
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

2º semestre de 2020

52



**EL CINE DE
PROPAGANDA NAZI
EN AMÉRICA LATINA**

María Valeria Galván/ Marina Moguillansky [eds.]

SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

52

Fundador

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora:

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Subdirectores:

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

LAURA GÓMEZ VAQUERO (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

Jefe de redacción:

PABLO CEPERO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Equipo de redacción**Coordinadoras de revisión por pares:**

LIDIA MERÁS (ROYAL HALLOWAY UNIVERSITY, LONDRES)

NIEVES MORENO (TAI-UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

Indización y difusión:

LIDIA MERÁS (ROYAL HALLOWAY UNIVERSITY, LONDRES)

PABLO CALDERA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Editora de reseñas de libros:

LAURA POUSA (TAI-UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

Editor de reseñas de DVDs y plataformas:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (UNIVERSITY OF LEICESTER)

Editores:

ELENA CORDERO (UNIVERSIDADE DE LISBOA)

MÍNERVA CAMPOS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID)

Cosejo editorial

VALERIA CAMPORESI (Universidad Autónoma de Madrid)

ANTONIO COSTA (Universidad IUAV de Venecia)

MARVIN D'LUGO (Clark University, Boston)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (Instituto Cervantes)

ROMÁN GUBERN (Universidad Autónoma de Barcelona)

ISAAC LEÓN FRÍAS (Universidad de Lima)

ANA LAURA LUSNICH (Universidad de Buenos Aires)

MANUEL PALACIO (Universidad Carlos III de Madrid)

JULIO PÉREZ PERUCHA (Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid)

ÁNGEL QUINTANA (Universidad de Gerona)

RUBY RICH (Universidad de California Santa Cruz)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (Universidad de Valencia)

JEAN CLAUDE SEGUIN (Universidad Lumière, Lyon II)

Pierre Sorlin (Universidad de París VIII)

CASIMIRO TORREIRO (Universidad Carlos III de Madrid)

ARUNA VASUDEV (Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (Universidad de Guadalajara, México)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2020

© Universidad Autónoma de Madrid, 2020

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño: **Maquetación:** **SopORTE técnico digital:**

SABÁTICA LEANDRO ALARCÓN ALVARO ARRIBAS

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de cubierta: *El camino de la fuerza y de la belleza (Wege zur Kraft und Schönheit*. Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager, 1925)

Presentación / Presentation

- El cine de propaganda nazi en América Latina. Aportes para el análisis de la diplomacia cultural alemana durante el Tercer Reich en la región** 8
Nazi Cinema in Latin America. Contributions to the Analysis of German Cultural Diplomacy during the Third Reich in the Area
María Valeria Galván y Marina Moguillansky

Artículos / Articles

- Transposiciones entre cine y literatura: América Latina en el imaginario imperialista alemán, 1890-1945** 21
Transpositions between Literature and Cinema: Latin America in the German Imperialist Imaginary, 1890-1945
Marion Brepohl
- En defensa de la neutralidad: el ejercicio de la diplomacia a través de la censura cinematográfica en Argentina, 1938-1940** 39
In Defense of Neutrality: The Exercise of Diplomacy Through Film Censorship in Argentina, 1938-1940
María Eugenia Druetta
- Sueños en blanco y negro: La expansión de la Ufa en Brasil y América Latina** 57
Dreams in Black and White: Ufa's Expansion in Brazil and Latin America
Wolfgang Fuhrmann
- La diplomacia cultural alemana y el cine de propaganda nazi en la Argentina en el período previo a la Segunda Guerra Mundial** 77
German Cultural Diplomacy and Nazi Propaganda Cinema in Argentina prior to the II World War
María Valeria Galván
Marina Moguillansky
- Cine de propaganda Nazi en el Ecuador (1934-1941). La confrontación ideológica por un país** 97
Nazi Propaganda Cinema in Ecuador (1934-1941). The Ideological Confrontation for a Country
Yazmín Echeverría
- Cine nazi en Uruguay (1933-1945): Primeros apuntes sobre distribución, exhibición y recepción** 121
Nazi Cinema in Uruguay (1933-1945): First Notes about Distribution, Exhibition and Reception
Germán Silveira

