

La Circulación Internacional del Cine Argentino en el Período Clásico: El caso de la Southern California Film Society (1939)

Alejandro Kelly Hopfenblatt

Tulane University
alejandro.kelly.h@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6951-5289>

Iván Morales

Universidad de Buenos Aires / CONICET
ivanmorales@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0802-8484>

RESUMEN En 1939, Donald Gledhill, presidente de la Southern California Film Society y secretario ejecutivo de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, se contactó con el Instituto Nacional de Cine argentino dando lugar al primer encuentro institucional entre el cine argentino y Hollywood. El contacto resultó en la proyección de dos films argentinos en el New Review Theater de Los Ángeles: *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) y *Alas de mi patria* (Carlos Borcosque, 1939). En el presente artículo proponemos reconstruir este olvidado episodio de la historia del cine (trans)nacional a partir de documentos institucionales y fuentes hemerográficas que hasta el momento no habían sido considerados en la historiografía del cine argentino y latinoamericano. Las cartas enviadas entre argentinos y norteamericanos nos permitirán analizar la actuación de los agentes internacionales que intervinieron en el proceso y los factores que determinaron la imagen que se quería brindar del cine nacional. Asimismo, estas dos proyecciones nos servirán de guía para plantear los ejes fundamentales que determinaron las posibilidades de circulación internacional del cine argentino clásico, sus puntos fuertes y debilidades y el impacto que este tipo de eventos tuvo sobre su posterior desarrollo comercial.

PALABRAS CLAVE Southern California Film Society; cine argentino; Hollywood; circulación.

Los últimos años han visto una profunda renovación en la historiografía del cine global en general y del latinoamericano en particular. Las nuevas investigaciones sobre la exhibición y la recepción y la adopción de la perspectiva transnacional en el campo de los estudios sobre cine

han permitido reconsiderar los preceptos que estructuraron nuestra visión de las cinematografías latinoamericanas. Ello ha tenido un impacto particular en el caso del cine clásico, ya que su carácter eminentemente internacional y comercial ha sido recuperado como un objeto de análisis que permite establecer vínculos con la región y el mundo. La idea de circulación se ha vuelto central para considerar los tránsitos, intercambios y colaboraciones que involucraron a diversos agentes del campo cinematográfico en esos años. Desde estudios sobre cineastas viajeros a los intentos de realizar coproducciones o la conformación de estrellas de alcance internacional, la apertura de las fronteras ha dinamizado la investigación sobre el período. Asimismo, el creciente interés por la faceta comercial de la producción fílmica ha permitido incorporar a los públicos y a los empresarios como sujetos fundamentales.

Esta vertiente obliga a abordar un eje poco considerado habitualmente, como es el de la distribución. Michael Quinn (2001) plantea que el auge de los análisis de las audiencias ha llevado a un renovado interés por la exhibición, pero que no ha sucedido algo similar con la distribución. Este lugar secundario, señala, se debe principalmente a que es el área más alejada de los intereses tradicionales de los estudios de cine al ser su naturaleza fundamentalmente comercial. Pensar en la distribución supone, por lo tanto, entender el carácter económico del cine y reconsiderar las cinematografías latinoamericanas en función de sus dimensiones internacionales y sus impulsos industriales. Metodológicamente, implica expandir la mirada más allá del análisis fílmico y concebir a estas cinematografías como productos de influencias e intereses estéticos, comerciales, sociales y políticos que trascienden los límites geográficos de sus lugares de origen.

En los países con industrias de mayor peso durante el período clásico - México, Argentina y Brasil - ha crecido el número de investigaciones que reevalúan los discursos dominantes sobre las trayectorias de los cines nacionales. Así ha quedado demostrado en producciones colectivas recientes influenciadas por el giro transnacional, como el volumen sobre las relaciones entre Argentina y México dirigido por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo (2017); la compilación dedicada al cosmopolitismo en el cine latinoamericano, editado por Nicolas Poppe y Rielle Navitski (2017); y en libros individuales como los de Ana López (2000), Maricruz Castro Ricalde y

Robert McKee Irwin (2011), Cecilia Gil Mariño (2019), Nicolas Poppe (2021) e Iván Morales (2021).

En este marco, impulsados por el auge de la denominada ‘New Cinema History’, han crecido también los estudios sobre los diferentes aspectos del negocio cinematográfico en el período clásico latinoamericano, aunque centrados fundamentalmente en la exhibición. Entre ellos, podemos nombrar los trabajos de Rafael de Luna Freire (2012) en Brasil, José Carlos Lozano (2017) en México y Clara Kriger (2018) en la Argentina. El análisis de la circulación internacional de la cinematografía latinoamericana ha encontrado asimismo un lugar destacado en un creciente número de trabajos surgidos de la academia estadounidense que se focalizan en la exhibición en los Estados Unidos. Autores como Rogelio Agrasánchez (2006), Laura Isabel Serna (2014), Colin Gunckel (2015) y las compilaciones coordinadas por Gunckel, Jan-Christopher Horak y Lisa Jarvinen (2019) y por Horak y María Elena de las Carreras (2019) han demostrado la vitalidad de este campo, con especial foco en las comunidades latinas.

La circulación internacional de films supone el punto de convergencia fundamental de estas tendencias, ya que permite cruzar las prácticas de consumo y comercialización foráneas con las líneas de producción desarrolladas por las cinematografías nacionales. Aunque es un terreno con grandes dificultades en el acceso a archivos que habiliten un estudio cruzado de documentación de orígenes diversos, al mismo tiempo es una zona fértil para reconsiderar los caminos que siguieron las industrias cinematográficas. Como señalan Gunckel, Horak y Jarvinen (2019) en la introducción de su volumen, la dificultad de acceso foráneo a archivos nacionales, la problemática de larga data en torno a la conservación y el patrimonio en América Latina, la poca consideración tradicionalmente destinada a la producción industrial de la región y la problemática inherente a la definición de *lo latinoamericano* han acumulado una serie de obstáculos en el camino.

Estos límites se presentan asimismo en muchos de los textos aquí referidos. Un punto que resulta especialmente conflictivo para nuestra

propuesta es la homologación de lo mexicano con lo latinoamericano, lo que lleva a un relegamiento de las otras cinematografías de la región.¹

Este problema cobra mayor envergadura cuando consideramos que el cine argentino fue hasta 1942, antes de perder la hegemonía a manos de la industria mexicana, el principal referente de las producciones latinoamericanas en el mercado regional. Sin embargo, más allá de los trabajos de Mazzeo y Trombetta (2017) sobre la distribución en México, de Arthur Autran (2016) sobre el cine argentino en Brasil y de Emeterio Díez Puertas (2017) sobre los intercambios entre la Argentina y España, su expansión internacional y su ingreso en los distintos mercados constituyen aspectos poco transitados.²

