

EN DEFENSA DE LA NEUTRALIDAD: EL EJERCICIO DE LA DIPLOMACIA A TRAVÉS DE LA CENSURA¹ CINEMATOGRÁFICA EN ARGENTINA, 1938-1940

In Defense of Neutrality: The Exercise of Diplomacy Through Film Censorship in Argentina, 1938-1940

MARÍA EUGENIA DRUETTA^a

Instituto Interdisciplinario de Estudios e Investigaciones sobre América Latina
Universidad de Buenos Aires

DOI: 10.15366/secuencias2020.52.002

RESUMEN

La segunda mitad de la década de 1930 encontró a la Argentina frente al desafío de consolidar su estructura estatal a la vez que su noción de nación, en el contexto de un mundo que comenzaba a desmoronarse y polarizarse. Sus vínculos con el exterior se volvieron cada vez más inciertos, tanto desde el punto de vista económico como del político. Uno de los ámbitos en que se expresaron estas tensiones fue el de la cinematografía. Como consumidora de filmes estadounidenses, la Argentina se encontró haciendo frente a una serie de conflictos de tipo diplomático, en cuya resolución se encontraría implícito un posicionamiento frente a la guerra. El accionar diplomático en conjunto con el de los organismos estatales de regulación cinematográfica revelan, a su vez, las dificultades en la enunciación de una política clara frente al conflicto.

Palabras clave: diplomacia, cine, censura, neutralidad, Hollywood, Tercer Reich, Argentina.

ABSTRACT

The second half of the 1930s found Argentina facing the challenge of consolidating its State structure as well as its notion of a nation, in the context of a world that was beginning to fall apart. Argentina's foreign relationships became increasingly uncertain, both from economic and political points of view. One of the areas in which these tensions became apparent was in cinema. As a consumer of North American films, Argentina found itself facing a series of diplomatic conflicts, the resolution of which would imply positioning against the war. At the same time, the diplomatic action, together with that of the State film-regulation agencies, reveal the difficulties in enunciating a clear policy against the conflict.

Keywords: diplomacy, cinema, censorship, neutrality, Hollywood, Third Reich, Argentina.

[1] Quisiera agradecer a Marcia Ras, especialista en temas de Holocausto y relaciones internacionales entre la Argentina y el Tercer Reich, por darme acceso a su trabajo y a muchas de las fuentes utilizadas en este artículo y a María Inés Schroeder, por sus invaluable comentarios críticos. El presente trabajo se ha realizado como parte del Proyecto UBACyT «Hegemonía y contrahegemonía cultural en el cine histórico», dirigido por el Dr. Fabio Nigra.

[a] **MARÍA EUGENIA DRUETTA** es Profesora de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Actualmente es doctoranda de la misma Facultad y becaria de doctorado de la Universidad de Buenos Aires. Es miembro del Proyecto UBACyT «Hegemonía y contrahegemonía cultural en el cine histórico», dirigido por el Dr. Fabio Nigra. Entre sus temas de interés se encuentra la representación de la Historia en el cine, con especial foco en el cine de guerra y Holocausto. E-mail: mariaeugenia.druetta@gmail.com

Los años finales de la década de 1930 estuvieron marcados, en el ámbito internacional, por la existencia de una hipótesis de conflicto en el continente europeo que cobraba mayor fuerza con cada una de las concesiones que se le hacían al régimen del Tercer Reich. Todas las naciones observaban expectantes cada uno de los eventos que se sucedían en esos años, sentando, de forma tácita o explícita, su posición en el supuesto de que el conflicto finalmente estallara. Dichos vaivenes en materia de política exterior encontraron a la Argentina en una encrucijada diplomática, teniendo que asegurar la estabilidad económica y política de un complejo frente interno, al mismo tiempo que debía reafirmar su soberanía frente a los embates de las naciones en pugna. Uno de los terrenos en los que se expresaron estas tensiones fue el de la cinematografía. En su carácter de bien cultural, cuya regulación por parte del Estado comenzó a organizarse durante estos años, nos permite acercarnos a las formas de relación del Estado con la sociedad civil, a la vez que nos revela ciertas concepciones instaladas acerca del rol de la diplomacia y sus esferas de influencia en esta coyuntura tan particular.

Como indica Peter Gourevitch, «las relaciones internacionales y la política doméstica están tan interrelacionadas que deberían ser analizadas simultáneamente, como un todo»². En este sentido, la historia del cine debe ser también inscripta en los distintos contextos, dada su naturaleza de expresión artística a la vez que industria cultural, cuyos ámbitos de circulación no se restringen al plano local, pudiendo tener repercusiones en el plano internacional. Tanto desde sus aspectos ideológicos como desde los aspectos económicos que determinan su producción, el cine es un auténtico producto del siglo XX y, con esto, ha quedado desde su nacimiento enredado en el entrelazado de las relaciones internacionales.

En el presente trabajo nos propondremos, entonces, abordar la compleja relación que entabló el Estado argentino con la actividad cinematográfica, desde el punto de vista de las relaciones internacionales, en el contexto de la preparación del conflicto bélico europeo y su efectivo estallido. La conjunción de ciertas ideas preconcebidas acerca del poder de manipulación que la imagen cinematográfica ejerce sobre los espectadores, junto a otras concepciones acerca del rol de la diplomacia, convergieron en una forma particular de aplicación de la censura como vía de resolución de conflictos internacionales suscitados en aquel ámbito. Dichos conflictos se desataron tempranamente en relación con la imagen que el país deseaba proyectar hacia el exterior, estableciendo una serie de antecedentes que guiarían, en un contexto cambiante, el accionar del Estado y sus agentes diplomáticos.

Con este fin, nos serviremos de una serie de fuentes, cuyo origen diplomático nos plantea ciertos problemas para su análisis. Principalmente, surge el problema de los ámbitos de su circulación. Por su naturaleza, se trata de escritos generados por los órganos de representación exterior de los Estados involucrados que, por lo tanto, mantienen una circulación restringida dentro de esta esfera. Esto implica, por un lado, que su contenido no fue concebido para ser dado a conocer a la sociedad civil y, por otro, que en ellos las formas cordiales propias del lenguaje diplomático encierran un cúmulo de informaciones implícitas destinadas a ser decodificadas por el receptor del mensaje, el cual lo hará de acuerdo con su situación relativa dentro de las relaciones de poder. Esto nos plantea la necesidad de realizar una lectura cuidadosa de cada uno de los documentos, situándolos en un contexto y unos antecedentes determinados.

