

PRESENTACIÓN

EL CINE DE PROPAGANDA NAZI EN AMÉRICA LATINA. APORTES PARA EL ANÁLISIS DE LA DIPLOMACIA CULTURAL ALEMANA DURANTE EL TERCER REICH EN LA REGIÓN

Nazi Cinema in Latin America. Contributions to the Analysis of German Cultural Diplomacy During the Third Reich i the Area

MARÍA VALERIA GALVÁN^a
CONICET / IIP-Universidad Nacional de San Martín

MARINA MOGUILLANSKY^b
CONICET / IDAES-Universidad Nacional de San Martín

DOI: 10.15366/secuencias2020.52

El cine ocupó un lugar central en la Alemania del nacionalsocialismo. Tanto para Adolf Hitler como para su Ministro de Propaganda, Joseph Goebbels, la propaganda en general y el cine en particular eran recursos muy relevantes no sólo para producir consenso y exaltar ideas afines al régimen, sino también para el entretenimiento y la ilustración populares. Desde el comienzo del Tercer Reich, el cine sería regulado por nuevas instituciones, con la creación de la Cámara del Cine del Reich (*Reichsfilmkammer*); también era regulado por una división específica del partido Nazi y asimismo tenía incumbencia el Ministerio de Propaganda. Según la mirada de Goebbels, el cine alemán necesitaba nuevos talentos provenientes del propio pueblo alemán y nuevas ideas para convertirse en un poder mundial, compitiendo en igualdad de condiciones con Hollywood¹. Según un discurso que pronunció el 28 de marzo de 1933 frente a representantes de la industria del cine, Goebbels consideraba que el cine nacionalsocialista debía ser de alta calidad, con un sentido de las formas cinematográficas, proveyendo al pueblo de entretenimiento y formación, con un compromiso directo con el régimen, pero sin que ello implicase que las películas se centrasen siempre en la ideología política.

[a] **MARÍA VALERIA GALVÁN** es profesora e investigadora adjunta del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones Políticas, en la Universidad Nacional de San Martín. Tiene varias publicaciones académicas sobre la historia cultural e intelectual del Nacionalismo, la Guerra Fría Cultural y el Posperonismo. Es autora de *El Nacionalismo de derecha en la Argentina posperonista. El semanario Azul y Blanco (1956-1969)* (Rosario, Prohistoria Ediciones, 2013), coeditó junto a Florencia Osuna el libro *Política y cultura durante el «Onganiato». Nuevas perspectivas para la investigación de la presidencia de Juan Carlos Onganía (1966-1970)* (Rosario, Prohistoria, 2014) y co-coordinó también con Osuna el libro *La Revolución Libertadora en el marco de la Guerra Fría* (Rosario, Prohistoria, 2018).

[b] **MARINA MOGUILLANSKY** es profesora e investigadora Adjunta del CONICET, con lugar de trabajo en la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, y profesora invitada de la Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Publicó *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del Mercosur* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2016). Coordina el Núcleo de Estudios en Cultura y Comunicación en IDAES-UNSAM. mmoguillansky@gmail.com.

[1] Stephen Brockmann, *A Critical History of German Film* (Nueva York, Camden House, 2010) p.135.

En principio, los cambios más evidentes que produjo el ascenso del nazismo en el mundo del cine se observaron en la contratación de actores, directores y técnicos para la producción de películas, con la prohibición de los judíos en la industria. Si bien algunas de estas medidas afectaron negativamente a la industria, generando un éxodo de talentos, resultó aun así un período de expansión. Según el historiador Richard Grundberg, el cine fue en estos años una industria importante, con una producción aproximada de 100 películas anuales (entre 1933 y 1944), de modo que en todo el período se produjeron en total unos 1100 films. También fue una buena época del cine en cuanto a la atracción de espectadores: si en 1933 se vendieron 250 millones de entradas al cine, en 1942 se registró un total de 1000 millones de espectadores².

Por otro lado, el cine fue uno de los vehículos privilegiados para la propaganda y la diplomacia cultural hacia otros países por parte de la Alemania nacionalsocialista. Si bien el término «diplomacia cultural» suele asociarse a las políticas estatales de posguerra y Guerra Fría, la diplomacia cultural se puede definir a grandes rasgos como la relación entre el sistema cultural de un país y su comportamiento en el sistema internacional; es decir, todas aquellas prácticas internacionales gubernamentales, motivadas por los ideales y la cultura de un país³.

En efecto, a partir de los años noventa comenzó a usarse en el sentido de «propaganda». Pero, originalmente, el término se refería a la acción de los diplomáticos que, en misión, apelaban a intercambios y flujos culturales en beneficio de los intereses de su propio país. En un segundo momento, el término se extendió al intercambio de ideas, información —y otros aspectos de la cultura— entre distintas naciones para incentivar el entendimiento mutuo. En la actualidad se utiliza más el término *soft power*, definido por Joseph Nye como la habilidad de obtener algo a través de la coerción o de las recompensas, sobre la base del atractivo de la cultura de un país, de sus ideales políticos y de sus políticas⁴.

Claro que los protagonistas de la diplomacia cultural no son las naciones ni los pueblos en abstracto, sino los agentes enviados de los gobiernos. La diplomacia cultural es una práctica internacional de los gobiernos que operan a través de ella, en el nombre de un ethos nacional claramente definido. Es una actividad que articula la confluencia entre internacionalismo y nacionalismo estatal. La cooperación diplomática se instrumentaliza a través de diversos agentes, medios e instituciones situadas entre dos países en base a aspectos culturales: intercambios académicos, visitas culturales, incentivos al turismo, radios oficiales, publicaciones periódicas, traducciones, exportación e importación de cine, literatura, música, teatro.