Libros / Books

- New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas*
Dolores Tierney
- 152** *Latin American Film Industries*
Tamara Falicov
Minerva Campos Rabadán
- Latin American Women Filmmakers. Production, Politics, Poetics*
- 155** **Deborah Martin y Deborah Shaw (eds.)**
Elena Oroz
- La ciudad desnuda. Variaciones en torno a un hombre que duerme de Georges Perec*
- 158** **Alberto Ruiz de Samaniego**
The Peripatetic Frame. Images of Walking in Film
Thomas Deanne Tucker
Fran Benavente y Glòria Salvadó-Corretger
- Narración y materia. Supervivencias de la imagen cinematográfica*
- 161** **Roberto Amaba**
Alberto Ruiz de Samaniego
- La pasión de ver. Eduardo Ducay*
- 164** **Alicia Salvador Marañón (ed.)**
María Luisa Ortega
- Radical Mainstream. Independent Film, Video and Television in Britain, 1974-1990*
- 167** **Colin Perry**
Lidia Merás
- Silent Features. The Development of Silent Feature Films 1914-1934*
- 170** **Steve Neale (ed.)**
Daniel Sánchez Salas
- La sábana de los sueños.*
- 173** *Una historia cultural del cine en Madrid (1906-1920)*
Víctor Rivas Morente
Leandro Alarcón
- Víctor Erice y la música: La búsqueda de la revelación*
- 175** **José Ángel Lázaro López**
Linda Ehrlich

DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms

- eFilm** 179
José María Galindo
- L'argent*** 181
Daniel Sánchez Salas
- Fuller at the Fox. Five Films 1951-1957*** 184
Jaime Iglesias

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 Garnarz 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 Rotschids, 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 Bölvary).

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 (*Vals 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 Bekämpfer 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 kaiser, 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 (*Vals 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)

ARTÍCULOS

TRANSPOSICIONES ENTRE CINE Y LITERATURA: AMÉRICA LATINA EN EL IMAGINARIO IMPERIALISTA ALEMÁN, 1890-1945

Transpositions between Literature and Cinema: Latin America
in the German Imperialist Imaginary, 1890-1945

MARION BREPOHL^a

Universidade Federal do Paraná
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq

DOI: 10.15366/secuencias2020.52.001

RESUMEN

Este artículo lleva a cabo un estudio sobre la circularidad entre imágenes y textos transmitidos en los medios de comunicación de la era Guillermina, la República de Weimar y el nazismo, basado en mitos literarios de fundación; entre ellos, destacan el migrante alemán y su encuentro con lo exótico. Al principio, examinamos los enfoques narrativos de algunas novelas de entretenimiento (o *Trivialliteratur*) cuyo escenario es América Latina o África, regiones entendidas como un “territorio vacío” a ser explorado por el migrante de origen germánico que busca expandir el espacio vital (*Lebensraum*). Luego, se observa cómo estos temas se transponen al cine en la época del nacionalsocialismo. Son imágenes que, apropiándose tanto de la novela de aventuras como de su audiencia, hacen uso de la figura del migrante, entendido en adelante como «alemán en el extranjero» (*Auslandsdeutsche*), como un héroe en el exilio, y de lo exótico, a su vez, como un espacio vacío de derecho, con el objetivo de gestar, a nivel de los afectos, el resentimiento por la derrota y la sacralización de la venganza.

Palabras clave: novelas de entretenimiento, cine de aventuras, nazismo, exótico, espacio vital.

