había visto. Bien es verdad que se adquieren a un valor en pesetas oro mucho más barato que las películas europeas o norteamericanas. En concreto, el fran-

[8] Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, p. 61.

[9] AMHS, DNSS, Presidencia caja 77.

[10] Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, p. 85.

quismo considera que su mercado puede funcionar con menos de 300 películas al año<sup>8</sup>. Incluso un informe escrito hacia 1943 dice que bastarían 180: 45 películas españolas, 35 norteamericanas, 35 italianas, 20 alemanas, 10 inglesas, 8 argentinas, 7 mexicanas y otras 20 del resto de nacionalidades o a repartir entre las mencionadas según la calidad de cada temporada. Esto quiere decir que, desde España, se piensa que el cine argentino solo es capaz de proporcionar al año dos películas de primera categoría y seis de tercera, lo que representa un 4% de la cuota del mercado. En consecuencia sus rendimientos en España no superarían o no deberían superar los 120.000 pesos, es decir, 320.000 pesetas al año<sup>9</sup>. Ahora bien, por culpa del conflicto generado por la orden de mayo de 1941 ese año resulta que no entra en España ninguna película Argentina.

Además, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, organismo que se ocupa del comercio cinematográfico, considera que la exportación del cine español a América y, en particular, a Argentina tiene pocas posibilidades. Es una quimera pensar que España puede recuperar el mercado que tenía antes de la guerra. Estados Unidos copa entre el 60 y el 80% del mercado, el cine hispano de México y Argentina tiene más fuerza, la guerra mundial dificulta el comercio en el Atlántico, falta una red comercial y las empresas españolas, en especial Cifesa, son incluidas en listas negras o sufren las presiones de los exiliados<sup>10</sup>.

Pues bien, en función de estas circunstancias, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía se niega a cambiar la normativa. No obstante, como muestra de buena voluntad, decide aplicar a la APPA la tarifa más baja del canon de importación, independientemente de la categoría del filme. También exime a los productores argentinos de pagar la licencia de importación con la condición de que se comprometan a exportar una película española a Argentina por cada película que ellos traigan a España. Si a esto le añadimos que el cine argentino no requiere licencia de doblaje, las autoridades franquistas consideran que, gracias a este trato preferente, sí existe la reciprocidad demandada por la APPA y, por lo tanto, no hay necesidad de firmar ningún tratado cinematográfico.

### 3. El acuerdo comercial y cultural de 1942

En diciembre de 1941, Estados Unidos declara la guerra a las potencias del Eje. Desde ese momento, la situación del cine argentino y del cine español comienza a hacerse cada vez más difícil. Los norteamericanos diseñan una política cinematográfica para acabar con la posibilidad de que circule por «su» continente propaganda fascista. En este sentido, ofrecen a las industrias cinematográficas de Argentina, España y México la posibilidad de ponerse de su lado o, en cualquier caso, tratan de disuadirlas para que no colaboren con el enemigo. El acuerdo cinematográfico entre México y Estados Unidos de 15 de junio de 1942 significa que ambas industrias van a cooperar (pese a cierta oposición de la MPPDA) en la producción de un cine en favor de los aliados, repartiéndose el

mercado latino. La falta de acuerdo con Argentina y España evidencia que se desata una guerra comercial.

La estrategia estadounidense es que ni España ni Argentina puedan desarrollar una industria cinematográfica que, al mismo tiempo, sea un aparato de propaganda al servicio de las potencias del Eje. Ahora bien, puesto que el Departamento de Estado tampoco quiere entrar en una confrontación directa, lo que perjudicaría a los aliadófilos en ambos países y disminuiría su número, y dado que la MPPDA desea seguir vendiendo sus películas, Estados Unidos promete mucho material necesario para rodar películas y entrega poco. Sobre todo se asegura de que el celuloide no llegue a las empresas que figuran en sus listas negras y, por supuesto, evita que se emplee en películas fascistas, cosa posible dado el mercado negro.

En estas circunstancias tan difíciles, el 14 de febrero de 1942, Roberto Llauro, de la Asociación de Productores de Películas Argentinas, envía a la Embajada Española en Buenos Aires un memorial para volver a plantear un acuerdo con el gobierno español que permita introducir con más facilidad las películas argentinas en España. El hecho de que ambos países estén negociando un acuerdo cultural al mismo tiempo que discuten un nuevo tratado comercial puede facilitar la firma.

En efecto, el 13 de julio de 1942 el ministro Serrano Suñer se reúne con el Embajador de Argentina en Madrid para proponerle la firma del acuerdo cultural y discutir sus bases. Diez días después, el Ministro de Exteriores y Culto de Argentina da su visto bueno. En función de los temas tratados en la conversación mantenida con Serrano Suñer, el embajador de Argentina entrega un borrador del acuerdo que consta de un preámbulo y cinco artículos. El preámbulo justifica el convenio en la «urgencia de promover una íntima colaboración cultural entre España y Argentina, con el propósito de fortalecer la defensa y jerarquía de los inmutables valores del espíritu que le son comunes y que forman la base más sólida de sus respectivas nacionalidades»<sup>11</sup>. Una Sección Especial en los respectivos ministerios debería coordinar esa colaboración cultural, la cual consistiría en la invitación a profesores, estudiantes, escritores y artistas o el intercambio de películas culturales, libros y revistas (artículo 3º).

Lo que se pretende con el canje de películas es sistematizar y acrecentar una campaña cinematográfica que ya se está dando y que busca contrarrestar la propaganda de Estados Unidos y reforzar los vínculos entre ambos países. Me refiero a las proyecciones, durante 1942, de dos películas franquistas tan representativas como *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1939) y *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942). En efecto, el 23 de julio de 1942 el Delegado Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular agradece a José Ignacio Ramos, de la Oficina de Prensa e Información de la Embajada de España en Argentina, «la intensa labor de propaganda» que han realizado con la película *Sin novedad en el Alcázar*. Se ha proyectado en mayo en varias salas con la asistencia de relevantes personalidades del país, como el Ministro de la Guerra. Según cuenta José Ignacio Ramos, en un principio, la

[11] AMAE 9.542/6.





Cartel de *Sin novedad en el alcázar* (A. Genina, 1939).

película había llegado a Buenos Aires procedente de Roma para ser proyectada en Lima con motivo del Centenario de Pizarro. Pero al entrar en guerra Estados Unidos se pensó que la película podía ser incautada por «considerarse propaganda política» y, en consecuencia, la embajada habló con la casa productora para que se quedase en Argentina. Se estrena en el Cine-Teatro San Martín y consigue más de 200 proyecciones pese a la campaña que la prensa de izquierdas desata contra el filme. Naturalmente, Estados Unidos incluye a la sala de cine y al distribuidor, el Sr. Giacompoli, en la lista negra de empresas que no pueden comerciar con Norteamérica.