En este sentido, el cine de una Alemania que en las décadas de los años veinte y treinta contaba con una de las compañías productoras y distribuidoras de cine más importantes del mundo, la Universum Film Agentur (UFA), contribuyó a que las producciones cinematográficas fueran una herramienta protagónica en su diplomacia cultural. Así, como señala Eric Rentschler en *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*, en el cine de propaganda nazi el discurso político aparecía más bien diluido, debido a que, justamente, se trataba sobre todo de un cine de entretenimiento e ilusión⁵.

Los estudios del cine de propaganda nazi

Si bien *De Caligari a Hitler*, el trabajo pionero de Siegfried Kracauer, es de 1947, será sólo algunos años más tarde que los investigadores comenzarán a estudiar el cine

[2] Richard Grundberg, *Historia social del Tercer Reich* (Barcelona, Ed. Destino, 1976), p. 398.

[3] Akira Iriye, «Culture and Power: International Relations as Intercultural Relations» (*Diplomatic History*, 1979, vol. 3, n.º 2), p. 115-128.

[4] Joseph S. Nye, «Soft Power» (*Foreign Policy*, 80, 1990) pp. 153-171.

[5] Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife* (Boston, Harvard University Press, 2002).

de propaganda nazi con mayor profundidad. Durante las décadas de 1960 y 1970, se publica un conjunto de estudios sobre el cine en el Tercer Reich que sienta las bases del análisis de esta filmografía. Las primeras investigaciones fueron llevadas adelante principalmente por historiadores y científicos políticos, interesados en indagar las instancias de producción ideológica del nacionalsocialismo alemán, y luego serían criticadas por sus sesgos⁶.

Una segunda ola de estudios sobre el cine de la Alemania nazi se inicia en la década de 1990, con un enfoque vinculado a los estudios culturales y mayor atención a las especificidades del cine en tanto discurso. Los trabajos más importantes fueron *Entertaining the Third Reich* y *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife*⁷: ambos cuestionaron las hipótesis más comúnmente asumidas por los análisis previos. En primer lugar, ampliaron el corpus de películas analizadas, tomando en cuenta no sólo aquellos films explícitamente considerados como propagandísticos sino también películas populares y de entretenimiento. En segundo lugar, esta nueva escuela dentro de los estudios del cine producido durante el Tercer Reich se caracterizó por considerar a los films como textos de un registro cultural complejo que, como tales, ofrecen elementos discursivos de semántica plurivalente⁸. Los sucesivos trabajos que se fueron publicando contribuyeron a producir una comprensión más compleja acerca de asuntos antes descuidados, como los roles femeninos en la pantalla⁹, la lógica del entretenimiento,¹⁰ el sistema de estrellas y la popularidad en el marco del cine de la Alemania nazi¹¹.

La tercera y más reciente generación de estudios sobre cine y nazismo ha comenzado a construirse —en forma embrionaria aún— en los últimos años, de la mano de una concepción más amplia y compleja sobre el cine en tanto objeto de una práctica social y cultural. Estos trabajos problematizan al cine de propaganda nazi no sólo estudiando los textos fílmicos sino también atendiendo a las prácticas de visionado, a su circulación y recepción tanto en Alemania como fuera de ella. En esta tercera ola de estudios, hay una fuerte inspiración en la «nueva historia del cine»¹², que se caracteriza por descentrar la mirada con respecto al contenido de los films, para incorporar dimensiones vinculadas principalmente con su consumo y circulación. Esta nueva historia del cine propone reescribir la historia prestando atención a la materialidad de las prácticas y a las relaciones sociales involucradas en la distribución y exhibición del cine, así como también a las formas de involucramiento de los sujetos, sus rutinas y sus representaciones. Se destaca el trabajo sistemático con archivos de todo tipo —y no sólo con los films— para reconstruir los contextos sociales, culturales, económicos y tecnológicos de la producción y circulación del cine. Las pesquisas se basan en fuentes primarias tales como folletos, afiches, periódicos, en combinación con datos estadísticos de diverso tipo, así como también se recurre a la historia oral y a las memorias personales¹³.

Dentro de esta última vertiente de estudios sobre el cine alemán se destacan los trabajos de Joseph Garnarz: mostró y documentó el intento de Alemania de globalizar su cine, en competencia con Hollywood, durante el período de ascenso y auge del nazismo; propuso un nuevo listado de películas con ideología nazi, con criterios más restringidos y ha estudiado con diferentes técnicas las preferencias de los espectadores hacia dichas películas¹⁴. También inspirado en la nueva historia del cine, se ha publicado un trabajo fundamental que además incorpora la pregunta por la expansión internacional del cine alemán en el período nacionalsocialista: se trata del volumen editado por Roel Vande Winkel y David Welch, titulado *Cinema and the*

[6] Los principales títulos fueron: Erwin Leiser, *Deutschland Erwache!* (Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1968); Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches* (Stuttgart, Ferdinand Enke, 1969); y David Stuart Hull, *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema, 1933-1945* (Berkeley, University of California Press, 1969).

[7] Linda Schulte-Sasse, *Entertaining the Third Reich* (Durham, Duke University Press, 1996) y Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife* (Londres, Harvard University Press, 1996).

[8] Roel Vande Winkel y David Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011), p. 20.