ABSTRACT

This article studies how images and texts were circulated in the media in Germany's Wilhelmine era, the Weimar Republic and the Nazi period, based on a number of foundational literary myths. Among the latter, we focus particularly on the trope of the German migrant and his encounter with the exotic. We will begin by looking at the narrative focus of several novels written for popular entertainment (or *Trivialliteratur*) and which take place in Latin America or Africa. These regions are signified as 'empty territory', as places to be explored by migrants of German origin who go in search of broader horizons to inhabit (*Lebensraum*). We then move on to look at how the same themes are transposed to national socialist cinema. These are images that, appropriating both adventure novels and its public, make use of the figure of the migrant, now understood as the «German living abroad» (*Auslandsdeutsche*), a hero in exile, as well as the notion of the exotic, as a space with no rights. Their objective is to generate, at an affective level, resentment over defeat and the sacralization of revenge

Keywords: Popular novels, adventures cinema, Nazism, exotic, living place.

[a] MARION BREPOHL es profesora titular de Historia Contemporánea de la Universidad Federal de Paraná e investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq. Doctora por la Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, realizó el posdoctorado en la Universidad Libre de Berlín y en la Universidad de Paris I-Sorbonne. Es coordinadora del *Grupo Direitos Humanos e Políticas de Memória*, con un proyecto financiado por el CNPq. Entre sus más recientes publicaciones destacan *Imaginação Literária e política: os alemães e o imperialismo*; *Eichmann em Jerusalém*; *50 anos depois*, como coordinadora, y *Políticas de memória e experiências de des-exílio*, como organizadora (con Marcos Gonçalves). mbrephol@yahoo.com.br

La novela de aventuras y el exilio cultural

Cualquiera que haya pasado por una residencia de descendientes de alemanes en América Latina, desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial, encontrará, con toda probabilidad, un conjunto de libros de aventuras de autores nacidos y residentes en Alemania o de inmigrantes e hijos de inmigrantes que usaban el idioma alemán. Viajes peligrosos, hombres perdidos en la selva amazónica o en el desierto del Sahara, enfrentamientos con pueblos belicosos y animales salvajes. Todo aquello escenificaba un mundo lleno de peripecias, algo comparable a nuestras emociones cuando vemos hoy una película de aventuras como las de Indiana Jones, de Steven Spielberg; nos mordemos las uñas, cerramos los ojos y esperamos que el héroe triunfe.

Encontraría también almanaques que, además de información útil para el día a día de la familia y los negocios, publicaban cuentos, poemas y noticias del viejo mundo, así como noticias sobre la fauna y la flora del país que los acogió.

Muchas de estas lecturas pueden considerarse como *Trivialliteratur* o, en español, literatura ligera y de entretenimiento. Lejos de los cánones consagrados por la academia, estos escritos fueron, sin embargo, *bestsellers* que tuvieron un enorme impacto en el público lector. Trataban sobre la trayectoria de un individuo, generalmente voluntarista, célibe y valiente, proveniente de una familia común, sin muchas posesiones, por lo demás, sin muchas ambiciones y que, por causas casi accidentales, abandonó su tierra natal. Partió hacia lo desconocido, hacia territorios lejanos, donde se enfrentaría a hombres salvajes y naturaleza inhóspita. Como en las novelas inglesas, tan bien analizadas por Hannah Arendt, tales escritos inauguraron un nuevo género literario y, sobre todo, un nuevo público lector: personas sin mucho interés por la política, obsesionadas con sus necesidades materiales, desconectadas de la cohesión social, aisladas en sus hogares, dispuestas a imaginar cómo vencer en la vida, así como quien gana una apuesta¹. Solitarios como Robinson Crusoe, empresarios de sí mismos, les resta arriesgarse a vencer; en el caso inglés, más que en ningún otro, la suerte se vislumbraba en ultramar.

En muchas novelas de aventuras en Alemania, un país de emigrantes, la suerte individual era a menudo proyectada e idealizada como aventura en el nuevo mundo. Escritos para el público juvenil, que vivía en su cotidianeidad cómoda y monótona, típicamente pequeñoburguesa, estos libros los hacían soñar e imaginar su vida en otras regiones, donde descubrirían lo exótico, la riqueza, la lujuria.

Citemos tres ejemplos paradigmáticos de esta literatura, así como sus autores.