En cuanto a *Raza*, llega a Argentina por propio deseo de Franco, guionista del filme, para apoyar la negociación de los acuerdos. Según cuenta Gárate Córdoba, a partir del testimonio de Jesús Fontán, la copia para Argentina se usa primero con fines diplomáticos y, luego y al mismo tiempo, como un filme comercial más:

«No había celuloide para copias y solo se hicieron dos. El Caudillo señaló que había que enviar la primera a la Argentina. Tenía mucho interés en ello. Fontán preguntó: “¿Con quién la enviamos?” “Con el teniente coronel Medrano”. Medrano se resistió. Se temía que España pudiera entrar en la guerra mundial, él estaba destinado en el Alto Estado Mayor y le preocupaba poder quedarse en un caso así al otro lado del Atlántico [es decir, bloqueado por los ingleses, lo que significa que España estaba en guerra al lado del Eje]. Le llamó el Caudillo y trató de convencerle, pero se mantuvo en su resistencia. La llevó el alcalde de Ávila, que era oficial de Artillería y se le advirtió que todo lo que ganase con la película lo gastase en propaganda. La película fue un éxito e influyó mucho en el ambiente general, e incluso en el militar argentino. La copia se quedó allí para explotar su proyección hasta el límite en toda Hispanoamérica»<sup>12</sup>.

Ahora bien, antes del estreno, la película tiene que pasar la censura y, para sorpresa de las autoridades españolas, se exigen varios cortes. El 25 de agosto de 1942 el cónsul español en Buenos Aires informa a su ministro de que *Raza* ha sufrido algunos cambios «por sus ataques directos a determinados sistemas que aquí por lo menos se sostienen» y «por su realismo brutal». El 20 de octubre, Gabriel Arias Salgado, Vicesecretario de Educación Popular, le responderá lamentándose de que con ello se



José Churruga a punto de ser fusilado por los «rojos». Las autoridades argentinas censuran varias escenas de *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1942) por, entre otras razones, su «realismo brutal».

[12] José María Garate Córdoba, «*Raza*, un guión de cine» (*Revista de Historia Militar*, n.º 40, 1976), p. 71.

hayan quitado fragmentos «que representan de una manera fidedigna los crímenes realizados por las hordas rojas durante su dominio en nuestra patria»<sup>13</sup>. En concreto, la película se estrena comercialmente en julio y se mantiene en cartel 8 semanas, hasta el 11 de septiembre de 1942, también en el Teatro San Martín de Buenos Aires<sup>14</sup>. Los compromisos de la sala de estreno obligan a buscar otro local en la ciudad y luego se proyecta en provincias<sup>15</sup>.

Pues bien, el 5 de septiembre de 1942, coincidiendo con las proyecciones en Buenos Aires de *Raza*, se cierra el acuerdo comercial general entre Argentina y España sobre trigo, algodón y otras materias. Es el más importante de los firmados hasta entonces por la difícil situación internacional de ambos países y sus consecuencias<sup>16</sup>. La cláusula 13 recoge un canje de notas sobre intercambio cinematográfico. Dos días después, el 7 de septiembre, Francisco Gómez-Jordana, nuevo ministro español, y el embajador por Argentina, Adrián C. Escobar, firman en Madrid el acuerdo cultural. Una vez más aparece un artículo relativo al cine. Dice: se «organizará el intercambio de películas cinematográficas educativas, geográficas e históricas que contribuyan al mejor mutuo conocimiento» (art. 2º). Este convenio explica que 1942 sea el único año de toda la serie donde el número de cortometrajes argentinos presentes en España supera (ampliamente) al número de largometrajes y eso que dicho año representa otro momento expansivo de las importaciones de cine comercial.

Es más, en relación con el artículo 2º del acuerdo cultural, el director español, Benito Perojo, recibe la oferta de rodar dos documentales de alto presupuesto, uno en Argentina y otro en España, además de estudiar «las posibilidades de un intercambio de películas educativas» con el fin de «intensificar los lazos culturales entre España y la Argentina por medio de la cinematografía»<sup>17</sup>. El 5 de septiembre de 1942 Perojo viaja a Buenos Aires para quedarse seis meses, pero los filmes educativos parece ser que se quedaron solo en proyectos<sup>18</sup>.

Meses después, el 12 de abril de 1943, se firma un convenio por el que se declara el libre comercio de libros, folletos y publicaciones entre España y Argentina. Cabe esperar que el cine consiga en los meses siguientes un trato similar al de las publicaciones. Sin embargo, vuelve a interponerse en el camino otra media proteccionista española. La orden de 18 de mayo de 1943 del Ministerio de Industria y Comercio establece unas nuevas normas de importación de películas para acabar con la corrupción que rodea el comercio internacional de películas, en especial, con Estados Unidos, pero que también Argentina ve como una amenaza. De hecho hay una caída radical de sus exportaciones a España.

En este sentido, consolidado el golpe de estado del 4 de junio de 1943 o Revolución del 43, que instaura en Argentina una dictadura militar, la APPA vuelve a insistir ante el nuevo gobierno para que consiga un acuerdo con España de comercio de películas. El 17 de julio de 1943 la Embajada de Argentina en Madrid presenta un proyecto de acuerdo. Consta de cinco artículos y

[13] AGAC, 21/45.

[14] AMHS, DNSS, Presidencia, caja 77.

[15] *La Vanguardia española*, 12-9-1942, p. 4. En el caso de Argentina, el intercambio propagandístico se había canalizado a través de *Sucesos argentinos*. El 20 de abril de 1942 el gobierno argentino había solicitado una ampliación del acuerdo que permite exhibir en España este noticiario.

[16] Marisa González de Oleaga, *Las relaciones hispano-argentinas, 1939-1946: identidad, ideología y crisis* (Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991), p. 71.

[17] Roman Gubern, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia* (Madrid, Ministerio de Cultura/Filmoteca Española, 1994), pp. 373 y 375.

[18] ¿Por qué Perojo no rueda los documentales? Posiblemente por el contexto desfavorable y hostil que crea la firma de los acuerdos comerciales y culturales. Los aliados los presentan como la formación de un Eje Madrid-Buenos Aires-Berlin tendente a la expansión del totalitarismo en América. El intercambio de películas y de libros se entiende como «una adhesión ideológica incondicional a las fuerzas nazis-fascistas» por parte de Argentina (Marisa González de Oleaga, *Las relaciones hispano-argentinas, 1939-1946*, p. 71) y como un mecanismo que va a permitir que la propaganda fascista entre en América. Una vez más la estrategia contra el acuerdo es el control del suministro de película virgen. El boicot ocasiona tales pérdidas en 1943 que a partir de ese año la industria argentina tiene series dificultadas para tirar copias destinadas a la exportación. Según el artículo «Ciérnese un Boicot sobre la Producción Argentina. La Hora Crucial del Cine Argentino», publicado en *Cine-Prensa* el 9 de abril de 1943, las razones de este boicot son: que la cinematografía argentina no se

ha alineado contra el Eje y que «el cine argentino trata a veces la hispanidad en forma que parece propaganda franquista» (Raúl Horacio Campodónico, *Trincheras de celuloide*, p. 185).

[19] Vicente Sánchez Biosca y Rafael Rodríguez Tranche, *NO-DO: el tiempo y la memoria* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1993), pp. 465-467.