[9] Antje Ansheid, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema* (Filadelfia, Temple University Press, 2003); Jo Fox, *Filming Women in the Third Reich* (Oxford, Berg, 2000).

[10] Mary-Elizabeth O'Brien, *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich* (Nueva York, Camden House, 2004).

[11] Erica Carter, *Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (Londres, BFI, 2004); Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, University of Texas Press, 2001).

[12] Robert C. Allen y Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice* (Nueva York, Knopf, 1985); Richard George Maltby, Melvyn Stokes y Robert C. Allen, *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (University of Exeter Press, 2007).

[13] Los trabajos que se inscriben en la Nueva Historia del Cine se caracterizan por escribir la historia del cine y no de las películas, analizando las experiencias de los espectadores y los contextos materiales del encuentro con las películas, incluyendo detalladas descripciones de los criterios de programación, de las calidades de las salas, las condiciones de admisión, entre otros. Desde 2004, los académicos que trabajan en esta línea se nuclean en la Red History of Moviegoing, Exhibition, and Reception (HOMER), que realiza conferencias anuales.

[14] Joseph Garnarcz, «Germany goes global: Challenging the Theory of Hollywood's Dominance on International Markets» (*Illuminace*, 1, 2008); «Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925-1990», en David W. Ellwood y Rob Kroes (eds), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony* (Amsterdam, VU University Press, 1994), pp. 122-35; *Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur* (Köln, Halem, 2020).

[15] Entre otros, mencionaremos que, en mayo de 2018, tuvo lugar el Workshop «Film Distribution, Exhibition and Consumption during the Second World War» en la Universidad Católica de Leuven, Bélgica, con la coordinación de Roel Vande Winkel, que luego tuvo continuidad en la generación de datos comparables por parte de investigadores de diferentes países. En agosto de 2019, Valeria Galván y Marina Moguillansky coordinaron el Workshop Internacional «Guerra, diplomacia cultural e imágenes en América Latina», en la Universidad Nacional de San Martín. En noviembre de 2020, se realizó un Simposio Online sobre «Movie Theaters in Wartime (WWII). Film Distribution and Exhibition during World War II», con la coordinación de Thunnis van Oort.

[16] Luiz Nazario, «Nazi Film Politics in Brazil, 1933-42», *Cinema and the Swastika* (Palgrave Macmillan, London, 2011) pp. 85-98; Wolfgang Fuhrmann et al., «Deutsche Kultur- und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre. Eine transnationale Perspektive» (*Zürcher Filmstudien*, 24, 2010), pp. 399-418.

Svastika. The International Expansion of Third Reich Cinema, publicado en 2007. Allí se reúnen trabajos que analizan la política de expansión del cine alemán hacia otros países y mercados y los intentos de infiltración económica, política y cultural de las industrias de cine de diversos países, algunos de ellos ocupados por Alemania, otros aliados o neutrales. En este libro resulta llamativa la casi total ausencia de estudios de caso sobre países de América Latina, a excepción del excelente trabajo de Luiz Nazario sobre la exhibición de cine nazi en Brasil. En este sentido, la lectura de este libro fue uno de los motores que nos movieron a comenzar a investigar sobre la circulación de cine de propaganda nazi en Argentina, y luego en otros países del continente. Esta motivación se vio canalizada también por la realización, en los últimos años, de varios *workshops* y congresos¹⁵ dedicados al intercambio de perspectivas sobre la distribución, exhibición y programación del cine alemán antes y durante la Segunda Guerra Mundial en distintas partes del mundo.

En el caso de América Latina, aún existen muy pocos trabajos sobre la circulación del cine alemán en general y de propaganda nazi en particular durante el período del nacionalsocialismo. Con la excepción del caso de Brasil¹⁶, no hay estudios sobre la situación de la industria de cine alemana en el resto de América Latina, qué empresas distribuidoras importaban habitualmente su producción, qué exhibidoras estrenaban o programaban las películas y qué recepción tuvieron entre el público y la crítica cinematográfica. Estos silencios del campo respecto del cine nazi en América Latina son más llamativos aún si se tiene en cuenta que en varios países latinoamericanos existía una importante comunidad inmigrante de alemanes. Sobre esto, se ha registrado la formación y actuación de partidos filonazis en prácticamente todos los países y también asociaciones de alemanes anti-nazis, pero, salvo la mencionada excepción del caso brasilero, no se puso en relación al cine.

En síntesis, por todo lo dicho, consideramos que la interrogación acerca de las articulaciones entre el cine de propaganda nazi, la diplomacia cultural alemana en Latinoamérica y la recepción regional del cine alemán de preguerra abren un campo de estudios en sí mismo. Debido a ello, los especialistas que participan del presente dossier se abocaron específicamente a resolver estas cuestiones, en relación con los casos de Argentina, Brasil, Uruguay, Colombia y Ecuador.

Presentación de los artículos

Desde 1942 los Estados Unidos ejercieron todo tipo de presión para limitar la circulación de cine alemán y fue en 1952 que una comisión militar de los Aliados formuló una lista de películas consideradas peligrosas, que desde entonces no pudieron exhibirse¹⁷. Hasta la actualidad, la Fundación Friedrich Wilhelm Murnau de Alemania posee los derechos de la mayor parte de las películas consideradas de propaganda nazi. La fundación elaboró una clasificación con 44 títulos de films considerados «reservados», incluyendo aquellos films sobre los cuales poseía derechos de exhibición. El criterio de inclusión en esta lista es más restringido y parte del conocimiento sobre las narrativas de los films por parte de expertos consultados por la institución. En el caso de esta lista de films, la Fundación Murnau¹⁸ permite su exhibición si se acompaña el evento con un debate acerca de sus contenidos y posibles lecturas. Cada cierto tiempo, se revisa el listado y se incluyen o excluyen algunos títulos; la última versión es del año 2012¹⁹.