[2] Citado en Roberto Russell y Juan Gabriel Tokatlian, «Los Neutrales en la Segunda Guerra Mundial», en *Informe de la Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades del Nazismo en la Argentina*, 1997.

El problema de la censura cinematográfica en la década de 1930 en la Argentina ha sido abordado principalmente desde la historia social y política. La práctica de la censura, entendida como la acción de recortar, ocultar o intervenir en el curso de una determinada obra, movida por razones de tipo ideológicas, morales o políticas, adquirió una nueva importancia con la popularización del cine. Su historia ha acompañado a la de los intentos de regulación de la actividad y a la de la definición de la identidad nacional, así como sucedió con la producción y la circulación de otros bienes culturales, entre los que también se encontraban el tango y la radio³. El Estado argentino en el período de entreguerras se encontraba aún en construcción, en el sentido de que la propia práctica de la gestión gubernamental se sustentaba en las diversas concepciones que desde los polos liberales y conservadores emanaban, acerca de su rol y su relación con la sociedad civil. La gestión de la censura cinematográfica, por ejemplo, pone de relieve ciertas ideas acerca del papel que el Estado, a través de sus agencias, pretendía jugar en la conformación de la identidad nacional y en la moral y la educación de sus ciudadanos.

La regulación de la actividad cinematográfica estuvo ligada, desde un inicio, al arbitraje entre los distintos actores del circuito industrial, compuestos principalmente por los distribuidores (compañías norteamericanas fundamentalmente) y los exhibidores. El sector productor, en cambio, fue objeto de medidas regulatorias solo en la medida en que comenzó a aparecer en escena, a principios de la década de 1930. Las disposiciones que se ocupaban de regular el contenido de las exhibiciones y el comportamiento de los espectadores durante la función habían aparecido mucho antes, junto con la expansión del cine como fenómeno de entretenimiento de masas a lo largo de todo el país. Las medidas, sin embargo, solían revestir un carácter municipal, dada la carencia de una agencia estatal nacional que se encargara de uniformizar los criterios de regulación de la actividad. En ocasiones, una normativa dictada por la Ciudad de Buenos Aires adquiría de forma tácita, y a falta de otras específicas, validez a nivel nacional.

Como explica Diego Roldán en su investigación sobre la censura cinematográfica en la ciudad de Rosario, de forma muy temprana se le atribuyó al cine una enorme capacidad de influencia en las conductas de las personas basándose «en la creencia de la eficacia mimética del cinematógrafo, en su capacidad para reproducir la realidad»⁴. Esta idea se sustentaba a su vez en la firme convicción de que las clases más bajas, las más proclives a este tipo de entretenimientos, carecían de capacidad de discernimiento, y, por lo tanto, era el Estado, como encarnación de la clase dirigente y rectora de la moral, la encargada de seleccionar los contenidos que podían ser vistos y los que no.

Respecto a esto, existe cierto consenso en la historiografía acerca de los móviles que impulsaban a los sectores más conservadores a llevar adelante una regulación del ámbito cinematográfico, los cuales chocaban con la concepción de libertad de expresión que defendían los representantes del bloque socialista⁵. En la Argentina de entreguerras, la identidad nacional estaba lejos de verse consolidada, y eran diversas las interpretaciones acerca de la naturaleza del verdadero «ser nacional». Sin embargo, eran muchos los que creían que las expresiones populares de la cultura podían ser el vehículo para su conformación y se exasperaban cuando constataban que, en su autonomía, en realidad muchas veces atentaban contra aquel. Las denuncias proferidas por personajes de la crítica cinematográfica, como Carlos Alberto Pessano desde sus columnas de *Cinegraf*, eran representativas del malestar de los sectores

[3] Sobre este asunto, es posible consultar los trabajos de Matthew Karush y de Cecilia Gil Mariño, que abordan las cuestiones del tango, la radio y el cine desde la historia social. Matthew B. Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013) y Cecilia Gil Mariño, *El Mercado del Deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (Buenos Aires, Tesco, 2015).

[4] Diego Roldán, «Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras» (*Historia Crítica*, n.º 48, septiembre-diciembre, 2012), pp. 59-82.

[5] Fernando Ramirez Llorens y Florencia Luchetti, «Filmar la realidad. Vínculos entre cine y estado 1926-1944», en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (compiladoras), *Persiguiendo imágenes. El noticiero cinematográfico y la memoria histórica en Argentina (1930-1960)* (Buenos Aires, Editorial del Puerto, 2006).

más conservadores con la cultura popular, siempre que esta expusiera valores ajenos a los del catolicismo⁶ o costumbres que bastardearan el ideal nacional⁷. Tan representativas fueron sus ideas que, a la hora de darles forma institucional a través de la conformación del Instituto Cinematográfico Argentino en 1936, el convocado para dirigir la institución fue el mismo Pessano. Su gestión terminó en fracaso, entre otras cosas, por el rechazo que generaron sus intentos de aculturación de las producciones nacionales a estéticas que les eran ajenas.

Sin embargo, en su preocupación por la imagen que la Argentina proyectaba hacia el exterior, y en su apelación a la intervención del Ministerio de Relaciones Exteriores en estas cuestiones, se anticiparon algunas lógicas que rigieron la relación que esta agencia estatal estableció con la actividad cinematográfica. Tal como lo describieron Alejandro Kelly Hopfenblatt y Jimena Trombetta,

Todo proceso de construcción identitaria necesita siempre mostrarse hacia otro para conformarse, tramitando una mirada que lo confirme como tal. Esa mirada, en lo que hace al proceso de conformación de una identidad nacional, puede ser interna, proviniendo de los habitantes del país, o externa, localizada en los focos culturales y políticos internacionales (Estados Unidos y Europa). En el período 1933-1945, el pensamiento hegemónico eligió esta segunda opción⁸.



Fotograma de *La tierra de todos* (*The Temptress*, Fred Niblo, 1926).

Como veremos, ya desde la década de 1920, el Estado argentino consideró que las imágenes y discursos cinematográficos que se generaban sobre el país, fueran producciones locales o extranjeras, eran un ámbito de su incumbencia. En el plano interno, esto no generó demasiados problemas, sino hasta la década de 1930, con el desarrollo del sector productor local. En el plano externo, en cambio, la implementación por parte de las productoras de Hollywood de ciertas estrategias comerciales que se basaban en la realización de filmes de temáticas regionalistas, con el objetivo

[6] Fernando Ramirez Llorens, «Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina» (*Latin American Research Review*, 52 [5], 2017), pp. 824-837.