[20] AMAE 9.548/18.

plantea el libre comercio de películas en pie de igualdad y reciprocidad. El 30 de julio el Instituto Español de la Moneda Extranjera acepta la base cuarta relativa al tema de las divisas. Luego el proyecto se pierde entre la burocracia española. La Vicesecretaría de Educación Popular considera que el acuerdo se queda corto. Debe contener también cláusulas que faciliten el trabajo de los artistas y técnicos en ambos países. También hay que incentivar la proyección de películas oficiales y potenciar la coproducción de películas que exalten los vínculos hispanos, un tema que ya es recurrente en el NO-DO<sup>19</sup>. El Consejo de Hispanidad, por su parte, pide que se incluya un artículo en el que ambos países se comprometan a prohibir en su territorio las películas nacionales o extranjeras que ofendan a cualquiera de los firmantes del acuerdo. Por aquellos días, el embajador español está presionando para que no se estrene en Argentina la película *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943). En julio de 1944, en efecto, se produce esa prohibición. La



La prohibición o no en Argentina de la película *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, S. Wood, 1943) fue moneda de cambio en las negociaciones.

película ofende a un país amigo y su contenido abriría viejas heridas entre los emigrantes españoles. Ahora bien, al no llegarse a un acuerdo ni sobre el intercambio ni sobre este punto, el estreno se producirá en noviembre de 1945.

En aquel momento, el problema para la firma es que el organismo clave para aceptar el convenio, el Ministerio de Industria y Comercio, no contesta. El 9 de enero de 1944, la APPA rebaja su pretensión de que el intercambio se base en el libre comercio. Ahora propone un intercambio por cuotas: una película española por tres argentinas y sin más límite que los determinados por los derechos aduaneros «normales» y por la censura, esto es, quedarían fuera las películas «que por su índole fueran contrarias al orden público en el país de destino»<sup>20</sup>. Este importante cambio es una estrategia para que España deje de poner como excusa que una reciprocidad basada en el libre comercio afectaría a los países con los que tiene cláusula de nación más favorecida, pues, con esta modificación, esos países también tendrían que exportar películas españolas. Pero, dado que el Ministerio de Industria y Comercio no responde, el 21 de febrero de 1944 el Jefe de la Sección de Relaciones Culturales termina contestando al embajador argentino que, por el momento, no hay posibilidad de dicho acuerdo. Como en 1941, ese año la exportación española a Argentina sufre una profunda crisis.

#### 4. El capítulo V del acuerdo comercial de 1946

La guerra comercial que Estados Unidos desata contra Argentina y España en 1942 cambia por completo la relación de fuerzas existente entre las industrias cinematográficas de habla hispana. En 1939, Argentina está a la cabeza de la producción latina mientras que en 1949 ese puesto lo ocupa México y España ha logrado ponerse a la altura de Argentina. En segundo lugar, se observa que, coincidiendo con el convenio de colaboración entre Estados Unidos y México de 1942, se produce la expansión del cine mexicano mientras que el acoso norteamericano que se inicia en esas mismas fechas contra España y Argentina hunde la industria de estos países durante tres años<sup>21</sup>.

Ante esta hostilidad, las industrias cinematográficas de Argentina y España tratan de sobrevivir endureciendo las condiciones de entrada del cine norteamericano e incrementando las medidas proteccionistas o, en el caso de Argentina, iniciando una política proteccionista. En efecto, los gobiernos militares argentinos instalados en el poder tras el golpe de junio de 1943 comienzan a levantar un aparato proteccionista a finales de ese año. En este sentido, ahora Argentina ya no es hostil por su apoyo a los nazis. De hecho, en 1944 el nuevo gobierno militar rompe relaciones con el Eje y en 1945 Argentina declara la guerra a Alemania y Japón. Ahora el problema es la política proteccionista que los propios norteamericanos han obligado a adoptar al gobierno argentino. Es más, han puesto esa política al servicio del general que les es más hostil, Juan Domingo Perón, cuya amante es la actriz Eva Duarte. El gobierno ha pasado a Perón, en ese momento responsable de la secretaría de Trabajo y Previsión, la misión de conseguir que los productores y exhibidores se pongan de acuerdo sobre la cuota de pantalla. Perón, en su papel de «gran Juez»<sup>22</sup>, descubre que la protección oficial es el instrumento perfecto para controlar la industria del cine, una industria que considera clave para su proyección pública. Dice Di Núbila: «Se estaba preparando para dar el gran salto a la Casa Rosada y sin duda estaba enterado de la importancia que reconocieron Lenin, Hitler, Mussolini y también Roosevelt y Churchill, al papel del cine en la estructuración y la influencia de los grandes estados modernos»<sup>23</sup>.

En este contexto, se dan dos circunstancias, estrechamente relacionadas, que van a decidir a la APPA a plantear, una vez más, la firma de un acuerdo de intercambio de películas. Me refiero a la llegada de Perón a la Presidencia y la condena y aislamiento del franquismo. De hecho, el 4 de febrero de 1946, en plena campaña electoral, el embajador argentino en Madrid se reúne con el ministro de Asuntos Exteriores español, Alberto Martín-Artajo, y vuelve a sacar el tema del convenio cinematográfico. España, por su parte, quiere negociar un Convenio Comercial y de Pagos que permita la importación de cereales a cambio de la entrega de bienes de equipo. Es una ayuda clave en un momento difícilísimo para el régimen franquista, pues la carestía de alimentos amenaza con derivar en desórdenes públicos. En otras palabras, una vez más, la APPA vincula sus intereses con los acuerdos generales sobre comercio entre ambos países.

[21] Antonio Cuevas (dir.), «Memoria del I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano», en *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950-1951* (Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950), pp. 19-53.

[22] Clara Kriger, *Cine y peronismo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009), pp. 36 y 37.

[23] Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino* (Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959), Tomo II, p. 46.

En la primera quincena de julio de 1946, José Vázquez de Vigo, representante en España de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, se entrevista con el Ministro de Industria y Comercio de España para presentarle un documento de la APPA que recoge sus quejas y la demanda de un acuerdo de intercambio. La APPA, según información recogida en el nº1.134 de *Imparcial Film*, se compromete a distribuir por toda América de habla hispana el cine español a cambio de introducir sus películas en España. El Ministro pide a Vázquez de Vigo que hable con el Subsecretario de Comercio, señor La Puerta, para que discuta con él los pormenores. Al mismo tiempo, el 22 de julio, la APPA entrega este documento al embajador en Buenos Aires, el Conde de Bulnes. En él lo que se dice, en realidad, es que quieren introducir sus películas en España libres de cargas, se habla de la entrada de películas argentinas contra la salida de películas españolas, aunque inicialmente podría ser 2 x 1 por ser menor la producción española, y quiere garantías para la salida de los ingresos obtenidos. Para apaciguar sus ánimos y hacerles entender la postura española, el embajador les dice que España necesita que sus divisas con Argentina se concentren en la adquisición de cereales, artículo de primera necesidad para aquella España de

hambre. La APPA entonces expresa verbalmente que estaría dispuesta a cobrar en pesetas, dejándolas en España. Por otro lado, el embajador sostiene que el cine español, cuando entra en Argentina, es maltratado por los empresarios y, salvo excepciones, como *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943), consigue pocos ingresos. En cualquier caso, les promete trasladar su petición. En carta a su ministro, el embajador le da cuenta de esta reunión y le aconseja entrar en negociaciones con la APPA para evitar una campaña nacionalista contra el cine español. Días después, la revista argentina *Imparcial films*, utilizando como fuente a Vázquez de Vigo, publica en la portada de su número 1.134 que el acuerdo se va a firmar. Entrará en vigor el 1 de agosto de 1946 y estará vigente hasta el 31 de diciembre de 1947. Es un acuerdo de libre entrada de películas en base al trueque: película por película. Se anuncia también que Vicente Casanova, de Cifesa, irá a Argentina para seleccionar material que considere de mayor conveniencia para ese trueque.