En 2014, el documental *Forbidden Films (Verbotene Films)*, Felix Moehler, 2014), estrenado en Alemania, llamó la atención sobre la continuidad de la prohi-

bición, que rige aún y que pesa sobre alrededor de 40 películas de propaganda nazi, catalogadas como «filmes reservados». El film explora los argumentos esgrimidos a favor y en contra de la censura sobre aquellas películas, y se pregunta por las barreras que implica para la investigación académica sobre el cine nazi y sus derivas. Si bien títulos como *El judío Suss* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940) o *El flecha Quex* (*Hitlerjunge Quex*, Hans Steinhoff, 1933)²⁰ circulan por la web, la mayoría de estos films son hoy de muy difícil acceso.

La filmografía exportada por la Alemania nazi —muchos de cuyos títulos se encuentran en las listas prohibidas— no sólo es una muestra de la imagen que Alemania quería proyectar en el exterior, sino también una ventana a los valores cultivados por el imperialismo alemán, reeditado por el nazismo con el concepto de *Lebensraum*. En este sentido, la contribución de Brepohl en este dossier destaca la continuidad entre los motivos de la literatura alemana ligera durante el auge del imperialismo alemán del siglo XIX con el expansionismo del nazismo, simbolizado en sus pantallas. En estas últimas, se recuperan lugares comunes del colonialismo alemán —con especial énfasis en el exotismo de territorios tropicales, alejados de la cultura europea, como es el caso de Latinoamérica— para facilitar la aceptación de la realidad bélica de las décadas de los años treinta y cuarenta, siempre teniendo en cuenta que las travesías de los protagonistas en esos paisajes «salvajes» eran un pasaje necesario para alcanzar / recuperar la grandeza del pueblo alemán.

Esta imagen de Alemania y de los alemanes pretendió ser, también, el costado amable de la carta de presentación más allá de sus fronteras, también teniendo en cuenta la extensa comunidad alemana en el exterior. Así, si bien el cine de la UFA halló en América Latina, en un principio, un mercado fértil y rentable, esta herramienta de difusión del imaginario alemán de las décadas de los años treinta y comienzos de los cuarenta se incorporó pronto a un plan propagandístico destinado al público internacional, lo que, con el comienzo de la guerra, signó su declive. El trabajo de Fuhrman analiza esta evolución del cine de UFA en Latinoamérica, en general y, específicamente, en Brasil.

Por otra parte, el artículo de Druetta muestra en detalle el modo en que el Estado argentino facilitó, a través de acciones concretas, la injerencia de la diplomacia cultural alemana en las pantallas locales. Específicamente, la autora se concentra en la política de censura del gobierno argentino en contra de la industria cinematográfica estadounidense en suelo local. Esta política, a contramano de la supuesta neutralidad de Argentina durante la guerra, no recibió mayor justificativo que las presiones formales del gobierno alemán en la embajada argentina en Berlín en dicho sentido, lo que da cuenta del grado de influencia de Alemania en las políticas culturales argentinas en ese período.

Los artículos que siguen tienen un enfoque común: se propusieron analizar la distribución, exhibición y recepción del cine de propaganda nazi en Argentina, Ecuador y Uruguay. Para ello, los autores utilizaron las listas de películas prohibidas o reservadas, que mencionamos al comienzo de este texto, para rastrear su presencia en las carteleras de cine entre en el período de ascenso del nazismo. El cierre de la indagación en 1942 se fundamenta en que en ese año se instaura el bloqueo norteamericano hacia las distribuidoras que importasen películas alemanas en su zona de influencia, por lo cual ya casi no se observan estrenos de ese origen en la región.

El artículo de Galván y Mognuillansky se ocupa de analizar la diplomacia alemana y la circulación de cine de propaganda nazi en Buenos Aires, Argentina, desde

[17] La lista puede consultarse en John F. Kelson y Kenneth R. M. Short: *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions: Held in Zonal Film Archives of Film Section, Information Services Division, Control Commission for Germany* (Trowbridge, Flicks Books, 1996).

[18] La lista de títulos reservados según la Fundación Murnau puede consultarse en <https://www.murnau-stiftung.de/>.

[19] Agradecemos muy especialmente la inestimable orientación de Joseph Garncarz con respecto a la historia de las sucesivas listas de filmes restringidos al comienzo de esta investigación.

[20] N. del E. Estrenada en España como *Quex*.

el año 1936 hasta 1942, fecha en la que prácticamente se interrumpe el estreno de películas alemanas en toda América Latina. Teniendo en cuenta el contexto político y cultural de la Argentina, se analiza el rol de las distribuidoras y exhibidoras de cine en esta época en articulación con la diplomacia alemana, así como su rápida transformación con el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Este trabajo muestra que el cine alemán tenía un lugar relevante en las carteleras de cine, que se estrenaron varios títulos de propaganda nazi, con relativo éxito y permanencia, mientras que la recepción por parte de la crítica de espectáculos no percibió contenidos ideológicos problemáticos en estas películas.