Una faceta en particular que aún no ha sido suficientemente considerada es la dimensión internacional de los cines latinoamericanos en el período clásico más allá de las fronteras de Hispanoamérica. Dicha faceta incentiva a problematizar cuestiones como las diferencias en las tradiciones espectaculares y narrativas y las disparidades en los desarrollos comerciales, así como a reconsiderar discursos arraigados en la historiografía en torno a las relaciones centro-periferia que afectaron a las posibilidades del desarrollo de industrias fílmicas en América Latina. A diferencia del cine mexicano, que en varias ocasiones ha sido abordado en su relación con los Estados Unidos, en el caso del cine argentino los vínculos con Hollywood son un terreno por explorar. La circulación en Norteamérica de películas de este origen supone así un campo de gran potencial para investigar y repensar su impacto sobre la industria local. Estados Unidos era un ámbito que resultaba atrayente y seductor tanto en términos económicos como simbólicos, y la posibilidad de entrar con películas nacionales en la meca del cine implicaba un objetivo notable para las productoras y distribuidoras locales. Con ese espíritu, a lo largo de esos años el cine argentino ingresó gradualmente en tres lugares de los Estados Unidos – Los Ángeles, las comunidades latinas

¹ Castro Ricalde y McKee Irwin sostienen que “este cine, rodado en su idioma y dirigido a sus gustos, se consumió como un cine ‘nuestro’, latinoamericano. Se aceptó, en contraste con el producto de Hollywood, que se consumió más como cultura extranjera” (2011, 281).

² Un texto de referencia, que funciona al mismo tiempo como bibliografía y como fuente, es la tesis sobre la industria fílmica argentina de Juan Carlos Garate (gerente de Argentina Sono Film), presentada en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires en 1944. Allí, dedica un capítulo a la comercialización que no ahonda tanto en el estado de situación, sino que resulta, más que nada, descriptivo de las posibilidades que presentan los distintos mercados internacionales para la producción local.

de Texas y Nueva York – y estuvo destinado fundamentalmente a las poblaciones hispanoparlantes. Un relevamiento de las críticas aparecidas en publicaciones norteamericanas permite ver el crecimiento de los estrenos argentinos en salas de dicho país: mientras que entre 1935 y 1936 solamente aparece una película y en 1937, dos, ya son ocho en 1938 y nueve en 1939.

En este contexto, a mediados de 1939, se produjo un hecho particular: la exhibición de dos films argentinos, *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) y *Alas de mi patria* (Carlos Borcosque, 1939), en la Southern California Film Society (SCFS), que permite considerar la potencialidad que presentaba la proyección de películas de este origen en el mercado estadounidense. Proponemos abordar estas dos proyecciones para plantear los ejes fundamentales que determinaron las posibilidades internacionales del cine argentino clásico, sus puntos fuertes y sus debilidades. Tomar este caso como objeto de estudio permite iluminar un momento desconocido de la historia del cine nacional que abre a la indagación sobre las oportunidades y limitaciones comerciales de la producción local. Al mismo tiempo, la documentación existente ofrece otro cariz interesante, ya que pone en el centro de la escena lo comercial en su relación con los aspectos estéticos, narrativos, representacionales e ideológicos de las películas que producía la Argentina en los primeros tiempos de factoría industrial.

Las fuentes documentales consultadas para este artículo provienen fundamentalmente de la colección “Film Society of Southern California” alojada en la sección de Special Collections de la Margaret Herrick Library, perteneciente a la Academy of Motion Picture Arts and Science. Asimismo, se han consultado publicaciones digitalizadas en la Media History Digital Library y archivos hemerográficos de la Argentina. Esta diversidad documental pone en evidencia que, para trabajar sobre un tema como la circulación internacional del cine, es imperiosamente necesario poner en diálogo materiales alojados en instituciones de diferentes países.

No podemos afirmar a partir de las fuentes que estas proyecciones hayan tenido un impacto cierto sobre los agentes del campo cinematográfico argentino. Sin embargo, consideramos que analizar esta experiencia presenta una serie de interrogantes poco estudiados en la historiografía de la producción industrial y las relaciones de Hollywood con la región. En este sentido, este artículo se propone no sólo como el estudio de una experiencia fascinante, sino también como

una invitación a explorar un terreno poco conocido y de suma importancia para entender el desarrollo de la cinematografía argentina y el mercado internacional del cine hispanoamericano.

El desarrollo de una industria y los mercados internacionales en la década de 1930

La década de 1930 fue un momento de gran actividad para la búsqueda de mercados internacionales por parte del cine argentino. En esos años, la prensa local informaba de distintos acuerdos de cooperación con México, España, Cuba, Chile y Brasil. A partir de 1937 se logró también establecer contratos con distribuidoras norteamericanas que se hacían cargo de la explotación comercial de los films argentinos en el mundo hispanoparlante y, para finales de la década, las principales compañías nacionales empezaron a abrir filiales en México, Brasil y la Argentina.

Estas estrategias dieron resultados progresivos y fomentaron el crecimiento de productoras en el país que apuntaron a la dimensión comercial. En abril de 1937, un informe del Departamento de Comercio de los Estados Unidos comunicaba que el cine argentino tenía muy buena recepción en el mundo hispanoparlante, a pesar de que las técnicas de distribución eran todavía rudimentarias.³ Por su parte, en febrero de 1939, el *Heraldo del Cinematografista* anunciaba el primer éxito argentino en Brasil de la mano de *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938),⁴ mientras que en septiembre de ese mismo año se estrenaba *Caminito de gloria* (Luis César Amadori, 1939), lo que marcaba una estrecha colaboración de Argentina Sono Film –que había abierto una sucursal en dicho país– con la industria fílmica brasileña.⁵ Sin embargo, como señala Arthur Autran (2016), los numerosos intentos de entrar en el mercado brasileiro se encontraron siempre con la rivalidad del cine de Hollywood.

Estados Unidos era un actor fundamental para cualquier posible expansión internacional del cine argentino. Al mismo tiempo, la

³ Motion Picture Division, Department of Commerce, Bureau of Foreign and Domestic Commerce, *Motion Pictures Abroad*, 203, April 1, 1937.

⁴ *Heraldo del Cinematografista*, 394, 15 de febrero de 1939.

⁵ Para un mayor desarrollo sobre las relaciones entre Argentina y Brasil en esos años se puede consultar Gil Mariño (2019) y Autran (2016).

creciente presencia de la producción local comenzó a llamar la atención de las compañías norteamericanas. Lisa Jarvinen (2012) da cuenta de una serie de reportes de la United Artists en 1936 que demuestran el interés de la compañía por hacerse cargo de la distribución de películas argentinas. Asimismo, hace referencia a una serie de rumores que hablaban de que la Paramount estaba considerando ofrecer un contrato a Luis Sandrini para reemplazar al recientemente fallecido Carlos Gardel como figura de la compañía para América Latina.