*El escándalo* (J. L. Sáenz de Heredia, 1943) es una de las películas españolas mejor acogidas en Argentina.

Pero el acuerdo no se firma porque todavía está pendiente de rubricarse el Convenio Comercial y de Pagos. Este no se cerrará hasta el 30 de octubre de 1946. El acto de la firma se retransmite por radio a todo el país y se filma para su distribución en los cinematógrafos. En su redacción definitiva se comprueba que la APPA ha conseguido un éxito importante. El capítulo V del acuerdo está dedicado al comercio de libros y películas. El artículo 28 dice que se adaptarán las medidas necesarias para incrementar el intercambio, en reciprocidad, de ambos productos. El artículo 29 señala que, mientras llegan a concretarse los acuerdos específicos, se dispondrá lo necesario para que los intercambios se produzcan con las máximas facilidades<sup>24</sup>. Durante días se discute un borrador que haga realidad el artículo 28. En él se propone un intercambio de hasta 25 películas producidas en los dos años anteriores con un pago arancelario mínimo y un control de divisas<sup>25</sup>.

Pero las posibilidades de llegar a su firma empeoran en los meses siguientes. Ahora el problema es la orden de 31 de diciembre de 1946 por la que se reglamenta el doblaje de las películas al castellano, publicada en el BOE del 25 de enero de 1947. Para contrarrestar las presiones del cine norteamericano, es decir, para compensar el desequilibrio comercial de dos años de generosas importaciones de cine estadounidense y, al mismo tiempo, quedarse con parte de sus beneficios en España y destinarlos a la protección del cine español, el franquismo decide intervenir en los permisos de doblaje. En teoría, esta medida debía favorecer el intercambio de películas de habla hispana, ya que estas no necesitan del doblaje. Sin embargo, Argentina teme que la regularización de los permisos pendientes multiplique el número de películas norteamericanas y europeas en el mercado y convierta en irrelevante el cine argentino. Pero, sobre todo, la APPA acusa a España de que en su territorio no existe un verdadero mercado de cine en habla hispana. El doblaje hace que todo el cine extranjero, y en particular el norteamericano, sea también en español, lo que perjudica al cine argentino comercializado en España, sobre todo, porque el cine doblado carece de la fonética argentina, que no siempre gusta al público español. La reciprocidad, en definitiva, debería incluir también la supresión del doblaje. Lo cierto es que la negociación fracasa y 1946 es otro año de caída de las exportaciones de cine argentino a España, aunque la situación no es tan grave como lo fue en las crisis de 1941 y 1943.

## 5. El acuerdo cinematográfico de 1948

El 20 de mayo de 1947 José María de Areilza es nombrado embajador de España en Argentina. Dado que el acuerdo comercial de 1946 es insuficiente para cubrir las necesidades de aprovisionamiento, el gobierno español le encomienda la apertura de conversaciones para conseguir un nuevo crédito. Afortunadamente, Perón sabe que España pasa hambre y quiere ayudar. Es más, su mujer, Eva Perón, desea cruzar el Atlántico para recibir del propio Franco la

[24] AGACO 66/11.234.

[25] Josefina Martínez, *Bicentenario*, p. 59; AMAE 7.747/3.



María Eva Duarte en Madrid, del brazo del Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín-Artajo (23 de julio de 1947) (hemeroteca de *La Vanguardia*).

Cruz de Isabel la Católica por la ayuda que Argentina presta a los españoles. El viaje, en efecto, se lleva a cabo y la primera dama argentina llega a Madrid el 9 de julio de 1947. Ese mismo mes, David Jato, Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, presenta al gobierno un proyecto para organizar un Certamen Cinematográfico Hispanoamericano que refuerce los vínculos entre los principales mercados de producción y exhibición de cine en habla hispana. En septiembre se autoriza el gasto: 1 millón de pesetas para el alquiler de locales, adornos, invitaciones y, sobre todo, para pagar la estancia y el viaje a España de 40 delegados y artistas venidos del otro lado del Atlántico.



La visita de Eva Perón a España en 1947 da pie para que David Jato presente al gobierno un proyecto para organizar al año siguiente un certamen cinematográfico que refuerce los vínculos entre las cinematografías hispanas y haga posible la firma de un acuerdo.

Pues bien, bajo este nuevo clima, la APPA se entrevista con el embajador español en noviembre de 1947. Los productores, en vez de mostrarse amables y seductores como había hecho Evita, llegan quejosos, disgustados y amenazantes. Exigen que se haga realidad el artículo 28 del acuerdo comercial de 1946. La embajada teme que un pleito que en los últimos años no ha salido de los cauces oficiales y privados aparezca en la prensa y se convierta en una polémica que deteriore las relaciones entre ambos países. El 10 de noviembre de 1947, José María de Areilza notifica a sus superiores que recibe presiones del gobierno argentino y de la APPA para que se firme un convenio cinematográfico. Considera que el asunto es importante, pues teme represalias contra el cine español en Argentina. Las bases para el acuerdo que le ha entregado la

APPA son una copia de las presentadas por esta misma organización el 22 de julio de 1946, pero con una importante modificación. Ha desaparecido la propuesta de dos películas argentinas por una española y la reciprocidad vuelve a entenderse como «libre introducción de películas argentinas en España, liberándolas en consecuencia de la obligación de pago de licencia previa y de la necesidad de que sean importadas por un productor español»<sup>26</sup>.