El artículo de Silveira analiza la relación del Uruguay con el cine alemán y con el cine de propaganda nazi en particular durante el período previo al inicio de la Segunda Guerra Mundial. Se presenta una descripción de la situación de las salas de cine en Uruguay en la época y se detallan los títulos que se exhibieron en cada año, con particular atención a aquellos que fueron catalogados como cine de propaganda nazi. La selección de títulos que llegaron al país es muy similar a la que circuló en Argentina, ya que los derechos de exhibición solían negociarse en conjunto. Luego el autor analiza la recepción por la crítica de la revista *Cine Radio Actualidad*. El análisis de la recepción crítica de estas películas muestra que los periodistas o críticos, en la mayoría de los casos, no percibían el carácter propagandístico de las películas que reseñaban.

El trabajo de Yazmín Echeverría es pionero al indagar por primera vez la circulación de cine alemán y de cine de propaganda nazi en Ecuador, en las ciudades de Quito y Guayaquil. A través del registro de las carteleras de cine en los principales periódicos de la época, el artículo de Echeverría muestra que el cine alemán llegó con cierta frecuencia a las ciudades estudiadas y que se estrenaron algunas (pocas) de las películas consideradas como propaganda nazi. Aunque el cine alemán no tuvo un rol protagónico en Ecuador, parece haber sido bien recibido por la crítica de espectáculos, que destacaba su nivel técnico y calidad artística. Se destaca, en el artículo, el esfuerzo y la importancia de contextualizar la exhibición de cine en Ecuador teniendo en cuenta la neutralidad política y la inestabilidad de los gobiernos de la época, así como también la dimensión del parque exhibidor en las ciudades de Quito y Guayaquil.

En total, este dossier pretende iniciar un campo de estudios que tiene mucho para explorar en América Latina. Con este primer conjunto de análisis y estudios de caso buscamos iluminar un problema que ha sido hasta ahora muy poco indagado: el rol del cine en la articulación del pangermanismo, no sólo a partir de la obra de diversos artistas sino también desde la propia diplomacia cultural alemana, que fue, por diferentes motivos —relacionados con las particularidades de los mercados y las políticas locales— extraordinariamente activa en esta región durante los años previos y hasta promediar la Segunda Guerra Mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBRECHT, Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches* (Stuttgart, Ferdinand Enke, 1969)
- ALLEN, Robert y GOMERY, Douglas, *Film History. Theory and Practice* (Nueva York, Knopf, 1985).
- ANSCHIED, Antje, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*

- (Filadelfia, Temple University Press, 2003).
- BROCKMANN, Stephen, *A Critical History of German Film* (Nueva York, Camden House, 2010).
- CARTER, Erica, *Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film* (Londres, BFI, 2004).
- FOX, Jo, *Filming Women in the Third Reich* (Oxford, Berg, 2000).
- FUHRMANN, W., SCHENK, I., TRÖHLER, M., & ZIMMERMANN, Y., «Deutsche Kultur-und Spielfilme im Brasilien der 1930er Jahre. Eine transnationale Perspektive» (*Zürcher Filmstudien*, 24, 2010), pp. 399-418.
- GARNCARZ, Joseph, *Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur*. (Köln, Halem, 2020).
- , «Germany goes Global: Challenging the Theory of Hollywood's Dominance on International Markets» (*Illuminace*, 1/2008).
- , «Hollywood in Germany: The Role of American Films in Germany, 1925-1990», en David W. Ellwood and Rob Kroes (eds), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony* (Amsterdam, VU University Press, 1994), pp. 122-35.
- GRUNDBERG, Richard, *Historia social del Tercer Reich* (Barcelona, Ed. Destino, 1976).
- HAKE, Sabine, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, University of Texas Press, 2001).
- HULL, David Stuart, *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema, 1933-1945* (Berkeley, University of California Press, 1969).
- IRIYE, Akira, «Culture and Power: International Relations as Intercultural Relations» (*Diplomatic History*, vol. 3, n.º 2, 1979).
- LEISER, Erwin, *'Deutschland, erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches* (Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1968).
- MALTBY, Richard George, Melvyn STOKES, y Robert C. ALLEN, *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (Exeter, University of Exeter Press, 2007).
- NAZARIO, Luiz, «Nazi Film Politics in Brazil, 1933-42», en Roel Vande Winkel y David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika* (Londres, Palgrave Macmillan, 2011), pp. 85-98.
- NYE, Joseph S., «Soft Power» (*Foreign Policy*, 80, 1990), pp. 153-171.
- O'BRIEN, Mary-Elizabeth, *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich* (Nueva York, Camden House, 2004).
- REEVES, Nicholas, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?* (Nueva York, Cassell, 1999).
- RENTSCHLER, Eric, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife* (Londres, Harvard University Press, 2002).
- SCHULTE-SASSE, Linda, *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema* (Durham, Duke University Press, 1996).
- WINKEL, Roel Vande, y WELCH, David (eds.), *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Londres, Palgrave Macmillan, 2011).

Filmografía general del dossier

A continuación, se encontrará el listado de todos los films citados en los artículos

del dossier, incluyendo no sólo los films alemanes que han sido el objeto privilegiado de este número monográfico, sino también los demás títulos que aparecen en los artículos. En el período de estudio de los trabajos del dossier, los filmes tenían un título original en su lengua, luego recibían un título sugerido por las empresas distribuidoras que hubiesen comprado los derechos para otros países y, finalmente, podían estrenarse con un tercer título definido por los exhibidores. En cada país de estreno, el título escogido puede presentar variaciones. Las publicaciones de la época, en algunas oportunidades sólo mencionan el título de exhibición y, en otras, afortunadamente, lo acompañan con el título original, como es el caso del *Heraldo del Cinematografista*, revista de las empresas distribuidoras publicada en Argentina en forma regular.