[7] Sobre la trayectoria de Carlos Alberto Pessano y su gestión en el ámbito público, es posible referirse a Clara Kriger, «Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)» (*Anuario del Centro de Estudios Históricos «Prof. Carlos S. A. Segreti»*, año 10, n.º 10, 2010), pp. 261-281; Iván, Morales, «La revista *Cinegraf* (1932-1937): crítica especializada, modernidad conservadora y la búsqueda de una imagen nacional» (*Perspectivas de la Comunicación*, Vol. 10 – n.º 2, Universidad de la Frontera, Chile, 2017), pp. 83-118; y Silvana Spadaccini, «Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión» (*Imagofagia*, n.º 5, 2012).

[8] Alejandro Kelly Hopfenblatt y Jimena Trombetta, «Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2009).



Cartel francés de *Mercado de mujeres* (*Tänzerinnen für Süd-Amerika gesucht*, Jaap Speyer, 1930).

de captar nuevos mercados, generó un profundo malestar con respecto a lo que se consideraba que era una ridiculización de las costumbres y los símbolos patrios, a través del refuerzo de estereotipos nacionales⁹. Estas películas, consideradas ofensivas, son aquello que Díez Puertas caracteriza como aquellas que «producidas en un país atacan o hieren las costumbres, instituciones, las personalidades o la historia de otro país»¹⁰. En 1928, por ejemplo, el Consulado General en Berlín exigió el retiro de la película *La tierra de todos*¹¹ (*The Temptress*, Fred Niblo, 1926), cuya banda sonora original incluía una «ejecución indebida» del himno nacional argentino¹². En 1932, el embajador en París realizó gestiones para que se modificara o suspendiera una película de origen austro-alemán, conocida allí como *On demande danseuses pour Buenos Aires* (*Mercado de mujeres, Tänzerinnen für Süd-Amerika gesucht*, Jaap Speyer, 1930), debido a que se generaba una asociación indeseada entre la ciudad de Buenos Aires y la trata de blancas. En todos los casos, tanto en el de los reclamos generados por la Argentina como en los de aquellos que también se recibían por parte de otros países, los mismos eran vehiculizados a través de las embajadas, y desde ellas se ponía en marcha el mecanismo administrativo que terminaba en la notificación al exhibidor o al distribuidor local.

[9] Entendemos en el presente trabajo el concepto de *estereotipo* como la atribución de características, a un individuo o a un colectivo, basadas en un prejuicio que puede estar ligado a la historia nacional, a las características físicas, al idioma, etc.

[10] Emeterio Díez Puertas, «Las películas ofensivas» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 567, 1997), pp. 97-106.

[11] *N. del E.* Los títulos de las películas que se citan en castellano a lo largo del texto corresponden a los de estreno en Argentina.

[12] En el texto del reclamo figura con el nombre con el que se estaba exhibiendo en Alemania: *Totentanz der Liebe*. Examinando el contenido del film, hay motivos para sospechar que las razones por las cuales se pidió el retiro de las pantallas iban más allá del uso del himno patrio.

Desde el punto de vista económico, la Argentina se encontraba en una situación de enorme dependencia externa. La crisis de 1929 había afectado fuertemente sus vínculos comerciales con Reino Unido, el cual se había volcado hacia un esquema más orientado a los intercambios en el interior de la *Commonwealth*. Con respecto a los Estados Unidos, su agresiva política de colocación de productos manufacturados en el mercado argentino, sin comprarle materias primas, había resultado en una balanza de pagos negativa para el país¹³ y en diversos planes de sustitución de importaciones que chocaban con la contradicción de no poder llevarlo adelante sin la compra de tecnología en el exterior, y que requería a su vez divisas que solo podía proveer el sector agroexportador. En este contexto, la aparición de un nuevo potencial jugador en el mercado internacional, como pretendía serlo Alemania, podía significar para la Argentina la oportunidad de romper aquel esquema desigual que la desfavorecía¹⁴. Mientras Alemania con sus manufacturas podía compensar el peso relativo de los Estados Unidos en el mercado, Argentina podía proveerle de cereales y carne, muy requeridos para su plan de reactivación económica.

El desarrollo del cine en la Argentina, tanto en su rol de receptor de filmes extranjeros como en su rol de productor, se vio atravesado por este contexto, que incluía los aspectos económicos, políticos e ideológicos que cualquier acercamiento con cualquiera de estos tres estados podía conllevar. Como señala Cristina Mateu, la Argentina desarrolló su industria cinematográfica sujeta a relaciones internacionales

dependientes. Esto fue así en sus comienzos, con la construcción de las salas y la compra de equipos de proyección, como lo fue luego con la importación de celuloide, necesario para el desarrollo de la producción de películas a nivel local. Durante la década de 1930, momento en que la industria local comienza a desarrollarse, uno de los conflictos que se desataron entre los distintos actores del sector fue el problema del precio de aquel producto, importado de los Estados Unidos, que, virgen, tenía un precio por kilo casi igual que el impreso, es decir, que el de la película ya filmada¹⁵. Las películas argentinas contaban con una desventaja comparativa en el precio de producción, ya desde el momento mismo de su concepción.

Fue por este motivo que, a mediados de la década de 1930, la empresa de capitales alemanes AGFA, comenzó a establecer relaciones con las empresas productoras de filmes argentinos, ofreciéndoles créditos y préstamos para la compra de celuloide alemán. Este acercamiento se daba en el contexto de la celebración de una serie de acuerdos entre el gobierno argentino y el del Tercer Reich, que buscaban llenar el vacío que Reino Unido había dejado disminuyendo sus cuotas de compra de carnes, al mismo tiempo que intentaban desplazar a los Estados Unidos como proveedor único de manufacturas. A partir de 1935, y a lo largo de la llamada «edad de oro» del cine argentino, las importaciones de celuloide alemán a través de los créditos otorgados por AGFA comenzaron efectivamente a desplazar a las importaciones de celuloide desde los Estados Unidos. Según Peredo Castro, algunas compañías productoras llegaron a endeudarse lo suficiente con el Banco Germánico como para declarar la quiebra hacia el final de la década. Siempre según los informes consultados por el autor, esta habría sido una maniobra premeditada —ambas entidades se encontraban en estrecho contacto con la UFA—, cuyo objetivo habría sido el de infiltrar el mercado cinematográfico argentino con el fin de producir de forma local películas propagandísticas favorables al Eje¹⁶.