La diplomacia española vuelve a requerir al Ministerio de Industria y Comercio que se pronuncie sobre esta cuestión. El presidente de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía contesta el 20 de diciembre de 1947. Señala que un trato de favor hacia Argentina supondría «la reclamación inmediata de otros países» y «echaría por tierra toda la Legislación conducente a la protección de la producción nacional». Además, asegura, quien no recibe reciprocidad es España, pues, mientras el sistema español garantiza que el cine argentino llega a las salas, muchas películas españolas que se exportan a Argentina ni se estrenan. La comercialización, en efecto, es deficiente. El cine español no encuentra una buena distribución o una empresa que lo defienda con dignidad. La mayoría de las películas se venden a tanto alzado a distribuidores de plaza y hasta exhibidores que, una vez proyectado el film en sus salas, carecen de una red comercial necesaria para que la película se exhiba durante varios meses. Por otro lado, el comercio está equilibrado. Entre 1944 y 1946 se estrenan en Buenos Aires 35 películas españolas frente a las 18 películas argentinas que se presentan en Madrid, pero, como en España se comercializan muchas menos películas, resulta que el cine español en Argentina representa una cuota del mercado del 2,7% y el cine argentino en España alcanza una cuota similar del 2,7%<sup>27</sup>. En cualquier caso, concluye el presidente de la SRC, podrían estudiar eliminar el canon de importación si se garantiza que el cine español en Argentina realmente llega al público. Pero el embajador recibe la respuesta de la SRC demasiado tarde. En consecuencia, durante el mes de diciembre varias noticias dan cuenta del trato discriminatorio que sufre el cine argentino en España y, lo que es más grave, la APPA consigue una entrevista con Perón para tratar este tema. Es así como las relaciones por la cuestión de las películas entran en su momento más crítico.

Inmediatamente el contenido de la reunión con Perón se filtra y llega a la embajada y a varios productores españoles. Los informadores son profesionales y críticos con vínculos de afecto hacia España. A la embajada española la información llega por medio del director y productor Luis César Amadori. Él es quien transmite las siguientes palabras que Perón les dice a los productores: «si las películas argentinas tienen que pagar de 80 a 100 mil pesos para entrar en España, que se imponga de 80 a 100 mil pesos de gravamen a la proyección de películas españolas en Argentina».

El 29 de enero de 1948 José María de Areilza escribe a su ministro informándole que la APPA se ha entrevistado con el general Perón y ha conseguido imponer un canon de 100.000 pesos a cada película española que se pretenda proyectar en Argentina. Es, por lo tanto, una represalia. Días después se descu-

[26] AMAE 9.548/18.

[27] Antonio Cuevas, «El cine Hispanoamericano» (*Suplemento del Boletín Sindical de Estadísticas*, n.º 16, octubre-diciembre 1949), pp. 21-22.



bre que la reparación no va por aquí ni se limita al cine español. En la primera semana de febrero de 1948 tiene lugar una nueva reunión de la APPA con Perón y se amplían las restricciones a todo el cine extranjero<sup>28</sup>. La Dirección General de Espectáculos Públicos suspende los trámites de censura de todas las películas extranjeras, de modo que las carteleras no pueden renovarse con este tipo de producción hasta que la censura reanude su actividad. Francia y otros países que no ponen barreras al comercio de películas protestan. Según el embajador español, este cambio obedece a que: «Posteriormente, el presidente Perón, seguramente en el deseo de que Argentina no apareciese en litigio directo con España, rectificó esta medida y ordenó al Director de Espectáculos que por de pronto no entrase ninguna película extranjera, española o no, con el pretexto de que también hay cuestiones de divisas con otros países»<sup>29</sup>. El embajador considera, por lo tanto, que la medida contra la importación de películas extranjeras adoptada en aquel momento por Argentina tiene su origen en el fracaso de las negociaciones con España. Lo mismo piensa Di Núbila<sup>30</sup>.

Para resolver el litigio, en marzo de 1948 el Embajador de la República de Argentina, Sr. Radio, se reúne con el Ministro de Asuntos Exteriores español. Dos circunstancias favorecen las negociaciones. En primer lugar, el 1 de abril de 1948 Estados Unidos expulsa a España del Plan Marshall y Argentina acude en ayuda de Franco mediante la firma, el 9 de abril, del llamado Protocolo Franco-Perón. Gracias a este acuerdo, España consigue de Argentina 1.750 millones de pesos para la compra de víveres y productos argentinos de primera necesidad.

Por otro lado, en mayo de 1948 se publica la noticia de que se va a celebrar en Madrid un Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Estará organizado por el Sindicato Nacional del Espectáculo y van a asistir las organizaciones similares de Argentina, México y Cuba (este último país se incorpora de forma tardía). De hecho, la reunión tiene dos cometidos. Por un lado, la difusión y promoción del cine hispano mediante un concurso de películas de largo y cortometraje, de ahí el título de «certamen». Es la parte frívola y mediática que permite ver novedades cinematográficas y famosas estrellas de cine. Pero, sobre todo, la reunión se celebra porque se habla de crear un mercado común cinematográfico entre Argentina, Cuba, España y México, un mercado que, al compartir inversiones, trabajadores y películas, contrarreste su dependencia de Estados Unidos. Con este fin están previstas reuniones y ponencias para tratar del doblaje, de la contratación de artistas y técnicos, de la coordinación de las asociaciones cinematográficas y del libre intercambio de películas.

Durante ese mes de mayo, los funcionarios argentinos y españoles trabajan en distintos borradores del acuerdo. Luego, por parte de España, entran en la redacción de los artículos las dos personas que han dirigido la Subcomisión Reguladora de Cinematografía en los últimos años: Joaquín Soriano Roësset (ahora al frente de NO-DO) y Fernando Galainena (presidente de la SRC). El primero de ellos es el que hace más rectificaciones, multiplicando el número de capítulos y apartados. Con estas correcciones el borrador se envía a Buenos

[28] Clara Kriger, *Cine y peronismo*, p. 46.

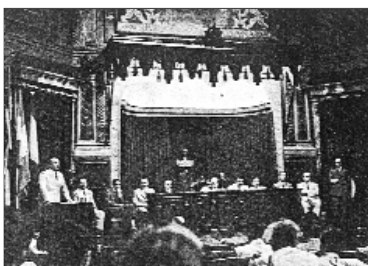
[29] AMAE 9.548/18.

[30] Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, pp. 105-106.

Aires el 28 de mayo de 1948 y se fija como próximas fechas para cerrar la negociación las correspondientes al Certamen Cinematográfico Hispanoamericano.

En concreto, el certamen se celebra en Madrid desde el jueves 24 de junio al domingo 4 de julio de 1948. España corre con todos los gastos: un millón de pesetas. La inauguración oficial tiene lugar en el Ateneo de Madrid el domingo 27 de junio a las 12 horas. En su discurso de apertura, David Jato, Jefe Nacional del SNE, subraya que el certamen tiene lugar porque los países allí reunidos configuran un mercado que habla, piensa y siente de forma parecida y que resulta anómalo que ese mercado esté en «manos ajenas» (alusión a Hollywood), lo que no quiere decir que el congreso se haga «contra nadie» (nueva alusión a Estados Unidos). Deben evitar, termina Jato, que sus industrias «perezcan asfixiadas precisamente porque nuestra propia casa ha sido invadida por extraños»<sup>31</sup>. En otras palabras, España espera del certamen una serie de acuerdos que, manteniendo su sistema proteccionista, le permitan sustituir las costosas importaciones norteamericanas por películas argentinas y mexicanas más asequibles, con la ventaja, además, de poder recuperar parte de las divisas invertidas con la exportación de cine español a los mercados de esos países, cosa que resulta imposible en el mercado estadounidense.