Por estos motivos, en la confección de la filmografía hemos procurado, dentro de lo posible, reducir las ambigüedades e imprecisiones al reunir en cada caso los títulos originales y los respectivos títulos de estreno en los países latinoamericanos de acuerdo con las menciones de los artículos (que a su vez se basan en diversas fuentes hemerográficas). En el listado que se encuentra a continuación, el primer título que se indica corresponde al título original del film, luego se encontrará entre paréntesis todos los títulos de estreno en español citados en alguno de los artículos del dossier, el año de primer estreno y el nombre del director o directora del film.

- Abenteuer eines jungen Herrn in Polen (La patrulla de la muerte, 1937, Gustav Froelich)*
Acciao (Acero, 1933, Walter Ruttmann)
Acht Mädels im Boot (Ocho chicas en un bote, 1932, Erich Waschneck)
Alarm in Peking (Alarma en Pekín, Herbert Selpin, 1937)
All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente, 1930, Lewis Milestone)
Amphytrion (Una mujer de frac, 1935, Reinhold Schünzel)
Au-delà du Rhin (Más allá del Rhin, 1932, Wilfried Basse)
Ave Maria (Ave María, 1936, Johannes Riemann)
Barcarolle (Barcarole, 1935, Gerhard Lamprecht)
Boccaccio (Boccaccio, 1936, Herbert Maisch)
Briefe fliegen über den Ozean (Cartas a través del océano, 1935, Fritz Kallab)
British Intelligence (La espía fascinadora, 1940, Terry O. Morse)
Bronenósets Potiómkin (El acorazado Potemkin, 1926, Sergei Eisenstein)
Capriccio (Capricho, 1938, Karl Ritter)
Carl Peters (Carl Peters, 1941, Herbert Selpin)
Casta diva (Casta diva, 1935, Carmine Gallone)
Catherine the Great (Catarina, 1934, Paul Czinner y Alexander Korda)
Confessions of a Nazi Spy (Confesiones de un espía nazi / Confesiones de un agente secreto, 1939, Anatole Litvak).
Das Herz einer Königin (Corazón de reina, 1940, Carl Froelich)
Das Hofkonzert (Concierto en la corte / Ensueños, 1936, Detlef Sierck/Douglas Sirk)
Das indische Grabmal (La tumba india, 1937, Richard Eichberg)
Das mädchen Irene (La chica de 16 años, 1936, Reinhold Schünzel)
Das mädchen Joanna (Juana de Arco, 1935, Gustav Ucicky)
Das Paradies der junggesellen (El paraíso de los solteros, 1939, Kurt Hoffmann)
Das Schloss in Flandern (En un castillo de Flandes, 1936, Géza von Bölvary)
Das Schloss in Süden (Cuentan que en un castillo, 1933, Géza von Bölvary)

Der alte und der junge König (El rey soldado/El viejo rey, 1934/35, Hans Steinhoff)
Der Berg ruft! (Tragedia en los Alpes, 1938, Louis Trenker)
Der Bettelstudent (El estudiante mendigo / El pobre estudiante, 1936, Georg Jacoby)
Der ewige Jude (El judío eterno, 1940, Fritz Hippler)
Der Herrscher (El soberano, 1937, Veit Harlan)
Der Jude Süß (El judío Suss, 1940, Veit Harlan)
Der Kaiser von Kalifornien (Conquista de sangre, 1936, Luis Trenker)
Der Kongress tanzt (El congreso se divierte, 1931, Eric Charell)
Der Kurier des Zaren (Miguel Strogoff, el correo del Zar, 1936, Richard Eichberg)
Der Mann, der Sherlock Holmes war (Sherlock Holmes, 1937, Karl Hartl)
Der Page vom Dalmasse-Hotel (El paje del Dalmasse Hotel, 1933, Viktor Janson)
Der Postillon von Lonjumeau (El postillón de Lonjumeau, Carl Lamač, 1936)
Der Postmeister (Dunja, la novia eterna, 1939, Gustav Ucicky)
Der schwarze Walfisch (Fanny / La ballena negra, 1934, Fritz Wendhansen)
Der springer von Pontresina (El campeón de Pontresina, 1934, Herbert Selpin)
Der Student von Prag (El estudiante de Praga, 1935, Arthur Robison)
Der Tiger von Eschnapur (El tigre de Esnapur, 1937, Richard Eichberg)
Der verlorene Sohn (El hijo perdido, 1934, Luis Trenker)
Der Zarewitsch (El hijo del zar, 1933, Victor Janson)
Die blonde Carmen (Carmen rubia, 1935, Victor Janson)
Die Czardasfürstin (La princesa de las Czardas, 1934, Georg Jacoby)
Die englische Heirat (Un matrimonio inglés / La familia lo desea, 1934, Reinhold Schünzel)
Die Fledermaus (El murciélago, 1937, Paul Verhoeven)
Die gelbe Flagge (La bandera amarilla, 1937, Gerhard Lamprecht)
Die Gräfin von Monte-christo (La condesa de Montecristo, 1931, Karl Hartl)
Die grüne Hölle (Infierno verde, 1930, August Brückner)
Die Insel (El secreto de la embajada, Hans Steinhoff, 1934)
Die kleine und die grosse Liebe (Romance real, 1938, Josef von Baky)
Die Prinzessin und der Geiger! The Blackguard (1927, Graham Cutts)
Die Reiter von Deutsch Ostafrika (Los jinetes del África colonial, 1934, Herbert Selpin)
Die Rothschilds (Los Rothschilds, 1940, Eerich Waschneck)
Die unmögliche Frau (Una mujer imposible / La indómita, 1936, Johannes Meyer)
Die Wirtin zum weissen Ross 'l (La hostería del caballo blanco, 1935, Frederic Zelnik)
Drei Maderl un Schubert (La casa de las tres niñas, 1936, E. W. Emo)
Du bist mein Glück (Tu eres mi felicidad, 1936, Karl Martin)
Echo der Heimat (Ecos de la patria, 1935, Gerhard Huttula)
Ein Burschenlied aus Heidelberg (La canción de Heidelberg, 1930, Karl Hartl)
Ein idealer Gatte (Un marido ideal, 1935, Herbert Selpin)
Ein Walzertraum (El sueño de un vals, 1925, Ludwig Berger)
Es war eine rauschende Ballnacht (Era una noche embriagadora, 1939, Carl Froelich)
Fahrman Maria (La barquera María, 1935, Frank Wysbar)
Fanny Elssler (La bailarina vienesa, 1937, Paul Martin)
Faust (Fausto, 1925/26, Friedrich Wilhelm Murnau)
Fern vom Land der Ahnen (Lejos de la tierra de los antepasados, Gerhard Huttula, 1936)
Flüchtlinge (Fugitivos, 1933, Gustav Ucicky)
Four Sons (Eran cuatro hijos, 1940, Archie Mayo)
Fruhjahrsparade (Desfile de primavera, 1934, Géza von Bólvary).