Dentro de esta red de intentos y expectativas, logros y fracasos, el cine argentino buscó cada vez más cómo trascender las fronteras hispanoamericanas para ingresar en otros espacios. El mercado norteamericano era un punto de gran interés. En estos años las vías de acceso al país eran las poblaciones latinas presentes en tres lugares específicos: Los Ángeles, las poblaciones de Texas cercanas a las fronteras mexicanas y Nueva York.⁶ A partir de las críticas aparecidas en *The Film Daily* se puede saber que entre 1933 y 1939 se estrenaron en estas ciudades los siguientes títulos argentinos:⁷

1935	<i>Por buen camino</i> (Eduardo Morera, 1935)
1936	<i>Monte criollo</i> (Arturo Mom, 1935)
1937	<i>El pobre Pérez</i> (Luis César Amadori, 1937) <i>Puerto nuevo</i> (Luis César Amadori y Mario Soffici, 1936)
1938	<i>Ayúdame a vivir</i> (José A. Ferreyra, 1936) <i>El canillita y la dama</i> (Luis César Amadori, 1938) <i>Con las alas rotas</i> (Orestes Caviglia, 1938)

⁶ Una descripción de los distintos mercados del cine hispano en Estados Unidos (aunque focalizado en el cine mexicano) se puede encontrar en el estudio de Agradancho (2006).

⁷ *The Film Daily* fue una de las principales revistas vinculadas a la industria de Hollywood. Actualmente se encuentra disponible para consulta en la Media History Digital Library.

	<i>Loco lindo</i> (Arturo Mom, 1936) <i>Mujeres que trabajan</i> (Manuel Romero, 1938) <i>Nobleza gaucha</i> (Sebastián Naon, 1937) <i>Los muchachos de antes no usaban gomina / ¡Qué tiempos aquellos!</i> (Manuel Romero, 1936) <i>Tres anclados en París/Tres argentinos en París</i> (Manuel Romero, 1938)
1939	<i>Besos brujos</i> (José A. Ferreyra, 1937) <i>Cadetes de San Martín</i> (Mario Soffici, 1937) <i>Gente bien</i> (Manuel Romero, 1939) <i>Madreselva</i> (Luis César Amadori, 1938) <i>Muchachas que estudian</i> (Manuel Romero, 1939) <i>Murió el sargento Laprida</i> (Tito Davison, 1937) <i>El último encuentro</i> (Luis Moglia Barth, 1938) <i>La vida es un tango</i> (Manuel Romero, 1939) <i>Viento norte</i> (Mario Soffici, 1937)

Las críticas solían destacar los films como productos de interés para los espectadores latinoamericanos, pero sin mayores méritos o atractivos para el público en general. Un ejemplo de ello se puede encontrar en la crítica de *Con las alas rotas* de la revista *Variety*, una de las principales publicaciones vinculadas con la industria de Hollywood. Allí el cronista señala que “no es exactamente el tipo de film que atraerá en el extranjero, pero está bien para el mercado latinoamericano”.⁸ De este modo, se planteaba una seria dificultad para cualquier posibilidad de trascender los circuitos ya delimitados para un cine como el argentino. De hecho, este estado de situación puso al cine argentino en 1939 en una encrucijada, ya que, entre tanto, las revistas especializadas locales

⁸ “Con las alas rotas”, *Variety*, julio 27 de 1938, p. 17. De aquí en adelante, todas las traducciones son nuestras.

auguraban que sería el momento en que la cinematografía nacional explotaría cuantitativa y cualitativamente, conquistando no solo al público local sino al internacional.⁹ Con estos incentivos en vista, un inesperado intercambio epistolar entre un miembro de la Academia de Hollywood y personalidades del medio local abriría una nueva oportunidad de proyección internacional por fuera del circuito comercial.

Southern California Film Society (SCFS): primer contacto institucional entre Hollywood y Argentina

Aunque se conoce muy poco sobre la SCFS y aparentemente no existe bibliografía sobre el tema, gracias a los documentos conservados en la Margaret Herrick Library (mencionados anteriormente) y a otras fuentes de la época es posible reconstruir la historia, los objetivos, los ciclos cinematográficos programados y las conexiones que estableció con otros países esta olvidada sociedad de la que formaron parte grandes personalidades del Hollywood clásico.

La SCFS nació en Los Ángeles en la primavera de 1937 con un comité integrado por George Cukor, Cecil B. DeMille, Fritz Lang, Jesse Lasky, Frank Lloyd, Rouben Mamoulian, David O. Selznick, William Wyler, entre otros. Quien estaba a cargo era Donald Gledhill, presidente de la sociedad y, a su vez, secretario ejecutivo de la Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Esta institución apadrinó a la SCFS y desde 1939 puso a disposición su sala cinematográfica, el New Review Theater, para la exhibición semanal de películas que “de otra manera raramente serían vistas en Hollywood” (Gledhill 1940, 273). Como explicaba Donald Gledhill en un informe publicado en 1940, esto incluía “películas del pasado, en varias ocasiones haciendo uso de la única copia existente, junto a producciones inusuales de Europa y Sudamérica, que son exhibidas para los miembros de la Academia y una audiencia limitada adicional” (1940, 272).

⁹ Para mayor desarrollo sobre el discurso de las revistas especializadas en esos años consultar Kelly Hopfenblatt (2015).

Entre 1937 y 1938, la SCFS organizó ciclos dedicados a la historia del cine¹⁰ a partir de copias que pedía directamente a los estudios y, sobre todo, gracias a la colaboración del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York y su reciente Film Library que, desde su creación en 1935, nutrió con su acervo a un gran número de *film societies* y universidades a lo largo de los Estados Unidos (Wasson 2008). A partir de 1939, además de los clásicos, Gledhill programó cada vez más películas internacionales que solicitaba a representantes cinematográficos de todos los países del mundo.¹¹ Así, cumplía con los objetivos iniciales que se había impuesto la *film society*: revisar la historia del cine desde 1897 a 1936, patrocinar pre-estrenos de nuevas películas fuera de lo común y dar a conocer el cine extranjero que estaba ausente de los circuitos comerciales.

En este marco, la emergente industria cinematográfica argentina, que por esos años consolidaba cada vez más su presencia internacional, llamó la atención de la SCFS. Además de ajustarse a las inquietudes del cineclub, era una cinematografía en ascenso en Latinoamérica. Si se compara con la mayor cercanía geográfica y cinematográfica que Estados Unidos mantenía con México, la relación con la industria cinematográfica argentina era muy débil. Por fuera de los vínculos comerciales que establecieron los estudios a través de sus redes de distribución en Argentina, no existían nexos institucionales entre ambos países. En este sentido, la SCFS, al estar estrechamente relacionada con la Academia, parecía tener como objetivo conocer los cines del mundo no solo con fines estéticos, sino también para mantener al tanto a los productores del estado de situación de los posibles mercados internacionales.

¹⁰ Algunas de las películas proyectadas en estos años fueron: *Intolerance* (David W. Griffith, 1916), *A Fool There Was* (Frank Powell, 1915), *All Quiet on the Western Front* (Lewis Milestone, 1930), *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Rex Ingram, 1921), *Sunrise: A Song of Two Humans* (Friedrich W. Murnau, 1927), *Greed* (Eric von Stroheim, 1924), *The River* (Frank Borzage, 1928), comedias tempranas de Chaplin, *Tabú* (Friedrich W. Murnau, 1931), *The Sea Hawk* (Frank Lloyd, 1924), *Redes* (Fred Zinnemann and Emilio Gómez Muriel, 1936), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *The Phantom of the Opera* (1925), *The Hunchback of Notre Dame* (Wallace Worsley, 1923). Este listado fue confeccionado a partir de la documentación presente en la Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library.