El más famoso de ellos es Karl May (1842-1912), uno de los escritores de habla alemana más exitosos. Se estima que solo en Alemania vendió alrededor de ochenta millones de libros; la tirada universal ronda los doscientos millones. También es uno de los escritores más traducidos, con ediciones en cuarenta y seis idiomas². Su importancia también radica en que sus libros sirvieron de inspiración para nada menos que veintidós películas de aventuras, desde el cine mudo hasta 1968, además de series de televisión (1963-1998) y una serie de animación (a partir de 2002).

Entre las aproximadamente ochenta novelas de aventuras de Karl May, el autor favorito de Hitler, me gustaría mencionar uno de sus temas principales: los indígenas en las Américas. El personaje más famoso de May es el indio semiario Winnetou, amigo, casi hermano menor del alemán Old Shatterhand.

[1] H. Arendt, *O sistema totalitário* (Lisboa, Dom Quixote, 1978), p. 204 y ss.

[2] M. Korfman & R. Meneguzzo, «Encenações autorais e textuais em Karl May» (*Pandaemonium ger.*, vol.20, n.º 31, São Paulo, julio/agosto 2017).

El escritor sabía captar las pasiones de su época, cuando lo exótico se destacaba cada vez más en exposiciones etnográficas, narrativas, tratados científicos. Fue una época de expediciones científicas, expansión colonial, turismo y migración. Cuatro millones de alemanes emigraron de Alemania a Estados Unidos durante la vida de Karl May, y todos los que abandonaron su país lo hicieron con gran curiosidad por el Nuevo Mundo. Por ello, el viejo oeste sería revelado por un alemán de origen y destino desconocidos, siempre acompañado por el nativo Winnetou, un cacique inteligente y líder de su pueblo³.

Sin embargo, la representación del nativo es diferente en la novela del libro *Am Rio da Plata*,⁴ que se desarrolla en América Latina. Allí, los indígenas son presentados como pueblo, sin que ninguna singularidad se destaque en ninguno de ellos, con la única excepción de una mestiza, que desempeña el papel romántico de la trama⁵.

En este libro, el héroe es un alemán, llamado Karl, de cuyas actividades (profesión, motivo del viaje, destino) siempre se sabe muy poco o casi nada. Soltero y, al principio, solitario, se convierte en personaje central por fuerza de las circunstancias y no por una intención deliberada. Viene a Latinoamérica para conocer sus costumbres y su paisaje. Es, por tanto, un viajero, entre investigador y turista, como tantos que desempeñan un papel relevante en la era de los imperios.

Por una cuestión de justicia, ayuda a un hispano-uruguayo, que le ofrece su amistad y se convierte en su guía. Ambos pasan entonces a ser víctimas de diversos ataques y amenazas, perpetrados por políticos corruptos y ladrones, siendo ayudados por la gente sencilla de la región, igualmente engañada y amenazada.

Karl, el héroe lleno de trucos, salva a todos sus amigos de los conflictos que enfrentan a causa de los hombres malos (el dominador español) y, con ellos, continúa su viaje hacia la búsqueda del tesoro, tema principal del segundo libro, *In den Kordilleren*⁶. Allí entra en escena el ladrón de tesoros, un hombre que subyuga y engaña a los indios, aliándose con políticos corruptos. En el desenlace, este bandido muere y la catarsis se produce a través de la victoria del buen salvaje y el buen civilizador, sobre los malos salvajes y los malos civilizadores. No es el enriquecimiento lo que se presenta como premio a las buenas personas, sino la paz y la felicidad doméstica.

No menos importante es el personaje colectivo que subyace en la narrativa, silencioso, pero numéricamente expresivo: los inmigrantes alemanes, que llegan en paz para trabajar, un pueblo sin territorio en su país de origen que encuentra su nueva patria en la región del Gran Chaco. Sin hacer sombra a nadie, encuentran su lugar allí bajo el sol.