Sin embargo, hacia 1938 una serie de denuncias comenzaron a salir a la luz con respecto a las actividades que los nacionalsocialistas realizaban en la Argentina. El primero en ver esto fue el embajador argentino en Berlín, Eduardo Labougle, quien desde el ascenso del nazismo había llevado un detallado registro de su evolución tanto en Alemania como en el país. En sus notas, advirtió sobre los peligros del antisemitismo y su escalada de violencia, la falta de libertades personales y la infiltración del adoctrinamiento nazi en las escuelas alemanas en Argentina¹⁷. Sin ir más lejos, unos años antes había denunciado la exhibición de la película documental *Lejos de la tierra de los antepasados* (*Fern vom Land der Ahnen*, Gerhard Huttula, 1936)¹⁸, cuyo objetivo era desanimar a los jóvenes alemanes de emigrar a la Argentina, exponiendo su retraso económico. Del mismo modo, durante la filmación del documental, donde se trasladó al equipo de la *Auslandsorganisation* por todo el país, se proyectó el filme *Echo der Heimat* (Gerhard Huttula, 1935) en diversas localidades, en un intento por captar a los jóvenes *volksdeutsche*¹⁹, que eran considerados por el Tercer Reich como ciudadanos alemanes, a pesar de su lugar de nacimiento.

En marzo de ese mismo año, Alemania anexionó los territorios de Austria, incorporándola como una marca más del Reich. En la ciudad de Buenos Aires, el sector de la colectividad austríaca favorable a este organizó un festejo en el Club Alemán para celebrar la anexión. Días después, ante el plebiscito que refrendaría la ocupación, el *Landesgruppe* en Buenos Aires organizó un enorme festejo en el Luna Park, que generó una reacción de disgusto por parte de la sociedad argentina que veía avasallada su soberanía. En los días anteriores habían intentado incluso hacer participar del

[13] Mario Rapoport, «El triángulo argentino: las relaciones económicas con Estados Unidos y Gran Bretaña, 1914-1943» en Mario Rapoport (comp.), *Economía e Historia. Contribuciones a la historia económica argentina*, (Buenos Aires, Editorial Tesis, 1988), p. 259.

[14] Ronald C. Newton, *El cuarto lado del triángulo. La «amenaza nazi» en la Argentina 1931-1947* (Buenos Aires, Sudamericana, 1995), pp. 133-134.

[15] Cristina Mateu, «La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del '30 y '40» (*XXI Jornadas de Historia Económica de la Asociación Argentina de Historia Económica*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008).

[16] Francisco Peredo Castro, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004).

[17] Eduardo Labougle, *Misión en Berlín* (Buenos Aires, Editorial G. Kraft, 1946).

[18] «Intervención de la Embajada argentina en Berlín con motivo de la película 'Lejos del País de los Antepasados'», *División Política, Alemania*, Archivo Histórico de Cancillería de la República Argentina, Expediente n.º 17, año 1938, caja 3969.

[19] Se consideraba *volksdeutsche* a aquellas personas nacidas fuera de Alemania, pero de padres alemanes, a diferencia de los *Reichsdeutsche*, que eran los nacidos en Alemania de padres alemanes.

plebiscito a ciudadanos alemanes y austríacos en Argentina, llevándolos a votar en aguas internacionales. Según Ronald Newton:

Labougle, el embajador argentino, le dijo al secretario de Estado Ernst von Weizsäcker que hasta el 10 de abril la opinión pública argentina había simpatizado en general con Alemania, pero que la arrogante suposición de extraterritorialidad implícita en el intento de plebiscito y las listas extraoficiales —el modo, no la legalidad, del comportamiento alemán— la habían distanciado²⁰.

En mayo de 1938, el diputado socialista Enrique Dickmann presentó un proyecto en la Cámara de Diputados para investigar las acciones ilícitas de organizaciones extranjeras. El mismo fue seguido de la presentación de otro proyecto más focalizado en las actividades nazis, presentado por los radicales Raúl Damonte Taborda, Eduardo Araujo, Manuel Pinto y Leónidas Anastasi²¹.

A principios de 1939 la situación se tensó aún más. A un año del *Anschluss* y a meses de la anexión de los Sudetes, tropas alemanas avanzaron sobre el resto de Checoslovaquia. Pocos días después, en marzo, el presidente Ortiz fue informado de un conjunto de documentos que venían a probar la organización de un complot nacionalsocialista para tomar la Patagonia. El asunto, a pesar de ser un fraude, tomó estado público a través de la prensa y sus consecuencias ya no pudieron controlarse²². En los primeros días de abril se produjeron allanamientos a lo largo de todo el país, que afectaron a empresas alemanas, bares, bancos, oficinas del partido y asociaciones. El escándalo demoró un nuevo tratado de intercambio que la Argentina y el Tercer Reich tenían preparado. El mismo iba a consistir en el envío de locomotoras y piezas ferroviarias a cambio de alimentos, pero finalmente en octubre de ese año, con el inicio de la guerra, este se canceló.

[20] Ronald C. Newton, *El cuarto lado del triángulo. La «amenaza nazi» en la Argentina 1931-1947*, pp. 225-237.

[21] José R. Sanchís Muñoz, *La Argentina y la Segunda Guerra Mundial* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992), p. 26.

[22] Gabriel Carrizo, «La Patagonia argentina en el período de entreguerras. Acerca de los orígenes de la Zona Militar de Comodoro Rivadavia» (*Antíteses*, vol. 2, 2009), pp. 675-677



Fotograma de *Confesiones de un agente secreto* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939).

En este contexto, en abril de ese año, Warner Bros. estrenó el film *Confessions of a Nazi Spy* (Anatole Litvak, 1939). La propuesta del argumento, con claro tono de denuncia, giraba en torno a los complots nazis para tomar el poder y a la existencia de corrientes quintacolumnistas dentro de los Estados Unidos. Según el *The New York Times* del 29 de abril de 1939, Warner le había «declarado la guerra» al Tercer Reich por su cuenta²³. El film llegó a la Argentina, pero fue inmediatamente prohibido por la Comisión de Contralor. El día 30 de junio, la Comisión de Legislación Municipal, dependiente de la Cámara de Diputados y a raíz de una declaración de Enrique Dickmann, cursó una invitación al presidente de la Cámara y al resto de los diputados para realizar una exhibición privada de la película, con el fin de evaluar con conocimiento su contenido «aportando así elementos de juicio para la oportunidad de que la H. Cámara deba avocarse al estudio del despacho que se formulará»²⁴. En esta oportunidad, el bloque socialista cuestionó la constitucionalidad de la Comisión de Contralor, creada en 1933, que había juzgado que la película podía ser ofensiva a los intereses del Eje y, por lo tanto, no podía exhibirse. La película se mantuvo prohibida hasta principios de 1945 y se estrenó bajo el título de *Confesiones de un agente secreto*²⁵.