¹¹ En esta temporada, además de las dos películas argentinas que mencionaremos más adelante, según una nota en la revista *Agfa Motion Picture Topic* se proyectaron: *The Mark of Zorro* (Fred Niblo y Theodore Reed, 1920), *A nous la liberté* (René Clair, 1931), *The Covered Wagon* (James Cruze, 1923), un programa de comedias de Mack Sennett, *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), *Beau Geste* (Herbert Brenon, 1926), *Tumbleweeds* (King Baggot, 1925), *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Bronenosets Potyomkin* (Sergei M. Eisenstein, 1926), *Mientras México duerme* (Alejandro Galindo, 1938) ("Timely topics", *Agfa Motion Picture Topics*, 3 (3), mayo-junio de 1939, pp. 2-5.).

No es casual que el contacto inicial se produjera gracias a Carlos Borcosque, director y crítico chileno, que entre 1927 y 1938 había trabajado en la producción de películas hispanas en Los Ángeles e inmediatamente después desarrolló una extensa carrera en la industria cinematográfica argentina.¹² El grado de desarrollo industrial que había logrado el país significó también la apertura de oportunidades laborales para distintos artistas y técnicos nómades que circulaban por cinematografías periféricas como la argentina. Entonces, en marzo de 1939, por consejo de Borcosque - a quien seguramente conocía de su etapa previa - Gledhill le escribió una carta al director del Instituto Cinematográfico Argentino, Carlos Alberto Pessano. En ella, Gledhill resumía los propósitos de la SCFS, solicitaba recomendaciones de películas argentinas para proyectar a los socios y manifestaba uno de los antiguos anhelos de Pessano: “Sentimos que la gente de la industria que hace películas para todo el mundo debería saber más sobre lo que el resto del mundo está haciendo”.¹³

Pessano había sido el fundador de *Cinegraf*, una importante revista publicada entre 1932 y 1937 que se caracterizó por la alta calidad material de su publicación y porque entendía al cine como un fenómeno clave en el desarrollo de una sociedad moderna. Muy cercana al campo intelectual del nacionalismo conservador, *Cinegraf* intervino tempranamente en el debate público sobre el rol que debía asumir el Estado ante la incipiente industria local. Para Pessano, el plebeyismo dominante del cine argentino era un problema, así como la presencia determinante del tango que, con su exaltación del bajo fondo, horadaba la imagen del país en el exterior. Pero también, a la inversa, lo irritaba el burdo exotismo con que Hollywood solía representar a la Argentina. Si bien Pessano no logró con su revista reorientar el mundo popular que definió al cine argentino de los primeros tiempos ni pudo intervenir sobre las películas que llegaban de los Estados Unidos, siguió insistiendo en ello cuando fue designado director del Instituto en 1937. El contacto de la SCFS, en este sentido, se convirtió en una oportunidad ideal para sus objetivos.

¹² Sobre su experiencia en Hollywood, véase *De las Carreras* (2019).

¹³ Carta de Donald Gledhill a Carlos Alberto Pessano, marzo 27, 1939. Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library.

En la respuesta al pedido de Gledhill se evidencian las prioridades de Pessano a la hora de mostrarle al mundo la producción nacional. Después de hacer “un rápido estudio de las películas más adecuadas con el fin de ser analizadas por directores, productores, escritores y actores, para quienes está destinada la exhibición”, Pessano seleccionó las cinco películas que “representan más acabadamente el progreso artístico y técnico recientemente conseguido”: *Viento norte* (Mario Soffici, 1937), *Los caranchos de la Florida* (Alberto de Zavalía, 1938), *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939), *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth, 1939) y *Alas de mi patria* (Carlos Borcosque, 1939).¹⁴ Varias cuestiones llaman la atención de esta lista. Por un lado, hay cuatro películas de Argentina Sono Film, una de Pampa Film y ninguna de Lumitón. Lo más probable es que, dado el encono que tenía por el cine de Manuel Romero (director estrella de Lumiton que encarnaba todo lo que irritaba al conservadurismo argentino), Pessano decidiera no incluir ninguna producción del estudio que contrataba al popular director. Pero también habría que atribuirlo a la capacidad de Argentina Sono Film para alcanzar un estándar de calidad técnica y estética que la diferenciara del resto y que le permitiera estar a la altura de las producciones de Hollywood. Ello le permitió consolidarse como la productora más importante, ayudada por sus buenas relaciones con actores de la esfera política, y, para estos años, desarrollar un plan de expansión propio a partir de la apertura de oficinas en otros países de la región.

La elección de estas cinco películas fue absolutamente coherente con lo que Pessano había defendido en *Cinegraf*: un cine *de calidad*, que no redundara en escenarios y temas de la cultura popular urbana y que transmitiera un sentido de *lo nacional* ligado al tradicionalismo de las elites. En la breve descripción que le proporcionó a Gledhill, Pessano explicaba que *Viento norte*, “tomada de uno de los libros más importantes de nuestra literatura”, se destacaba por “sus auténticos sentimientos argentinos en relación al ambiente, los personajes y situaciones”, y *Los caranchos de la Florida* resaltaba “por su particular énfasis en la representación de exteriores”. En cuanto a *Alas de mi patria*, Pessano siempre expresó simpatía por la Fuerzas Armadas y, en

¹⁴ Carta de Carlos Alberto Pessano y Ángel Mentasti a Frank Capra (reenviada a Donald Gledhill), abril 26, 1939. Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library.

este sentido, la recomendaba no solo por “su valor documental” sino también porque “presenta el progreso actual de la aviación militar argentina”.¹⁵ Saslavsky, quien estuvo a cargo de *Puerta cerrada* (la única película donde el tango ocupa un lugar central), ya había sido elogiado en la revista por el sofisticado estilo visual de *La fuga* (1937). Pessano aconsejaba incluirla por “la intensidad del desarrollo dramático y el buen gusto en la dirección”. Finalmente, de *Doce mujeres* destacaba “el ritmo que le ha dado su dirección” y “la asimilación del saber extranjero” para concluir que era “una demostración del progreso de la industria”.¹⁶ Además de la evidente habilidad de Argentina Sono Film para posicionar cuatro de las cinco producciones y de la deliberada exclusión no solo del cine de Lumiton sino también de cualquier película protagonizada por cómicos populares –un género sin dudas relevante en la década del treinta–, la elección pareciera indicar que Pessano quiso realizar una radiografía de la cinematografía argentina que resaltara el desarrollo técnico, la particularidad de los paisajes locales y la capacidad de la industria para incorporar las tendencias cinematográficas globales.

¹⁵ El hecho de que el director de *Alas de mi patria* fuera Carlos Borcosque, quien había hecho posible el contacto entre Gledhill y Pessano, podría haber incidido favorablemente también en la selección del film.

¹⁶ Carta de Carlos Alberto Pessano y Ángel Mentasti a Frank Capra (reenviada a Donald Gledhill), abril 26, 1939. Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library.