El segundo ejemplo es una novela de Maria Kahle (1891-1975), menos por su fama, porque no era tan representativa como May, sino por su carrera como escritora y militante del Partido Nacionalsocialista; la cito, también, por el hecho de que dio charlas y conferencias en Brasil sobre la nueva Alemania de los años veinte, al servicio de la Compañía Bayer, como, de hecho, varios agentes culturales lo harían por toda Latinoamérica, difundiendo no solo la literatura, sino también el cine alemán.

Maria Kahle era una periodista comprometida con la antidemocrática y antisemita Orden «Jóvenes Alemanes» (*Jungdeutscher Orden*), que mantenía un periódico titulado *Der Jungdeutsche* («El joven alemán») en la ciudad de Kassel. Allí permaneció de 1924 a 1926. Luego continuó sus estudios hasta que, en 1934, con el ascenso nacionalsocialista, Kahle se unió al NSDP, para el cual realizó un viaje de propaganda partidaria en Sudamérica, permaneciendo en Brasil hasta el fin de la guerra⁷.

[3] R. Ueding, *Karl May Handbuch* (Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1987).

[4] Karl May, *Am Rio da Plata*. (Bamberg, Am Rio da Plata, 1952 [1889]).

[5] M. Brepohl, *Imaginação literária e política: os alemães e o imperialismo* (Uberlândia, Editora UFU, 2010).

[6] Karl May, *In den Kordilleren* (Viena, Toso Verlag, 1962 [1891]).

[7] Priscilla Lopes d' El Rei, *Maria Kahle (1891-1975): vida e obra* (São Paulo, Instituto Martius-Staden, 2014). Disponible en: < <http://www.martiusstaden.org.br/conteudo/detalhe/135/maria-kahle-1891-1975-vida-e-obra> >.

Sin embargo, a partir de 1942, debido a una grave enfermedad, reduce su actividad literaria y regresa a Alemania, donde comienza a dedicarse a la literatura infantil.

Su carrera como escritora comienza con el registro de sus impresiones de la estadía en Brasil, con poemas con un sesgo lírico-religioso y naturalista. Sus obras de las décadas de 1920 y 1930 tematizan con frecuencia el crecimiento de la población alemana en tierras extranjeras y también describen, no pocas veces, su tierra natal en Westfalia.

En una de sus novelas, titulada *Siedler in Itajahy* («El colono de Itajaí»), narra la saga de tres generaciones de una familia que migra a Blumenau; son personas sencillas, pobres, trabajadoras y valientes, inspiradas por el espíritu comunitario y tradicionalista. La madre, matriarca de la familia, es el yo narrador; ama a su país natal, pero acepta su destino de emigrar, aunque siempre tiene la esperanza de su regreso.

Con la derrota en la Primera Guerra, ese sueño parece desvanecerse, porque la Alemania derrotada está destruida. Sin embargo, después de unos años, las constantes noticias sobre las dificultades de su país de origen inspiran a familiares y amigos a luchar por la restauración del honor de su pueblo, ya que, hasta entonces, se habían librado de las atrocidades cometidas contra sus hermanos. Esta toma de conciencia se da en el momento en que el miembro más joven de la familia decide emigrar a Alemania, pues esta vez, como sabían, había un líder allí para llevarlos a la unidad. La dama acepta valientemente el destino del niño y considera que:

Alemania tiene derecho a sus hijos, incluso a los que están lejos; ella siempre será nuestra madre, porque nos dio el alma, la sangre y nuestro carácter ... una madre que tiene el poder sobre nuestros sueños ... y en ellos, ella nos llama.⁸

Finalmente, el tercer ejemplo, que se aproxima, o incluso se amalgama, con la desventura del inmigrante alemán: *Volk ohne Raum* («Pueblo sin espacio»), de Hans Grimm (1875-1959).

Sobre el autor puede decirse que Grimm tuvo una infancia tranquila, era tímido y retraído, lo que lo llevó a refugiarse en la literatura. Pero, debido a la imposición de su padre, trabajó en el área comercial, en virtud de lo cual permaneció por doce años en Sudáfrica. Quizás haya sido esta estadía la que lo inspiró a escribir su novela más famosa, que incluso se convirtió en una lectura obligada en el Tercer Reich.