Furst Woronzeff (El príncipe Woronzeff, 1934, Arthur Robison)
Gasparone (Gasparone, 1937, Georg Jacoby)
Glückskinder (Alegres muchachas, 1936, Paul Martin)
Gold (Oro, 1934, Karl Hartl)
Heimat (Magda, 1938, Carl Froelich)
Hell's Angels (Ángeles del Infierno, 1930, Howard Hughes)
Herbstmanöver (Maniobras de otoña, 1935, Georg Jacoby)
Herzen ohne Ziel (Corazones sin rumbo, 1928, Gustav Ucicky y Benito Perojo)
Hitlerjunge Quex (El flecha Quex, 1933, Hans Steinhoff)
Hitlers' Hollywood (El Hollywood de Hitler, 2017, Rüdiger Suchsland)
Hokuspokus (Fidelidad, 1930, Gustav Ucicky)
Hotel Sacher (Hotel Sacher, 1939, Erich Engel)
Hundert Tage (Cien días, 1935, Franz Wenzler)
Ich klage an (Yo acuso, 1941, wolfgang liebeneiner)
Ich liebe alle Frauen (Amo a todas las mujeres, 1935, Carl Lamac)
Ich und die Kaiserin (Yo y la emperatriz, 1933, Friedrich Hollaender)
Im Geheimdienst (Corazones enemigos, 1931, Gustav Ucicky)
Ist mein Mann nicht fabelhaft? (El hombre que no se atrevía, 1933, Georg Jacoby)
Karneval und Liebe (Carnaval del amor, 1934, Carl Lamac)
Kautschuk (Caucho, 1938, Eduard von Borsody)
Kinderarzt Dr. Engel (Médico de niños, 1936, Johannes Riemann)
Klein Dorrit (La pequeña Dorrit, 1934, Carl Lamac)
Kleine Mutti (La madrecita, 1935, Henry Koster)
Kleiner Mann, was nun (El primer derecho del niño, 1933, Fritz Wendhausen)
Kolberg (Kolberg, 1945, Veit Harlan)
König Amazonas (El rey del Amazonas, 1925, William McGovern)
Königswalzer (Vals real, 1934, Herbert Maisch)
La habanera (La habanera, 1937, Douglas Sirk)
Lancer Spy (El lancero espía, 1937, Gregory Ratoff)
Land der Liebe (El país del amor, 1937, Reinhold Schünzel)
Leise flehen meine Lieder (La sinfonía inconclusa, 1933, de Willi Forst).
Les dieux s'amusement (Anfitrión, versión francesa, 1935, Reinhold Schünzel y Albert Valentin)
Leutnant Bobby, der Teufelskerl (Dos mundos o la tragedia de una raza, 1935, Georg Jacoby)
Letzte Rose (Martha, 1936, Karl Anton)
Liebeslied (Canción de amor, 1935, Fritz P. Buch, Herbert B. Fredersdorf)
Liselotte von der Pfalz (La vida privada de Luis XIV, 1935, Carl Froelich)
Mach' mich glücklich (La viuda soltera, 1935, Arthur Robison)
Mädchenjahre einer Königin (La juventud de una reina, 1936, Erich Engel)
Manja Valewska (La condesa Valewska, 1936, Josef Rovinsky)
Männer müssen so sein (Mujeres entre fieras, 1939, Arthur Maria Rabenalt)
Maria Ilona (Maria Ilona, 1939, Géza von Bölvary)
Marthe Richard, espionne au service de la France (Marta Richard, 1937, Raymond Bernard)
Mazurka (Mazurka, 1935, Willi Forst)
Mein Herz ruft nach dir (Paso a la juventud, 1934, Carmine Gallone)
Metropolis (Metrópolis, 1925/26, Fritz Lang)
Miguel Strogoff (El correo del zar, 1936, Richard Eichberg)
Morgenrot (Crepúsculo rojo, 1932, Gustav Ucicky).