Imagen 1 y 2: Afiche publicitario de Puerta cerrada (Radiolandia, 568, 4 de febrero de 1939) y afiche publicitario de Alas de mi Patria (Radiolandia, 577, 8 de abril de 1939). | © Dominio público; Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

A partir de las películas ofrecidas, Gledhill seleccionó dos, *Puerta cerrada* y *Alas de mi patria*, que fueron programadas en español y sin subtítulos¹⁷ para los días 21, 22 y 23 de julio.¹⁸ A las exhibiciones fueron invitados reporteros locales y de medios latinoamericanos (Brasil, México, Cuba), ejecutivos de los estudios, diplomáticos e incluso argentinos que trabajaban en Hollywood. Más allá de los asistentes protocolares y aquellos interesados en la cultura cinematográfica global, para los hombres de la industria las proyecciones podían tener un interés comercial. En las invitaciones enviadas a Kenneth Macgowan, productor de 20th Century Fox, y al prolífico productor y guionista Howard Estabrook, Gledhill manifestó que la idea era

¹⁷ El flyer que promocionaba las proyecciones aclaraba que las películas habían llegado directamente desde Buenos Aires, por lo cual no contaban con subtítulo. Asimismo, incluía una breve sinopsis de los argumentos de los films para que leyeran los espectadores que no entendieran español. Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library.

¹⁸ Mención aparte merece la enorme dificultad que tuvo Argentina Sono Film para que las copias de las películas llegaran a Los Ángeles. A pesar de que el estudio argentino tenía un agente en Nueva York para encargarse de la distribución, las cartas dan cuenta de serios problemas logísticos que debían solucionarse a futuro si se aspiraba a alcanzar mercados internacionales.

aprender los gustos de las audiencias del importante mercado latinoamericano “aunque las películas no sean geniales desde el punto de vista del entretenimiento.”¹⁹

Además de la documentación alojada en la Margaret Herrick Library, los registros que poseemos de las proyecciones corresponden a una elogiosa reseña en *American Cinematographer*, la revista de la asociación de directores de fotografía a la que pertenecía John Alton, responsable de la iluminación de *Puerta cerrada*,²⁰ y a un artículo publicado en *Agfa Motion Picture Topics* que celebraba el suceso con mucho entusiasmo. Al cronista de esta última le sorprendió que las dos producciones tuvieran poco que ver con el exotismo latinoamericano al que los espectadores estadounidenses estaban acostumbrados. También destacó que, a pesar de la evidente carencia de recursos técnicos, “se comparan muy favorablemente con los estándares establecidos en la mayoría de las producciones independientes de Hollywood y, en algunos aspectos, incluso con muchas películas menores de los grandes estudios”.²¹ Del lado argentino, la prensa no dudó en calificar el suceso como una suerte de acto reparatorio de Hollywood con su “hermano menor alejado y relativamente modesto a quien se ignoraba no hace aún mucho tiempo”.²² El entusiasmo llevó a que la revista *Cine Argentino* afirmara que el mismo Frank Capra, por entonces presidente de la Academia, había visto y elegido las películas personalmente, lo cual, a partir de las fuentes documentales consultadas, no parecería haber sido cierto.

¹⁹ Cartas de invitación de Donald Gledhill a Kenneth Macgowan y a Howard Estabrook. julio 17, 1939. Colección Film Society of Southern California. Margaret Herrick Library.

²⁰ “Our compliments to John Alton, A.S.C.”, *American Cinematographer*, 20(8), agosto de 1939, p. 367.

²¹ “Timely topics”, *Agfa Motion Picture Topics*, 3(4), julio-agosto de 1939, pp. 2-6.

²² “El cine argentino va a Hollywood”, *Cine Argentino*, 52, 4 de mayo de 1939, pp. 20-21.



Imagen 3: *Cine Argentino*, 52, 4 de mayo de 1939. | © Dominio público; Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Sin embargo, lo más interesante de estas proyecciones se puede leer en otras dos cartas de Gledhill. En su respuesta dirigida a Pessano y a Mentasti (presidente de Argentina Sono Film), sin dejar de lado la cordialidad, realizó una devolución muy sincera. Si bien resaltó la calidad técnica y fotográfica de *Puerta cerrada* y elogió la capacidad actuarial de Libertad Lamarque, no dejó de cuestionar la forma en que se trataban los temas en ambas películas. Para Gledhill, el abordaje de estas historias era muy distinto a la manera en que lo hacían los norteamericanos, lo cual hacía inviable que estas películas pudieran ser distribuidas en los Estados Unidos fuera de las salas dedicadas al cine en español. En ambas, según su opinión, los protagonistas sufrían en exceso a causa de terceros. El público norteamericano, en cambio, prefería personajes más agresivos: “En términos psicológicos nuestro público prefiere ‘extrovertidos’”. En esta dirección, se atrevió a sugerir una historia para ser filmada por el cine argentino que, según él, podía funcionar mejor en el mercado internacional: “La construcción de un puente ferrocarril entre Mendoza y Valparaíso, por ejemplo, puede ser

dramatizada en términos universales mucho más fácilmente que el problema de las relaciones entre clases sociales.”²³

Existe una segunda carta, dirigida a William Gordon,²⁴ con comentarios específicos para Borcosque, en la que Gledhill fue todavía más crudo al formular observaciones específicas sobre la narración de *Alas de mi patria*: “La película probablemente tuvo muchas dificultades a las que sobreponerse en tanto intento pionero de aviación”, pero “en términos cinematográficos no es demasiado buena”. La gran falla, sostenía Gledhill, consistía en la incapacidad para darle sentido a las escenas aéreas: “hombres en aviones no es una novedad, los problemas físicos de volar deben ser dramatizados de manera tal que la audiencia se preocupe por el piloto”. Además, cuestionaba que el primer accidente narrado en la película solo fuera evocado mediante un diálogo, consideraba que el vuelo final poseía tan poco suspenso que resultaba “un aburrido anti-climax” y, a cambio, ofrecía dos contraejemplos exitosos de Hollywood: *Only Angels Have Wings* (Howard Hawks, 1939) y *Test Pilot* (Victor Fleming, 1938). Al referirse a *Puerta cerrada*, admitía que algunas de las escenas eran poderosas y movilizantes a pesar del idioma. Sin embargo, a Gledhill la historia le resultó tan complicada “que la audiencia americana no podía comprenderla”. Y se quejaba, nuevamente, de la falta de iniciativa de los personajes para sobreponerse a la fatalidad.²⁵

Más allá de los serios problemas de guión y narración que presenta *Alas de mi Patria*, la insistencia de Gledhill en el fuerte carácter melodramático de los personajes y en su aceptación pasiva de las desgracias invita a preguntarse hasta qué punto fue capaz de decodificar lo que sucede en *Puerta cerrada*. En esta película, como en muchos otros melodramas del cine clásico latinoamericano, la protagonista suele conjugar el padecimiento y el destino trágico a través de las canciones, que ocupan un lugar central en el relato. Si,

²³ Carta de Donald Gledhill a Carlos Alberto Pessano y Ángel Mentasti, julio 31, 1939. Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library.

²⁴ Productor independiente que colaboró con Gledhill y Argentina Sono Film para que las películas llegaran a destino.