Sin embargo, dicha película solo marcó el inicio de lo que sería la creciente cinematografía de Hollywood de cara a la guerra. Desde el inicio de la década, la industria cinematográfica estadounidense se había nutrido de la llegada de decenas de directores, técnicos y actores provenientes de Alemania y de las zonas amenazadas por ella²⁶. El nazismo, apenas llegado al poder, había dictado una serie de leyes destinadas a controlar todos los aspectos de las producciones artísticas y culturales. El cine, como instrumento principal de propaganda del Estado, no estuvo exento de ellas. En la Ley de Cine de 1933, ya se especificaba que judíos y extranjeros tenían prohibido participar en estas actividades. Sumado a la estatización de la UFA, los espacios de trabajo se volvieron inexistentes para los grupos segregados. Esto permitió que, para fines de la década, Hollywood contara con una infinidad de guionistas y productores que estaban interiorizados en la situación al interior del Reich. Las persecuciones, los campos de concentración y la violencia contra los opositores no eran secreto para nadie. Por otro lado, muchas grandes productoras estadounidenses que tenían oficinas en Berlín, como Warner o MGM, tuvieron que ir abandonando sus operaciones y cerrar sus franquicias, debido a las medidas cada vez más restrictivas del gobierno alemán.

A medida que el Tercer Reich revelaba sus intenciones expansivas a lo largo de la década de 1930 y que las naciones europeas le otorgaban concesiones con la esperanza de que con eso se pudiera evitar un conflicto armado, también comenzaron a aparecer las primeras películas que, ambientadas en la Primera Guerra Mundial, hablaban a todas luces de la actualidad del momento. Si bien en los Estados Unidos el gobierno se había mostrado firme en su decisión de no intervenir nuevamente en un conflicto considerado exclusivamente europeo, su industria cinematográfica comenzó, en fechas tempranas, a producir contenidos de marcado tono antifascista, muchos de los cuales fueron estrenados en Argentina.

Dichas producciones atravesaban, desde el año 1934, una serie de controles, desde el momento de la escritura de su guion hasta su edición final, los cuales tenían como objetivo principal regular el valor moral de los films. A partir del momento de la implementación del llamado «Código Hays», todas las películas producidas en Hollywood pasaban por este escrutinio en el que se eliminaban las escenas que podían sugerir contenido de tipo sexual, vocabulario inapropiado, adulterio, falta de

[23] «The Warners Make Faces at Hitler in 'Confessions of a Nazi Spy'» (*The New York Times*, 29 de abril de 1939).

[24] «Comisión de Legislación Municipal de la H. Cámara, invita a la exhibición privada de la película 'Confesiones de un espía nazi'», 30 de junio de 1939, Archivo de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación.

[25] Homero Alsina Thevenet, *Censura y otras presiones sobre el cine* (Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1972), p. 16.

[26] Jan-Christopher Horak y Jennifer Bishop, «German Exile Cinema, 1933-1950» (*Film History*, vol. 8, n.º 4, 1996), pp. 373-389.

respeto hacia las instituciones, etc. De encontrarse alguno de estos contenidos en un guion o en una película ya filmada, se hacían los recortes o adaptaciones posibles, y solo así la película podía salir al mercado²⁷. Esto facilitaba de alguna manera la tarea de la Comisión Asesora de Contralor Cinematográfico, encargada local de realizar los controles de censura, ya que, a partir de la implementación del código, las películas estadounidenses contaban ya con un trabajo de censura previo.



Fotograma de *El lancero espía* (*Lancer Spy*, Gregory Ratoff, 1937).

[27] Thomas Doherty, *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration* (Columbia University Press, 2007).

[28] En 1938 se produjo uno sobre la película *L'homme à abattre* (Léon Mathot, 1937), estrenada en Argentina como *El espía glorioso*, la cual no fue incluida en el presente artículo por no haber tenido aún acceso al material filmográfico.

[29] La resolución del presente reclamo fue descripta como sigue: «La Comisión Asesora de Contralor Cinematográfico informó que esa película encuadraba en las disposiciones vigentes, por lo que no podía restringir su exhibición, pero que la Empresa distribuidora había manifestado que estaba dispuesta a efectuar los cortes que la Embajada de Alemania le indicara». Informe «Pedidos diplomáticos relacionados con la exhibición de películas cinematográficas», 26 de noviembre de 1940, División Política, Alemania, Archivo Histórico de Cancillería de la República Argentina, caja 4325.

La primera película de la era postcódigo que se refería a los alemanes de una forma, si no ofensiva, al menos sí insistiendo sobre los estereotipos forjados décadas atrás, fue *El lancero espía* (*Lancer Spy*, Gregory Ratoff, 1937). En ella, los estudios 20th Century recrearon una historia inspirada en la Primera Guerra Mundial, donde se volvía sobre el juego de espías durante la guerra y, con este recurso, se exponían una vez más las arbitrariedades en el interior del ejército alemán, contraponiéndolas a la defensa de los valores de libertad y democracia de los Estados Unidos. En 1938 esta película se estrenó en la Argentina, y la Embajada de Alemania realizó un reclamo para impedir su exhibición. En esta oportunidad, la Comisión Asesora de Contralor Cinematográfico se expidió indicando que la película cumplía con las disposiciones vigentes, lo cual daba a entender que no se efectuarían cortes por parte de esta entidad.

Los reclamos no se reducían a las películas generadas en los Estados Unidos, sino que también recaían sobre las películas francesas. En 1938, la Embajada alemana presentó un reclamo para impedir la exhibición de la película *Marta Richard* (*Marthe Richard, espionne au service de la France*, Raymond Bernard, 1937). También ambientada en la Primera Guerra, se basaba en la vida real de una prostituta y espía francesa que se relacionó con militares alemanes para conseguir información²⁸. En este caso se realizó una suspensión preventiva del film, cursándose la misma vía de resolución que con *El Lancero Espía*, por lo que los cortes los realizó el mismo propietario de la cinta²⁹.



Fotograma de *Marthe Richard* (*Marthe Richard, espionne au service de la France*, Raymond Bernard, 1937).