Pero los países invitados no van por aquí. Tras la intervención de David Jato, habla el jefe de la delegación argentina, Miguel Machinandiarena, presidente de la APPA y propietario de los Estudios San Miguel. Después de los saludos, los agradecimientos y las felicitaciones por la organización del certamen, se pregunta cual es la mejor manera de que los países allí reunidos lleguen a un perfecto entendimiento y responde: «Sencillamente, levantando todas las trabas que evitan nuestra comunicación; levantando todas las trabas que evitan nuestro intercambio; levantando todo obstáculo que se oponga a una comunicación rápida, eficaz, de recíproca conveniencia. De manera, pues, que este es el propósito de esta Delegación argentina que presido». A continuación, justifica esta demanda en el hecho de que toda política de cordialidad y respeto entre naciones, y la del Presidente Perón lo es, se basa en la «reciprocidad de trato»<sup>32</sup>. El jefe de la delegación mexicana insiste en estas mismas dos ideas en su discurso.



*Miguel Machinandiarena, presidente de la APPA, propietario de los Estudios San Miguel y presidente de la representación argentina, pronuncia el 27 de junio de 1948 uno de los discursos de inauguración del I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, celebrado en Ateneo de Madrid.*

Con estos antecedentes, el resultado de la ponencia sobre intercambio de películas es previsible incluso antes de su celebración. En concreto, esta ponencia tiene lugar al día siguiente, el lunes 28 a las 5 de la tarde. El día 2 de julio, en sesión plenaria, se leen las conclusiones. Argentina, Cuba, España y México

[31] Antonio Cuevas, *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, p. 35.

[32] Antonio Cuevas, *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, p. 36.



La representación argentina en una de las mesas del Certamen: Jaime Prades, Óscar Cacici, asesor de la APPA, y Ángel Luis Mentasi, presidente de Argentina Sono Films.

acuerdan «la necesidad imprescindible de suprimir entre los países congresistas todas las barreras que detengan el libre intercambio de películas hispanoamericanas». Y para que esto sea una realidad, deciden que: 1) deben eliminarse todo tipo de gravámenes que impidan «la libre entrada y puesta en explotación de las películas originariamente rodadas en castellano en los países de habla española»; 2) deben armonizarse las tarifas aduaneras para evitar que sean altas en un país y bajas en otro; 3) los productores deben tener derecho a disponer libremente de los ingresos obtenidos por sus películas en los mercados de habla española; y 4) la Unión Cinematográfica Hispanoamericana (UCHA), institución que nace con el certamen para hacer realidad sus iniciativas, debe realizar gestiones ante los gobiernos para que estos tres puntos se cumplan<sup>33</sup>. Pero no solo la APPA (con la ayuda de México) ha impuesto su criterio sobre España en el tema del intercambio de películas. Lo ha hecho, además, sin atenerse a lo que se ha venido negociando durante el mes de mayo entre su embajador y los funcionarios españoles. Es más, también ha impuesto su voluntad en la ponencia de doblaje, el cual debe ser suprimido del mercado hispano. España, en definitiva, ha sido derrotada.

En realidad, nunca se va a crear tal mercado común cinematográfico y muchos de los asistentes al certamen sostendrán después que muy poco de lo decidido en las ponencias se puso en práctica. Sin embargo, el certamen tiene sus consecuencias. Por ejemplo en el doblaje, y, desde luego, incrementa los vínculos cinematográficos entre Argentina, España y México. En concreto, los productores Benito Perojo y Cesáreo González, juntos o por separado, son los que más entusiasmo muestran ante el certamen y los que, desde España, convierten la letra de las ponencias en auténticas realidades cinematográficas.

En cuanto al acuerdo de intercambio, durante la celebración del certamen tienen lugar varias reuniones y se redactan borradores de artículos en papel con membrete del propio certamen. Pero resulta imposible anunciar en el seno del mismo su aprobación. Para que se llegue a la firma, la APPA tiene que renunciar a su concepción de dicho pacto, es decir, a lo que ha impuesto en el certamen y en la ponencia de intercambio de películas. Porque nada de esto hay en el borrador de 3 de julio. Tampoco en los borradores que se suceden, fechados el 21 de julio y el 1 y el 13 de agosto de 1948. Esto quiere decir que, finalmente, la APPA debe plegarse a la realidad española, que es su política autárquica. Digamos que, por un lado, 1948 es otro año muy difícil para el cine argentino por la falta de película virgen (se recurre al contrabando para adquirir este producto<sup>34</sup>) y la APPA necesita firmar. Su gobierno, además, le insta a ello. Al mismo tiempo, la hermandad surgida del Protocolo Franco-Perón y del certamen también obliga a España a firmar, pero las cláusulas se adecúan a lo que el franquismo necesita, a las razones por las que el SNE convocó el congreso: contrarrestar el déficit comercial y la dependencia que genera el cine norteamericano.

En efecto, el 7 de septiembre de 1948 Alberto Martín Artajo, Ministro de Asuntos Exteriores de España, y Pedro Radío, Embajador de Argentina en

[33] Antonio Cuevas, *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano*, p. 40.

[34] Domingo Di Núbila, *Historia del cine argentino*, p. 107.

España, firman en San Sebastián un Acuerdo Hispano-Argentino sobre Intercambio de Películas Cinematográficas. Se concibe como un desarrollo de los artículos 28 y 29 de los acuerdos comerciales de 1946. Es un acuerdo de cupos y de equilibrio de divisas. Cada gobierno acepta la entrada de hasta 25 películas del otro país aprobadas por sus respectivas censuras y en condiciones similares, por lo que, en cuanto a las circunstancias comerciales, España se compromete a tratar el cine argentino como Argentina trata al cine español. Para equilibrar el comercio se crean cuentas en el Instituto Español de la Moneda Extranjera de España y el Banco Central de la República Argentina donde se depositan los beneficios. Es preciso que, en ningún caso, este comercio alcance un desnivel desfavorable a España de 3.458.000 pesetas o desfavorable a Argentina de 1.300.000 pesos. El acuerdo tiene un año de vigencia y se proroga automáticamente.

Para entender cómo se pasa de la demanda de libre comercio a la propuesta española, ya formulada en 1946, de un cupo de 25 películas hay que tener en cuenta que España piensa que su cine no consigue una cuota de mercado importante en Argentina porque, precisamente, el libre comercio hace que la presencia del cine norteamericano sea excesiva y muy difícil de vencer. Es más complicado hacerse un hueco en las pantallas de Argentina que en las de España, puesto que en Madrid se estrenan la mitad de títulos que en Buenos Aires. Un volumen de 25 películas españolas en Argentina representan una cuota de mercado mucho menor que 25 películas argentinas en España. En concreto, el pacto significa que, entre 1939 y 1947, Argentina ha vendido a España una media de 9 películas por año, lo cual representa el 5% de las importaciones, pero con 25 películas su cuota de mercado podría alcanzar el 15%. España, por su parte, se conformaría con la mitad: tiene el 2,3% del mercado argentino y le gustaría alcanzar el 7%. Lo que se firma, en otras palabras, vendría a ser el 2 x 1 que en alguna ocasión propuso la APPA, pero en porcentaje.