²⁵ Carta de Donald Gledhill a William Gordon, julio 31, 1939. Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library. Este tipo de observaciones ya se encontraba presente en los materiales de promoción de las proyecciones, donde se aclaraba, con respecto a *Puerta cerrada*, que “La trama es una tragedia melodramática sin final feliz – lo cual no parece molestar a los públicos latinos” (Carpeta Flyers, Colección Film Society of Southern California, Margaret Herrick Library).

como sabemos a partir de las fuentes, Gledhill vio la película en español y sin subtítulos, su recepción y comprensión tuvo que ser inevitablemente incompleta.

Al mismo tiempo, los comentarios de Gledhill revisten gran importancia dada la trayectoria que tenía en la industria. Ya fuera por barreras idiomáticas, por diferencias culturales o por su falta de experiencia en relación con el cine de América Latina, es presumible que las reacciones que manifiesta en las cartas obedezcan a una mirada similar a la que podría haber tenido gran parte del público norteamericano. Con todo, este intercambio entre el cine argentino y la SCFS da cuenta, por un lado, de que la industria nacional comenzaba a participar de una serie de flujos cinematográficos transnacionales gracias al desarrollo que había alcanzado hacia 1939. Pero, por otro lado, también era una advertencia de que debía comenzar a reorientar su producción si pretendía insertarse internacionalmente.

Nuevas estrategias

Las proyecciones de películas argentinas en la Southern California Film Society pueden ser pensadas como un hito en la entrada del cine argentino en el mercado estadounidense que va de la mano de la trascendencia que estaba teniendo la producción local y el interés que despertaba en el principal centro del cine global. Si bien, no podemos plantear que estas proyecciones hayan influenciado de manera directa en el devenir posterior de la circulación global del cine argentino, resulta significativo que los años venideros vieron un cambio de rumbo. En términos cuantitativos, mientras que México pasó de representar un 87% del cine latinoamericano exhibido en Los Ángeles en 1938 a un 58% en 1942, Argentina pasó de 9 films en 1939 a 58 en 1941. De todas formas, como señala Horak (2019), la mayoría de los films argentinos sólo eran proyectados dos o tres veces y eran, en gran parte, fracasos comerciales.

Es interesante notar que 1939 marcó otro hito en la búsqueda del cine argentino de insertarse en los circuitos internacionales más allá de América Latina. En agosto, cinco películas participaron en la 7ma

edición del Festival de cine de Venecia.²⁶ Los títulos enviados presentaban un panorama complementario a aquellos que habían sido considerados por Pessano y Mentasti frente al pedido de Gledhill. En esta ocasión se habían seleccionado *Margarita, Armando y su padre* (Francisco Mugica), *Divorcio en Montevideo* (Manuel Romero), *De la sierra al valle* (Antonio Ber Ciani), *Ambición* (Adelqui Millar) y *El matrero* (Orestes Caviglia). Solo esta última era de Argentina Sono Film²⁷ y las temáticas iban desde narrativas gauchescas a comedias populares y adaptaciones de literatura europea.

Esta selección de films plantea una propuesta distinta a la que se envió a Hollywood y, al mismo tiempo, permite considerar la posibilidad de que en la industria argentina todavía haya primado el desconcierto al tratar de pensar el acceso a los circuitos cinematográficos más allá de Hispanoamérica. Se puede presumir que estos primeros contactos institucionales con espacios destacados del cine global impactaron en la forma en que se encaraba la producción local. Reacciones como la que presentó Gledhill en su carta a Pessano y Mentasti daban indicios de posibles rumbos que permitieran al cine argentino abrirse a estos nuevos mercados.

Los años siguientes vieron una transformación en el tipo de películas producidas y se comenzaron a desarrollar nuevas narrativas que retomaban modelos genéricos ligados al cosmopolitismo y propuestas espectaculares de gran presupuesto. Estos nuevos rumbos que tomó la industria argentina hacia 1940 han sido considerados fundamentalmente en función de las pautas de consumo de los espectadores locales. Sin embargo, experiencias como la aquí desarrollada sugieren que el mercado externo, especialmente el norteamericano, pudo haber sido un factor que influyó sobre la diversificación de la factoría fílmica del país.

Un indicio de ello se puede encontrar en la propuesta del empresario Mel Shauer en 1941. Casado con la actriz Rosita Moreno y, a través de ella, vinculado con el campo cinematográfico argentino, este

²⁶ Argentina hasta ese momento solo había participado con una película en las ediciones anteriores del festival cuando en 1938 había enviado *La chismosa* (Enrique Susini), el debut en el cine sonoro de la estrella del teatro español Lola Membrives.

²⁷ Los films de Múgica y Romero eran de Lumiton y los de Millar y Caviglia de la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (SIDE).

representante y agente comercial señalaba desde las páginas de *Variety* la oportunidad ideal que se presentaba para el reinado del cine argentino en las pantallas de los Estados Unidos de la mano de películas de corte cosmopolita surgidas de esta renovación como *Los martes, orquídeas* (Francisco Mugica, 1941) e *Historia de una noche* (Luis Saslavsky, 1941).²⁸ Estas dos producciones, que proponían modelos genéricos ligados a la comedia sofisticada y al melodrama negro respectivamente, pueden ser pensadas en sintonía con los reclamos que hacía Gledhill sobre el tipo de personajes y motivaciones que debería presentar el cine argentino para apelar a los espectadores norteamericanos.²⁹

Al mismo tiempo, en esos años comenzó un proceso que, entre sus efectos colaterales, impuso un límite a las posibilidades de crecimiento internacional del cine argentino. La Segunda Guerra Mundial abrió inicialmente un campo incierto en el mercado fílmico internacional. Por un lado, la retracción del cine europeo creó oportunidades para la inserción de nuevas cinematografías en los circuitos que quedaban vacantes. Shauer, por ejemplo, en su propuesta para *Variety* de insertar películas argentinas en los Estados Unidos, planteaba que estas eran un objeto ideal para reemplazar a la menguante producción francesa en los circuitos de cine arte.

Por otro lado, estas posibilidades iban acompañadas del auge de las “políticas de buena vecindad” hacia América Latina que se encaraban desde Hollywood y Washington. En este marco, hubo algunos intentos de llevar figuras argentinas a filmar a Hollywood como el caso de Alberto Vila. Asimismo, las empresas norteamericanas Columbia y United Artists firmaron, en 1941, acuerdos de distribución regional con las argentinas Lumiton y Film Sur, respectivamente. Parecía estrecharse aún más, entonces, el tipo de vínculos que Gledhill había propuesto establecer al invitar a los argentinos a participar en la

²⁸ “Argentine Pix Seek Distrib Extension in U.S.; Shauer, Moreno Behind Move”, *Variety*, 144 (3), septiembre 24 de 1941, p. 16.

²⁹ No parece casual que estas dos películas hayan despertado suficiente interés en la industria de Hollywood como para que se compraran sus guiones y se desarrollaran sendos remakes. La trama de *Los martes, orquídeas* fue transformada un año después en el musical *Bailando nace el amor* (*You Were Never Lovelier*, William A. Seiter, 1942), protagonizado por Rita Hayworth y Fred Astaire. Por su parte, Warner Bros. Pictures contrató a Saslavsky para que hiciera un remake en inglés de *Historia de una noche*. El proyecto no prosperó dado que los productores querían convertirla en una película con color local y el director argentino se negó (Saslavsky 1983).