En septiembre de 1939, con la invasión alemana en Polonia, comenzó la Segunda Guerra Mundial. El día 4 de ese mes, la Argentina promulgó el decreto 40.412 en el que declaraba su neutralidad con respecto al conflicto que se acababa de desatar. Seguidamente, entre septiembre y octubre, se llevó a cabo, en Panamá, la Primera Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores, en orden con lo acordado en el Pacto Antibélico de 1933. En la misma, la Argentina, a través de su representante, Leopoldo Melo, adoptó una postura de apoyo a las propuestas estadounidenses. Durante la reunión se llegó a una serie de acuerdos que afirmaban la neutralidad como convicción panamericana, dejando a cada nación la autodeterminación en materia de cómo llevarla a cabo. Del mismo modo, se había logrado que el acuerdo no excluyera la posibilidad de seguir comerciando con las potencias europeas, lo cual era una condición básica para las necesidades económicas argentinas³⁰. En octubre la Argentina suscribió un acuerdo de pagos con Reino Unido para proveerla de alimentos hasta el fin de la guerra.

Dado que la sociedad argentina se encontraba compuesta de manera heterogénea por una gran cantidad de inmigrantes y segundas generaciones de diversas naciones, los eventos de la guerra que se desarrollaba en Europa se seguían con atención de forma diaria a través de la radio y los periódicos. Cada colectividad se encontraba a su vez dividida por sus afiliaciones políticas, por lo que los enfrentamientos no necesariamente eran entre ciudadanos de naciones enemigas, sino en ocasiones entre ciudadanos de un mismo país, a favor o en contra del régimen imperante³¹. En este sentido, el día 19 de septiembre el ministro José María Cantilo requirió al Ministerio del Interior que se tomaran medidas para procurar el orden en las proyecciones públicas de films de «actualidades». Previendo que el clima entre los espectadores pudiera ser de exaltación ante noticias de «acciones militares, los ejércitos o los gobernantes de los países en guerra», se sugiere que, por disposición municipal:

[30] «La Primera Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores (Panamá, septiembre-octubre de 1939)». Disponible en: <<http://www.argentina-rreee.com/9/9-011.htm>> (15/03/2020).

[31] Germán Friedmann, *Alemanes antinazis en la Argentina* (Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2010).

Se obligue a las empresas a proyectar, previamente a los films de referencia, una breve advertencia para prohibir al respecto toda demostración de hostilidad o de aplauso, como condición oficialmente impuesta para el mantenimiento de ese servicio informativo³².

Un mes después, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires emitió un decreto en el que indicaba que «deberá prevenirse al público que debe abstenerse de exteriorizar sentimientos de hostilidad o aplauso» a riesgo de prohibir el espectáculo³³.



Fotograma de *La hora fatal* (*The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940).

[32] Copia de la nota de la Cancillería de la República Argentina dirigida al Sr. Ministro del Interior Dr. Diógenes Taboada, 19 de septiembre de 1939, *División Política, Alemania*, Archivo Histórico de Cancillería de la República Argentina, caja 4325.

[33] Copia de la nota de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires dirigida al Sr. Ministro del Interior Dr. Diógenes Taboada, 24 de octubre de 1939, *División Política, Alemania*, Archivo Histórico de Cancillería de la República Argentina, caja 4326.

Fue por este motivo que a la censura cinematográfica en tiempos de neutralidad se le otorgó el rol de impedir la exacerbación de los enfrentamientos, a través de la supresión de las escenas que pudieran «conducirnos a situaciones de peligro para la paz o las buenas relaciones internacionales del país»³⁴. Con este texto se dirigió el Dr. Julio A. Roca (h), Ministro de Relaciones Exteriores, al Ministerio del Interior con motivo de un reclamo de la Embajada de Alemania por las películas *La espía fascinadora* (*British Intelligence*, Terry O. Morse, 1940), *Eran cuatro hijos* (*Four Sons*, Archie Mayo, 1940) y *La hora fatal*³⁵ (*The Mortal Storm*, Frank Borzage, 1940) en octubre de 1940. La primera de ellas, situada nuevamente en el contexto de la Primera Guerra, era un drama de espías que, como de costumbre, dejaba mal parados a los alemanes. El caso de la segunda, *Eran cuatro hijos*, producida por 20th Century Fox, era un *remake* de la original dirigida por John Ford diez años atrás. En esta ocasión el tiempo

y el espacio se habían corrido de la Bavaria original a la Checoslovaquia de 1938, manteniendo el recorrido trágico de los cuatro hermanos y su madre, en un contexto de opresión nazi opuesto a las libertades de los Estados Unidos. Por último, *La hora fatal*, producida por MGM, retrataba la caída en desgracia de una familia alemana cuyo padre era un profesor universitario «no ario», que es apartado de su cargo, perseguido e internado en un campo de concentración³⁶. En todos los casos la Comisión Honoraria de Contralor Cinematográfico dictó el corte de algunos segmentos que podían considerarse abiertamente ofensivos y permitió la exhibición de las películas.



Fotograma de *La espía fascinadora* (*British Intelligence*, Terry O. Morse, 1940).



Fotograma de *El hombre que quise* (*The Man I Married*, Irving Pichel, 1940).

Apenas un mes después, otro reclamo abriría el escándalo internacional. En una nota del 12 de noviembre, la Embajada alemana exigía a la Cancillería la supresión de dos films estadounidenses: *El hombre que quise* (*The Man I Married*, Irving Pichel, 1940) y *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940). En el caso de la primera película, cuyo argumento transcurre en la Alemania del Tercer Reich, se hacía mención a los campos de concentración y al asesinato de opositores políticos y judíos. Según el memorando alemán, la misma contenía «intolerables injurias dirigidas contra la persona del *Fuehrer* y contra el régimen de gobierno de Alemania»³⁷. Si bien se debe haber tratado de una tarea ardua si es que se trató de conservar cierto hilo argumentativo, la película finalmente llegó a las salas luego de varios cortes de escenas dictados por la Inspección de Espectáculos³⁸.

Distinta fue la suerte de *El Gran Dictador*. El proyecto de Charles Chaplin fue llevado adelante de forma independiente con su productora United Artists a pesar de una enorme oposición en los años previos por parte de productores e inversores externos. Cuando en 1939 todo se encaminaba a una guerra casi segura, el proyecto gozó de un espaldarazo y, finalmente, llegó a las pantallas en 1940. La repercusión mundial de su estreno generó que el reclamo diplomático llegara a la Cancillería antes incluso que la copia de la película al país. En esta ocasión, tanto la Embajada de Alemania como la Embajada de Italia presentaron sus quejas, aunque, al momento de decretar su prohibición, el texto solo hace referencia al reclamo italiano. Así, el 27 de diciembre de 1940 la Intendencia Municipal, invocando el pedido amistoso del Embajador de Italia al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, decretó la prohibición de exhibición de *El Gran Dictador*. Si bien la prohibición incumbía solo a la Ciudad de Buenos Aires, en los siguientes días el Ministerio del Interior notificó al resto de las Provincias acerca de su cumplimiento.