## 6. Conclusiones

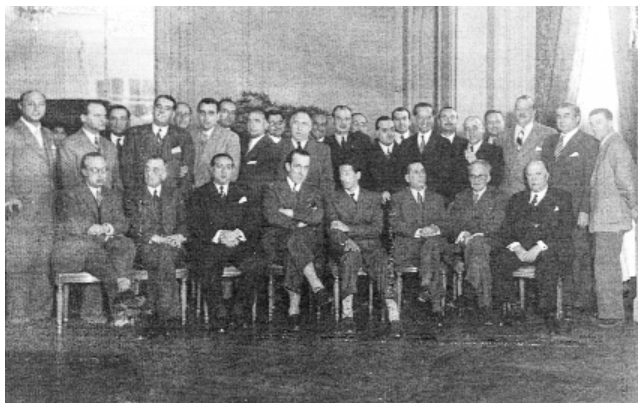
De lo expuesto hasta aquí cabe deducir que el convenio cinematográfico de 1948 solo puede entenderse en el contexto general por el que pasan Argentina y España al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Entonces el futuro del franquismo queda seriamente en entredicho por sus vínculos con el Eje. Sin embargo, la hermandad de intereses entre Franco y Perón conduce a toda una serie de pactos comerciales y culturales entre los cuales el acuerdo cinematográfico que aquí hemos estudiado estaba llamado a tener una especial relevancia, aunque las expectativas solo se cumplieron parcialmente. En este sentido, la firma del acuerdo cinematográfico entre Argentina y España es inseparable de la alta política, esto es, de una serie de condicionantes que Raanan Rein<sup>35</sup> ha señalado para explicar los numerosos acuerdos que durante esos años firman ambos países.

[35] Raanan Rein, *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón 1946-1955* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995), pp. 104-142.

Al mismo tiempo, la firma obedece a la relevancia que Argentina y España conceden al cine. En concreto, Perón y Franco entienden el cine como el instrumento de propaganda más poderoso para la construcción de la identidad nacional, la cual, por supuesto, no es más que una imposición de cierta idea personal y partidista de lo argentino y lo español. Así Perón opina que la identidad del pueblo argentino reside en una tradición indígena que es uniformizada por España con su lengua, sus vínculos de sangre y la religión católica. Hay con España unos vínculos históricos, espirituales y culturales que forman parte del ser argentino, mientras la influencia cultural francesa, inglesa o norteamericana desintegra esa identidad, esto es, la dependencia cultural del mundo anglosajón y francófono constituye una cesión de soberanía.

Pero el problema para llevar a cabo esta política es vencer los fuertes intereses cinematográficos que Estados Unidos tiene en ambos países y, al mismo tiempo, lograr un entendimiento entre las industrias del cine de Argentina y España, lo que tampoco resulta fácil. En efecto, desde 1942, el Departamento de Estado y el oligopolio que forman sus grandes estudios (MPPDA) boicotean el aparato cinematográfico de Argentina y España. De hecho, en 1946 la industria española del cine se siente tan acosada por Estados Unidos que ese año Franco la declara de Interés Nacional, es decir, la producción de películas es una actividad económica tan importante que se contempla su nacionalización. En concreto, Argentina y España se percatan en aquel momento de la amenaza de un doble peligro. Por un lado, la dependencia de sus industrias cinematográficas de la compra en el exterior de: 1) celuloide, esencial para rodar cine nacional; y 2) película impresionada, esencial para abastecer las

salas de cine y una amenaza por la salida de divisas que provoca. Al mismo tiempo, los cines nacionales constatan que su supervivencia depende de la conquista de mercados exteriores. Hay que avanzar hacia el proceso de internacionalización del cine que caracterizará los años 50. El segundo peligro, como hemos mencionado en el párrafo anterior, es la aculturación anglosajona (liberal, protestante e imperialista). Es más, España constata que se multiplican en el exterior el número de pelícu-



*En 1946, terminada la guerra mundial, la Junta Sindical Nacional de Cinematografía del SNE tiene que hacer frente a la presiones de la MPEA para que España vuelva al libre comercio de películas, demanda que también prefería la APPA, aunque no será lo que proponga Perón.*

las ofensivas de todo tipo (informativas, documentales y de ficción) contrarias al régimen, con el consiguiente deterioro de su imagen y, en definitiva, un aumento de los partidarios de derribar el franquismo.

Dada esta situación, parece que una alianza cinematográfica entre España y Argentina tendría que haber sido fácil. Pero no lo es porque las demandas de los productores argentinos a través de la APPA (libre comercio de películas, libertad de expatriación de beneficios) son imposibles de asumir por el aparato

cinematográfico autárquico franquista. De hecho, la APPA sabe que sus pretensiones desequilibran el comercio cinematográfico a su favor, pero quiere que la entrada de sus películas en España sea una especie de tasa que el franquismo debe pagar por la generosa ayuda argentina en productos de primera necesidad. Así lo sostiene la Subcomisión Reguladora de Cinematografía. Por eso el acuerdo solo será posible bajo el peronismo y una vez que este aplica también una política proteccionista con el cine argentino. Dicha política entiende que los acuerdos bilaterales son una forma de resistir la presión comercial de Estados Unidos. Quiero decir que, si el Protocolo Franco-Perón de 1947 se firma como respuesta a la expulsión de España del Plan Marshall, el acuerdo cinematográfico de 1948 supone, ante todo, un mecanismo de protección frente a un posible boicot de la MPEA. Por eso, aunque la APPA, una asociación gremial, es la que desea el acuerdo y la que sale triunfadora en el certamen de 1948, el articulado del acuerdo refleja los compromisos a los que llegan la diplomacia peronista (que se impone sobre la APPA) y la diplomacia franquista (que se impone sobre la SRC). El problema es que, por ser un acuerdo al gusto del aparato político, su aplicación real será para muchos una incógnita. De hecho, aunque se mantiene durante muchos años, le sacuden sucesivas crisis y no se puede avanzar hacia nuevos acuerdos, como son las coproducciones. Además, en el proceso de internacionalización del cine entran otras cinematografías. España debe enfrentarse en Argentina a la fuerte competencia del cine italiano, mientras Argentina se encuentra con que gran parte del público y de la industria española se decantan por otra cinematografía hispana: el cine mexicano.

## FUENTES

Archivo General de la Administración del Estado. Secciones de Comercio (AGACO), Cultura (AGAC) y Exteriores (AGAE).  
Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE).  
Archivo de la Memoria Histórica de Salamanca (AMHS).

## BIBLIOGRAFÍA

BURNS, E. Bradford, *Latin American Cinema. Film and History* (Los Ángeles, UCLA, 1975).  
CAMPODÓNICO, Raúl Horacio, *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino* (Madrid, Fundación Autor, 2005).  
COUSUELO, Jorge Miguel y otros, *Historia del cine argentino* (Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1984).  
CUEVAS, Antonio, «El cine Hispanoamericano» (*Suplemento del Boletín Sindical de Estadísticas*, n.º 16, octubre-diciembre, 1949) pp. 21-23.