Southern California Film Society, mientras que en la producción porteña se profundizaban los cambios para mejorar la explotación comercial por fuera de los mercados latinoamericanos.

Conclusiones

El proceso de renovación del cine argentino y su expansión en los mercados internacionales más allá de Hispanoamérica quedó trunco a partir de los efectos de la Segunda Guerra Mundial sobre la industria fílmica local. Como ha estudiado Francisco Peredo Castro (2004), la neutralidad de la Argentina frente al conflicto bélico, entre otros factores, llevó a que Estados Unidos apoyara con grandes recursos a la cinematografía mexicana. Este proceso - que implicó la escasez de material virgen, el éxodo de figuras reconocidas del medio local y la eventual entrada del Estado dentro de las dinámicas de exhibición y distribución - requiere ser profundizado por la historiografía del cine local. Asimismo, la dimensión internacional y la interacción con agentes diversos de las cinematografías globales se presentan como un eje de gran interés para reevaluar la historia de los cines nacionales en América Latina. Esta esfera era claramente un factor clave para los empresarios ya que la exportación y la conquista de mercados redundaba en réditos económicos, el fortalecimiento de las redes de distribución y la posibilidad de consolidación en el medio internacional. Constituía, además, un vector central para la promoción de imágenes sobre el país y la instalación simbólica de narrativas y valores asociados.

La proyección de *Puerta cerrada* y *Alas de mi patria* en la SCFS es un caso interesante para indagar en esta dirección. Permite evaluar, a partir de un ejemplo concreto, las propuestas de una figura importante de la década del treinta: Carlos A. Pessano. En su etapa de director de la revista *Cinegraf*, Pessano intervino tempranamente en el debate público sobre el rumbo que debía tomar una joven industria nacional dominada por la cultura popular e insistió en la importancia de cuidar la imagen del país en el exterior. Una vez que asumió el cargo de director del Instituto de Cine Nacional, su contacto con la SCFS fue una oportunidad ideal para dar a conocer aquellas películas que, a su criterio, expresaban el grado de profesionalización y sofisticación que lo habían obsesionado. No obstante, si bien Pessano intentó poner en práctica algunas de las ideas que había manifestado en su revista, las

reacciones de Gledhill dan cuenta también de los límites de sus concepciones acerca de lo cinematográfico en general y del cine argentino en particular. Lo que Pessano y Mentasti veían como proezas técnicas en *Alas de mi patria* era recibido en Estados Unidos como un conjunto de escenas torpes y sin motivación narrativa. Al mismo tiempo, el sufrimiento melodramático del personaje de Libertad Lamarque en *Puerta cerrada* generaba incertidumbre frente a un espectador anglosajón, sin el marco cultural para comprender su accionar. De este modo, la circulación internacional de las películas permite pensar en las posibilidades de éxito e interés que podían suscitar en los públicos globales y deja abierta la pregunta acerca de su impacto sobre las formas narrativas y de representación desplegadas por las películas argentinas en los años siguientes.

Introducir la noción de circulación a partir de las proyecciones en la Southern California Film Society permite también dar cuenta de que los cines periféricos, tradicionalmente analizados por el discurso crítico e historiográfico desde una perspectiva nacional, formaron parte de dinámicas transnacionales inherentes al fenómeno cinematográfico en sus distintos niveles. Más allá de la circulación de películas en sí, vale resaltar que en las dos producciones nacionales enviadas a Hollywood estuvieron involucradas de manera clave dos figuras extranjeras: Carlos Borcosque, por *Alas de mi patria*, y John Alton, por *Puerta cerrada*. El primero, chileno radicado en Hollywood con estrechos vínculos con el cine argentino, fue el principal responsable de que Gledhill pudiera contactarse con figuras como Pessano y Mentasti. El segundo, cinematógrafo austrohúngaro formado entre Hollywood, Europa y Argentina, fue autor de las impactantes imágenes por las que su película recibió elogiosos comentarios en publicaciones internacionales y del mismo Gledhill. La participación de ambos en esta experiencia refuerza la necesidad de pensar las cinematografías nacionales a partir de este tipo de redes institucionales y personales que se tejieron y fortalecieron con el desarrollo de las industrias cinematográficas en la región, así como también muestra el atractivo que por entonces podían tener estas industrias que comenzaban a participar de los flujos cinematográficos a nivel global.

Agradecimientos

El acceso a las fuentes documentales que forman parte de este trabajo fue posible gracias a una estancia de investigación llevada adelante por Alejandro Kelly Hopfenblatt en USC School of Cinematic Arts durante 2018 con una beca otorgada por la Comisión Fulbright y el Ministerio de Educación de la Nación (Argentina). Queremos agradecer especialmente al personal de la Margaret Herrick Academy of Motion Pictures Arts and Sciences Library por su excelente predisposición y ayuda para encontrar y navegar estas colecciones.

Referencias

- Agrasánchez, Rogelio, Jr. 2006. *Mexican Movies in the United States: A History of the Films, Theaters and Audiences, 1920-1960*. Jefferson and London: McFarland & Company.
- Autran, Arthur. 2016. “A Guerra Gaúcha: O Cinema argentino no Brasil (1935-1945)”. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação* 39 (1): 139-158. <https://doi.org/10.1590/1809-5844201618>
- Castro Ricalde, Maricruz y McKee Irwin, Robert. 2011. *El cine mexicano ‘se impone’. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- de las Carreras, María Elena y Horak, Jan-Christopher eds. 2019. *Hollywood Goes Latin. Spanish-Language Cinema in Los Angeles*. Los Angeles: FIAF/UCLA Film & Television Archive.
- de las Carreras, María Elena. 2019. “Carlos Borcosque: Learning the Ropes in Hollywood (1927-1938)”. En: *Hollywood Goes Latin. Spanish-Language Cinema in Los Angeles*, editado por María Elena de las Carreras y Jan-Christopher Horak, 83-94. Los Angeles: FIAF/UCLA Film & Television Archive.
- Díez Puertas, Emeterio. 2017. *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*. Madrid: Síntesis.