[34] Nota del Ministro de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina dirigida al Sr. Ministro del Interior Dr. D. Miguel J. Culaciati, 18 de octubre de 1940, *División Política, Alemania*, Archivo Histórico de Cancillería de la República Argentina, caja 4325.

[35] *N. del E.* Estrenada en España como *Tormenta fatal*.

[36] Dietmar Haack, «The Mortal Storm, stereotypical frames», en Lothar Bredella (ed.) *Mediating a Foreign Culture: The United States and Germany* (Tübingen, Narr, 1991).

[37] Memorándum de la Embajada Alemana en Buenos Aires dirigido al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, 12 de noviembre de 1940, *División Política, Alemania*, Archivo Histórico de Cancillería de la República Argentina, caja 4325.



Fotograma de *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940).

Las repercusiones no se hicieron esperar. El diario *La Prensa* en su edición del 30 de diciembre denunció las irregularidades de la medida y advirtió que «aquellas explicaciones hacen aún más severo el juicio y demuestran que el gobierno ha permitido con su equivocada actitud que se establezca un pésimo precedente de orden diplomático»³⁹. Del mismo modo se señalaba la situación de informalidad en que quedaba la Intendencia, decretando y comunicando la necesidad de no ofender los sentimientos de nacionalidad de un pueblo, mientras el Ministerio de Relaciones Exteriores se desentendía del asunto. En los siguientes días la Cancillería recibió una infinidad de recortes de diarios provenientes de todo el mundo que replicaban la noticia de la prohibición. Algunos de los funcionarios de las embajadas llegaron incluso a insinuar, en las notas que los acompañaban, la imagen inconveniente que esto reflejaba. La actitud del gobierno de no revisar su decisión reforzó las sospechas que ya recaían sobre él de manifestar sus simpatías al Eje, a pesar de continuar abasteciendo de alimentos a Reino Unido, en momentos en que se encontraba peleando sola contra este. La película, al igual que lo que sucedería con *Confessions of a Nazi Spy*, no sería estrenada en Argentina, sino hasta 1945, una vez terminada la guerra.

A principios de 1942, luego del ataque a la base de Pearl Harbor y el consiguiente ingreso estadounidense a la guerra, las presiones para romper relaciones con el Eje aumentaron, y los Estados Unidos iniciaron una campaña de boicot contra la Argentina, en la que bloquearon la llegada de productos manufacturados que eran de primera necesidad para el campo y la industria del país. Entre esos productos se encontraba el celuloide, el cual había dejado de ingresar desde Alemania a los pocos meses de comenzar la guerra y para cuya fabricación tampoco se habían resuelto las condiciones que habrían sido necesarias para obtenerlo de forma local.

[38] Copia de la Nota de la Comisión Honoraria Asesora de Contralor Cinematográfico dirigida a la Inspección de Espectáculos, 22 de noviembre de 1940, *División Política, Alemania*, Archivo Histórico de Cancillería de la República Argentina, caja 4325.

[39] «Un pésimo precedente diplomático», en *La Prensa* del 30 de diciembre de 1940.

A través de la lectura de estos expedientes, se revela un mecanismo que sería una constante en los diversos reclamos diplomáticos de la época. El Estado alemán, a

través de su embajada, expresaba su disconformidad con la existencia de un determinado filme extranjero que consideraba ofensivo y exigía que este no llegara a la etapa de la exhibición. El Estado argentino, a su vez, hacía lugar a los reclamos, basados en las relaciones cordiales y amistosas de ambos países, y redirigía el mismo hacia el nivel de intervención que consideraba más adecuado para resolverlo, apelando con frecuencia al arbitrio de los organismos de la Ciudad de Buenos Aires, los cuales emitían resoluciones que eran aplicadas de oficio en otras jurisdicciones. Las partes interpeladas por estos reclamos diplomáticos eran las empresas distribuidoras o los dueños de las cintas, los cuales respondían como privados que se comprometían a efectuar los cambios necesarios, en los casos en que esta solución fuera posible.

En ningún momento eran interpelados los Estados Unidos, en la figura de su embajada, con respecto al contenido de las películas producidas en su país. Hollywood, como maquinaria de propaganda a gran escala, era en aquel momento, a diferencia de la UFA, independiente del gobierno en los aspectos formales. En los aspectos prácticos, sin embargo, existió una imbricación entre lo privado y lo público, que se reflejó en la conformación de una serie de organismos mixtos que a lo largo de la guerra consolidaron la colaboración entre la industria del cine y el Estado. Ejemplos de ello fueron la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos y la Oficina de Información de Guerra que, en diversos planos, jugaron un rol esencial en la articulación entre la producción de Hollywood y el esfuerzo de guerra⁴⁰.

Dicha coordinación no fue posible en el caso argentino, donde una década de desencuentros con la industria cinematográfica en materia de regulaciones y una fuerte incapacidad para definir un discurso oficial con respecto al conflicto desembocaron en la aplicación casi mecánica de estrategias ya conocidas, tendientes a satisfacer los reclamos de los países cuya sensibilidad respecto a las cuestiones nacionales se encontraba fuertemente ligada al uso del cine con fines propagandísticos.

Progresivamente el campo de los discursos cinematográficos fue asimilándose al de los círculos de injerencia de la actividad diplomática, revelando cierta concepción de un Estado cada vez más interventor en el ámbito privado. La práctica de aplicar la censura casi sin cuestionamientos ante los reclamos diplomáticos había comenzado a generalizarse hacia fines de la década de 1920, sin medir las consecuencias que esto podría tener en el establecimiento de antecedentes. Así, durante años se accedió a efectuar los cortes requeridos por las embajadas, en desmedro de la calidad de la obra artística y, en algunos casos, hasta de lo argumentativo, sin poner mayores reparos.

La imposibilidad de argumentar adecuadamente las razones de las prohibiciones e incluso los errores de procedimiento institucional para su implementación revelaron las tensiones que habían crecido bajo la tapadera de la neutralidad. Mientras la sociedad civil y sectores como la Iglesia o el Ejército habían tomado ya posición por alguno de los bandos en conflicto desde incluso antes de su estallido, los gobiernos conservadores no lograron resolver, ni aun tardíamente, la encrucijada en la que estaban atrapados.

FUENTES

División Política, Alemania. Archivo Histórico de Cancillería, República Argentina.

«Intervención de la Embajada argentina en Berlín con motivo de la película ‘Lejos del País de los Antepasados’», Expediente n° 17, año 1938, caja 3969.