Nanon (*Nanon*, 1939, Herbert Maisch)
Ohm Krüger (*El presidente Krüger*, 1940, Hans Steinhoff)
Olympia I. Teil - Fest der Völker (*Olimpia. Los dioses del estadio / Olimpiadas de Berlín. Festival de las naciones*, 1938, Leni Riefenstahl)
Olympia II. Teil - Fest der Schönheit (*Juventud Olímpica / Olimpiadas de Berlín. Festival de la belleza*, 1938, Leni Riefenstahl)
Operette (*Opereta*, 1940, Willi Forst, Karl Hartl)
Opernball (*Baile en la ópera*, 1939, Géza von Bölvary)
Patrioten (*Patriotas*, 1937, Karl Ritter)
Peer Gynt (*Peer Gynt*, 1934, Fritz Wendhause)
Petersburger Nächte (*Váls imperial / Noches de San Petersburgo*, 1935, Emerick Josef Wojtek, E. W. Emo)
Pour le mérite (*Caballeros en el aire*, Karl Ritter, 1938)
Prinzessin Turandot (*La princesa Turandot*, 1934, Gerhard Lamprecht)
Regine Regine (*Regina*, 1934, Erich Waschneck)
Ritt in die Freiheit (*Húsares de la muerte*, Karl Hartl, 1937)
Robert Koch, der Bèkämpfer des Todes (Roberto Koch, 1939, Hans Steinhoff)
Ronny (*Ronny*, 1931, Reinhold Schünzel)
Scheidungsreise (*Luna de hiel*, 1938, Hans Deppe)
Schlussakkord (*La novena sinfonía*, Detlef Sierck, 1936)
Schwarze Rosen (*Rosas negras*, 1935, Paul Martin)
Schwarzer Jäger Johanna (*Juana, el husar negro*, 1934, Johannes Meyer)
Shoulder Arms (*Armas al hombro*, 1918, Charles Chaplin)
Sieben Ohrfeigen (*Siete bofetadas*, 1937, Paul Martin)
Signal in der Nacht (*Señales en la noche*, 1937, Richard Schneider-Edenkoben)
Stadt Anatol (*Oro negro*, 1936, Victor Tourjansky)
Stjenka Rasin (*Volga! Volga!*, 1936, Alexander Volkoff)
Stradivari (*Stradivarius*, 1935, Géza von Bölvary)
Tänzerinnen für Süd-Amerika gesucht (*Mercado de mujeres*, 1931, Jaap Speyer)
The Beast of Berlin (*El káiser, la bestia de Berlín*, Rupert Julian, 1918)
The Great Dictator (*El gran dictador*, 1940, Charles Chaplin)
The Man I Married (*El hombre que quise*, 1940, Irvine Pichel)
The Mortal Storm (*La hora fatal*, 1940, Frank Borzage).
The Temptress (*La tierra de todos*, 1926, Fred Niblo)
Traumulus (*Soy culpable*, 1935, Carl Froelich)
Triumph des Willens (*Triunfo de la voluntad*, 1935, Leni Riefenstahl)
Truxa (*Truxa y la bailarina*, 1937, Hans Zerlett)
U-boote Westwärts! (*Submarinos rumbo al oeste*, Günther Rittau, 1941)
Unternehmen Michael (*La última ofensiva del Marce 1918*, 1937 (Rees.), Karl Ritter)
Urlaub auf Ehrenwort (*Bajo palabra de honor*, 1937, Karl Ritter)
Varieté (*Variété*, 1925, Ewald A. Dupont)
Verbotene Films (*Forbidden Films*, 2014, Felix Moeller)
Vergiss mich nicht (*No me olvides*, 1935, Augusto Genina)
Verräter (*Tanques de guerra*, Karl Ritter, 1936)
Verklungene Melodie (*Váls de medianoche*, 1938, Victor Tourjansky)
Viktor und Viktoria (*Una mujer de frac*, 1933, Reinhold Schünzel)
Volga! Volga! (*Stjenka Rasin*, 1936, Alexandre Volkoff)
Volldampf Voraus! (*Torpedero*, 1934, Carl Froelich)

Walzerkrieg (La guerra de valsés, 1933, Ludwig Berger)
Was Frauen träumen (Lo que sueñan las mujeres, 1933, Géza von Bölvary)
Wege zur Kraft und Schönheit (El camino hacia la belleza/ El camino de la fuerza y de la belleza, 1925, Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager)
Weisse Sklaven (El acorazado Sebastopol, 1936, Karl Anton)
Wie sag' ich's meinen Mann? (Cómo se lo digo a mi marido, 1932, Reinhold Schünzel)
Wilhelm Tell (Guillermo Tell, 1933, Paul Heinz)
Wo die Lerche singt (Cuando canta la alondra, 1936, Carl Lamac)
Wunder der Schöpfung (Maravilhas do universo, 1924/1925, Hanns Walter Kornblum, Johannes Meyer y Rudolf Biebrach)
Zauber der Boheme (Encantos de la Bohemia, 1937, Géza von Bölvary)
Zigeunerbaron (El barón gitano, 1935, Carl Hartl)
Zu neuen Ufern (Presidio de mujeres / La golondrina cautiva, 1937, Douglas Sirk)
Zwischen zwei Herzen (Entre dos corazones, 1934, Herbert Selpin)