- Freire, Rafael de Luna. 2012. *Cinematographo em Niteroy: História das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros / Rio de Janeiro: INEPAC.
- Garate, Juan Carlos. 1944. *La industria cinematográfica argentina*. Tesis doctoral en Ciencias Económicas. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Gil Mariño, Cecilia. 2019. *Negocios de cine: circuitos del entretenimiento, diplomacia, cultura y nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Gledhill, Donald. 1940. "The Motion Picture Academy: A Cooperative in Hollywood". *The Journal of Educational Sociology* 13 (5): 268-273.
- Gunckel, Colin, Horak, Jan-Christopher y Jarvinen, Lisa, eds. 2019. *Cinema between Latin America and Los Angeles: Origins to 1960*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Gunckel, Colin. 2015. *Mexico on Main Street: Transnational Film Culture in Los Angeles Before World War II*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Horak, Jan-Christopher. 2019. "Creating a Minority Cinema: Spanish-Language Film Exhibition in Downtown Los Angeles before World War II". En: *Hollywood Goes Latin. Spanish-Language Cinema in Los Angeles*, editado por María Elena de las Carreras y Jan-Christopher Horak, 13-30. Los Angeles: FIAF/UCLA Film & Television Archive.
- Jarvinen, Lisa. 2012. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick and London: Rutgers University Press.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro. 2015. "Un cine en transición: El aburguesamiento del cine argentino visto a través de las revistas especializadas". *Imagofagia*, 12. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/articloe/view/827>
- Kruger, Clara. 2018. *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- López, Ana. 2000. "Crossing Nations and Genres. Traveling Filmmakers". En: *Visible Nations: Latin American Cinema and*

- Video*, editado por Chon Noriega, 33-50. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lozano, José Carlos, Biltereyst, Daniel, Meers, Philippe. 2017. "Naïve and Sophisticated Long-term Readings of Foreign and National Films Viewed in a Mexican Northern Town During the 1930-60s". *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 14 (3): 277-296.
- Lusnich, Ana Laura, Aisemberg, Alicia y Cuarterolo, Andrea eds. 2017. *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Mazzeo, Nicolás y Trombetta, Jimena. 2017. "Las políticas de distribución y exhibición en México y Argentina: tensiones e intercambios en la construcción de un mercado transnacional". En *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, editado por Ana Laura Lusnich, Alicia Aisemberg y Andrea Cuarterolo, 235-254. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Morales, Iván. 2021. *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Navitski, Rielle y Poppe, Nicolas, eds. 2017. *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peredo Castro, Francisco. 2004. *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poppe, Nicolas. 2021. *Alton's Paradox: Foreign Film Workers and the Emergence of Industrial Cinema in Latin America*. Albany: State University of New York.
- Quinn, Michael. 2001. "Distribution, the Transient Audience, and the Transition to the Feature Film". *Cinema Journal*, 40 (2): 35-56.
- Saslavsky, Luis. 1983. *La fábrica lloraba de noche. Recuerdos de Hollywood*. Buenos Aires: Celtia.
- Serna, Laura Isabel. 2014. *Making Cinelandia: American Films and Mexican Film Culture before the Golden Age*. Durham: Duke University Press.

Wasson, Haidee. 2008. "Studying Movies at the Museum: The Museum of Modern Art and Cinema's Changing Object". En: *Inventing Film Studies*, editado por Haidee Wasson y Lee Grieveson, 121-148. Durham and London: Duke University Press.

Filmografía

Alas de mi patria [largometraje, 35mm]. Dir. Carlos Borcosque. Argentina Sono Film, Argentina, 1939. 100min.

Ambición [largometraje, 35mm]. Dir. Adelqui Millar. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos, Argentina, 1939. 72min.

Caminito de gloria [largometraje, 35mm]. Dir. Luis César Amadori. Argentina Sono Film, Argentina, 1939. 90min.

De la sierra al valle [largometraje, 35mm]. Dir. Antonio Ber Ciani. Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos, Argentina, 1938. 78min.

Divorcio en Montevideo [largometraje, 35mm]. Dir. Manuel Romero. Lumiton, Argentina, 1939. 83min.

Doce mujeres [largometraje, 35mm]. Dir. Luis Moglia Barth. Argentina Sono Film, Argentina, 1939. 82min.

El matrero [largometraje, 35mm]. Dir. Orestes Caviglia. Argentina Sono Film, Argentina, 1939. 83min.

Historia de una noche [largometraje, 35mm]. Dir. Luis Saslavsky. Argentina Sono Film, Argentina, 1941. 92min.

Los caranchos de la Florida [largometraje, 35mm]. Dir. Alberto de Zavallía. Argentina Sono Film, Argentina, 1938. 78min.

Los martes, orquídeas [largometraje, 35mm]. Dir. Francisco Mugica. Lumiton, Argentina, 1941. 84min.

Madreselva [largometraje, 35mm]. Dir. Luis César Amadori. Argentina Sono Film, Argentina, 1938. 93min.

Margarita, Armando y su padre [largometraje, 35mm]. Dir. Francisco Mugica. Lumiton, Argentina, 1939. 90min.

Only Angels Have Wings [largometraje, 35mm]. Dir. Howard Hawks. Columbia Pictures. Estados Unidos, 1939. 121min.

Puerta cerrada [largometraje, 35mm]. Dir. Luis Saslavsky. Argentina Sono Film, Argentina, 1939. 105min.

Test Pilot [largometraje, 35mm]. Dir. Victor Fleming. Metro-Goldwyn-Mayer, Estados Unidos, 1938. 118min.

Viento norte [largometraje, 35mm]. Dir. Mario Soffici. Argentina Sono Film, Argentina, 1937. 92min.

A Circulação Internacional do Cinema Argentino no Período Clássico: O caso da Southern California Film Society (1939)

RESUMO Em 1939, Donald Gledhill, presidente da Southern California Film Society e secretário executivo da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, contactou o Instituto Nacional do Cinema Argentino naquele que foi o primeiro encontro institucional entre o cinema argentino e Hollywood. O contacto resultou na projeção de dois filmes argentinos no New Review Theater de Los Angeles: *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) e *Alas de mi patria* (Carlos Borcosque, 1939). No artigo, propomos reconstruir este episódio esquecido da história do cinema (trans)nacional com base em documentação institucional e fontes jornalísticas que, até agora, não foram consideradas na historiografia do cinema argentino e latino-americano. As cartas enviadas entre argentinos e norte-americanos permitir-nos-ão analisar os agentes internacionais que intervieram no processo e os factores que determinaram a imagem do cinema nacional que queriam apresentar. Além disso, estas duas projecções servirão de guia para os eixos fundamentais que determinaram as possibilidades de circulação internacional do cinema clássico argentino, os seus pontos fortes e fracos, e o impacto que este tipo de eventos teve no seu posterior desenvolvimento comercial.

PALAVRAS-CHAVE Southern California Film Society; cinema argentino; Hollywood; circulação.

The International Circulation of Argentine Cinema in the Classical Period: The case of the Southern California Film Society (1939)

ABSTRACT In 1939, Donald Gledhill, president of the Southern California Film Society and executive secretary of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, contacted the Argentine National Film Institute in what was the first institutional encounter between Argentine cinema and Hollywood. The contact resulted in the projection of two Argentine films in the New Review Theater of Los Angeles: *Puerta*

cerrada (Luis Saslavsky, 1939) y *Alas de mi patria* (Carlos Borcosque, 1939). In the article, we propose to reconstruct this forgotten episode in the history of (trans)national cinema based on institutional documentation and newspaper sources that have not been considered in the historiography of Argentine and Latin American cinema. The letters exchanged between Argentines and North Americans will allow us to analyze the international agents that intervened in the process and the factors that determined the image they wanted to offer of the national cinema. Likewise, these two projections will serve as a guide for us to propose the fundamental axes that determined the possibilities of international circulation of classic Argentine cinema, its strengths and weaknesses, and the impact that this type of events had on its subsequent commercial development.

KEYWORDS Southern California Film Society; Argentine cinema; Hollywood; circulation.

Recebido a 15-07-2021. Aceite para publicação a 28-10-2021.