- CUEVAS, Antonio (dir.), «Memoria del I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano», en *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950-1951* (Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1950), pp. 19-53.
- DAL GONZÁLEZ, Rodolfo, *La actividad propagandista de Walt Disney durante la Segunda Guerra Mundial* (Salamanca, Universidad Pontificia, 2006).
- DE ESPAÑA, Rafael, *España y América: cuatro siglos de Historia a través del cine* (Badajoz, Diputación de Badajoz, 2002).
- DE LA VEGA, Eduardo, «El impacto de la II Guerra Mundial en el cine mexicano: reorganización política e ideológica, 1940-1945» (*Film-Historia*, vol. III, n.º 1-2, 1993).
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo, *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988).
- DI NÚBILA, Domingo, *Historia del cine argentino* (Buenos Aires, Cruz de Malta, 1959).
- DÍAZ LÓPEZ, Marina, «Las vías de la Hispanidad en una coproducción hispanomexicana de 1948: *Jalisco canta en Sevilla*», en Marina Díaz López y Luis Fernández Colorado (coords.), *Los límites de la frontera: La coproducción en el cine español* (Madrid, Cuadernos de la Academia/AEHC, 1999), pp. 141-165.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (Barcelona, Laertes, 2002).
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003).
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, «La IIª Guerra Mundial y la lista negra de empresas cinematográficas españolas» (*Historia 16*, n.º 318, enero 2008).
- DURAN, José Antonio, *Cesáreo González. El Empresario-Espectáculo* (Madrid, Taller de ediciones J.A. Durán, 2003).
- ELENA, Alberto, «La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa», en Josetxo Cerdán y Julio Pérez Perucha (eds.), *Tras el sueño. Actas del Centenario* (Cuadernos de la Academia/AEHC, n.º 2, enero 1998).
- ELENA, Alberto, «Avatares del cine Latinoamericano en España» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, febrero 1999), pp. 229-241.
- ELENA, Alberto y LOPEZ, Marina, *The Cinema of Latin America* (Londres, Wallflower Press, 2003).
- ELENA, Alberto y DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (Madrid, Filmoteca Española, 2009).
- ESPAÑA, Claudio, *Cine argentino. Industria y clasicismo* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000).
- FALICOV, Tamara L., «Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry During the Good Neighbor Policy, 1939-1945» (*The Americas*, volume 63, number 2, October 2006).
- FERNÁNDEZ DE TERÁN GARCÍA, Anselmo H., «El II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano de 1948» (*Aportes*, n.º 64, 2007), pp. 35-44.
- FRANCO, Marcela, MARRONE, Irene y MOYANO WALKER, Mercedes, «La apropiación de imágenes de la Nación. Dios, patria y fuerzas armadas y la filmografía documental argentina (1930-1943)», en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (compiladoras), *Persiguiendo imágenes: el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (Buenos Aires, Editores del Puerto, 2006).

- FRANCO, Marcela y MARRONE, Irene, «El noticiario cinematográfico y el documental institucional en la segunda posguerra. Un caso: la representación de las políticas sociales y de género en España y Argentina», en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (compiladoras), *Persiguiendo imágenes: el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (Buenos Aires, Editores del Puerto, 2006).
- FUSTER RETALI, José y RODRÍGUEZ PEREIRA, Ricardo, «El grito sagrado: el cine argentino durante el periodo peronista» (*América Latina. Realidades y perspectivas*, Taller 2, 1997), pp. 386-416. En red: <[http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/fuster\\_jose/grito\\_sagrado.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/fuster_jose/grito_sagrado.htm)>.
- GARATE CÓRDOBA, José María, «"Raza", un guión de cine» (*Revista de Historia Militar*, n.º 40, 1976).
- GETINO, Octavio, *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable* (Buenos Aires, Ediciones Circus, 1998).
- GOITY, Elena, «Las coproducciones. Una solución al problema de la crisis», en Claudio España, *Cine argentino. Modernidad y vanguardias* (Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2004).
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, *Las relaciones hispano-argentinas, 1939-1946: identidad, ideología y crisis* (Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1991).
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa, *El doble juego de la hispanidad: España y la Argentina durante la Segunda Guerra Mundial* (Madrid, UNED, 2001).
- GUBERN, Roman, *Benito Perojo: pionerismo y supervivencia* (Madrid, Ministerio de Cultura/Filmoteca Española, 1994).
- HENNEBELLE, Guy, *Les cinémas de l'Amérique latine* (Paris, Lhoaminier, 1981).
- KELLY HOPFENBLATT, Alejandro y TROMBETTA, Jimena, «Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2009).
- KING, John, *El carrito mágico: una historia del cine latinoamericano* (Bogotá, Tercer Mundo, 1994).
- KRIGER, Clara, «Argentina: el cine del Peronismo, una reevaluación» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 31, febrero 1999), pp. 136-155.
- KRIGER, Clara, *Cine y peronismo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2009).
- LEÓN AGUINAGA, Pablo, *El cine norteamericano y la España franquista, 1939-1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda* (Madrid, Tesis de la Universidad Complutense, 2008).
- LUCHETTI, Florencia y RAMÍREZ LLORENS, Fernando, «Filmar la realidad. Cine y Estado: la consolidación del documental como vehículo de propaganda (1926-1944)», en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (compiladoras), *Persiguiendo imágenes: el noticiario argentino, la memoria y la historia (1930-1960)* (Buenos Aires, Editores del Puerto, 2006).
- MATEU, Cristina, *La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40* <<http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar/programa/descargables/Mateu.pdf>, 2008>.
- MARTÍNEZ, Josefina, «La incidencia de la Segunda Guerra Mundial en el comercio de películas entre España y Argentina. La búsqueda de un acuerdo imposible» (*Bicentenario*, vol. 7, n.º 2, 2008), pp. 35-64.



- PARDO SANZ, Rosa María, *¡Con Franco hacia el Imperio!: la política exterior española en América Latina, 1939-1945* (Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995).
- PEREDO CASTRO, Francisco, «Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada (1930-1942)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 40, febrero 2002).
- PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (México, Universidad Autónoma de México, 2004).
- REIN, Raanan, *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón 1946-1955* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995).
- RODRÍGUEZ MATEOS, Araceli, *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)* (Madrid, Rialp, 2008).
- RUIDO, María, «La máquina retórica», en Yayo Aznar y Diana B. Wechsler (comps.), *La memoria compartida: España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)* (Buenos Aires, Paidós, 2005).
- RUIZ-MORENO, Isidoro J., *Relaciones hispano-argentinas: los acuerdos* (Buenos Aires, Instituto Histórico de la Organización Nacional, 1980).
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael, *NO-DO: el tiempo y la memoria* (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1993).
- TUÑÓN, Julia, «Cine e hispanismo. Un debate de ida y vuelta entre España y México en 1948», en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, n.º 100, 2005).