[40] Valeria Carbone, «La guerra cinematográfica: la Segunda Guerra Mundial y la construcción gubernamental del patriotismo norteamericano», en Fabio Nigra (coord.), *Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2012).

Copia de la nota de la Cancillería de la República Argentina dirigida al Sr. Ministro del Interior Dr. Diógenes Taboada, 19 de septiembre de 1939, caja 4325.

Copia de la nota de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires dirigida al Sr. Ministro del Interior Dr. Diógenes Taboada, 24 de octubre de 1939, caja 4326.

Nota del Ministro de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina dirigida al Sr. Ministro del Interior Dr. D. Miguel J. Culaciati, 18 de octubre de 1940, caja 4325.

Memorándum de la Embajada Alemana en Buenos Aires dirigido al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, 12 de noviembre de 1940, caja 4325.

Nota de la Comisión Honoraria Asesora de Contralor Cinematográfico dirigida a la Inspección de Espectáculos, 22 de noviembre de 1940, caja 4325.

Informe «Pedidos diplomáticos relacionados con la exhibición de películas cinematográficas», 26 de noviembre de 1940, caja 4325.

Decreto de la Intendencia de la Ciudad de Buenos Aires sobre prohibición de la película *El Gran Dictador*, 27 de diciembre de 1940, caja 4325.

Decreto del 4 de septiembre de 1939, 40.412 – 295. «Declarando la neutralidad de la República Argentina en el estado de guerra existente entre Francia, Gran Bretaña, Polonia y Alemania».

Expediente «Comisión de Legislación Municipal de la H. Cámara, invita a la exhibición privada de la película ‘Confesiones de un espía nazi’», 30 de junio de 1939. Archivo, Publicaciones y Museo de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación. Disponible en: <<https://docs.google.com/gview?url=http://apym.hcdn.gob.ar/uploads/expedientes/pdf/58-aa-1939.pdf&embedded=true>>

«La Primera Reunión de Consulta de Ministros de Relaciones Exteriores (Panamá, septiembre-octubre de 1939).» <<http://www.argentina-rree.com/9/9-011.htm>> (15/03/2020).

«The Warners Make Faces at Hitler in ‘Confessions of a Nazi Spy’», en *The New York Times*, 29 de abril de 1939.

«Un pésimo precedente diplomático», en *La Prensa* del 30 de diciembre de 1940.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA THEVENET, Homero, *Censura y otras presiones sobre el cine* (Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1972).
- CARBONE, Valeria, «La guerra cinematográfica: la Segunda Guerra Mundial y la construcción gubernamental del patriotismo norteamericano», en Fabio Nigra (coord.), *Visiones gratas del pasado. Hollywood y la construcción de la Segunda Guerra Mundial* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2012).
- CARRIZO, Gabriel, «La Patagonia argentina en el período de entreguerras. Acerca de

- los orígenes de la Zona Militar de Comodoro Rivadavia» (*Antíteses*, vol. 2, 2009), pp. 669-691.
- CORIGLIANO, Francisco, «La Argentina frente a la Segunda Guerra Mundial» (*Todo es Historia*, n°506, 2009).
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio, «Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el Tercer Reich (1936-1945)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.° 33, octubre 1999), pp. 36-60.
- , «Las películas ofensivas» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 567, 1997), pp. 97-106.
- DOHERTY, Thomas, *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration* (Columbia University Press, 2007).
- FRIEDMANN, Germán, *Alemanes antinazis en la Argentina* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2010).
- HAACK, Dietmar, «The Mortal Storm, stereotypical frames», en Lothar Bredella (ed.), *Mediating a Foreign Culture: The United States and Germany* (Tübingen, Narr, 1991).
- HORAK, Jan-Christopher y BISHOP, Jennifer, «German Exile Cinema, 1933-1950» (*Film History*, vol. 8, n.° 4, 1996), pp. 373-389.
- KARUSH, Matthew B., *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013).
- KELLY HOPFENBLATT, Alejandro y TROMBETTA, Jimena, «Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional», en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (Buenos Aires, Nueva Librería, 2009).
- KRIGER, Clara, «Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)» (*Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, año 10, n.° 10, 2010), pp. 261-281.
- LABOUGLE, Eduardo, *Misión en Berlín* (Buenos Aires, Editorial G. Kraft, 1946).
- MATEU, Cristina, «La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del '30 y '40» (*XXI Jornadas de Historia Económica de la Asociación Argentina de Historia Económica*, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008).
- MORALES, Iván, «La revista Cinegraf (1932-1937): crítica especializada, modernidad conservadora y la búsqueda de una imagen nacional» (*Perspectivas de la Comunicación*, vol. 10, n.° 2, Universidad de la Frontera, Chile, 2017), pp. 83-118.
- Newton, Ronald C., *El cuarto lado del triángulo. La «amenaza nazi» en la Argentina 1931-1947* (Buenos Aires, Sudamericana, 1995).
- PEREDO CASTRO, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica. México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* (Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004).
- RAMÍREZ LLORENS, Fernando, «Empresarios, católicos y Estado en la consolidación del campo cinematográfico en Argentina» (*Latin American Research Review*, 52(5), 2017), pp. 824-837.
- , y LUCHETTI, Florencia, «Filmar la realidad. Vínculos entre cine y estado 1926-1944», en Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker (comp.), *Persiguiendo*

imágenes. El noticiario cinematográfico y la memoria histórica en Argentina (1930-1960) (Buenos Aires, Editorial del Puerto, 2006).

RAPOPORT, Mario, «El triángulo argentino: las relaciones económicas con Estados Unidos y Gran Bretaña, 1914-1943», en Mario Rapoport (comp.), *Economía e Historia. Contribuciones a la historia económica argentina*. (Buenos Aires, Editorial Tesis, 1988).

ROLDÁN, Diego, «Difusión, censura y control de las exhibiciones cinematográficas. La ciudad de Rosario (Argentina) durante el período de entreguerras» (*Historia Crítica*, n°48, Bogotá, septiembre-diciembre, 2012), pp. 59-82.

RUSSELL, Roberto y TOKATLIAN, Juan Gabriel, «Los Neutrales en la Segunda Guerra Mundial», en *Informe de la Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades del Nazismo en la Argentina*, 1997.

SANCHÍS MUÑOZ, José R., *La Argentina y la Segunda Guerra Mundial* (Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992).

SPADACCINI, Silvana, «Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión» (*Imagofagia*, n.º 5, 2012).

Recibido: 16 de mayo de 2020.

Aceptado para revisión por pares: 30 de mayo de 2020.

Aceptado para publicación: 2 de septiembre de 2020.