En *Volk ohne Raum*,⁹ un libro de mil trescientas páginas publicado en 1926, cuenta la saga de dos amigos que, sin posibilidades materiales en su propio país, van a probar la vida en Sudáfrica. Una vez que llegan, se encuentran con los diferentes grupos que ocupan la región: los boers, los colonos alemanes, los xhosa y los bosquimanos. Consiguen, a pesar de los duros contratiempos, realizarse como agricultores en el África del Sudoeste alemán llevando una vida impecable, tanto desde el punto de vista moral como en el trabajo.

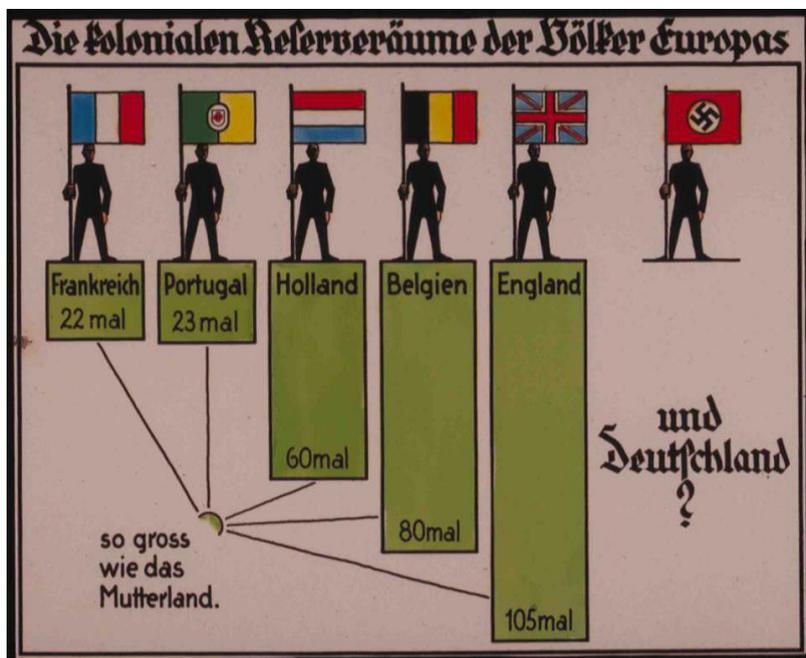
La elección de la región no fue obviamente accidental: fue un protectorado alemán entre 1894 y 1917, el más exitoso desde el punto de vista de establecer una población blanca oriunda de Alemania. Por eso, tampoco es casual que el joven Friebott, protagonista de la novela, viva allí y sea después obligado a regresar a Alemania, donde pasa a narrar los sufrimientos de los alemanes. Concluye que es necesario ampliar el espacio vital (*Lebensraum*), reconquistando las colonias en África.

El título de la novela se utilizó como eslogan en la República de Weimar, debido

[8] Maria Kahle, *Siedler am Itajahy*. (Reutlinien, 1938). (La traducción es nuestra).

[9] Hans Grimm, *Volk ohne Raum*. (Albert Langen, 1926).

a que el Tratado de Versalles había privado a Alemania de su imperio colonial. Ese periodo fue entendido como un periodo de pobreza, miseria, hambre y superpoblación. Estrechamente vinculada a esta idea estaba la afirmación de que la tierra había sido injustamente dividida entre las grandes potencias, dejando a los alemanes con muy poco en comparación con las naciones europeas menos pobladas.



Propaganda que emula el eslogan inspirado en el libro de Hans Grimm. Traducción: «Las reservas coloniales de los pueblos de Europa – Tamaño relativo a la madre patria! Francia: 22 veces. Portugal: 23 veces. Holanda: 60 veces. Bélgica: 80 veces. Inglaterra: 105 veces. ¿Y Alemania?». Fuente: Sociedad Colonial Alemana, tomado de N. Krachenski Stadler, *Em busca das colônias perdidas; a visualidade da propaganda do Movimento Neocolonial Alemão (1925-1943)*, p. 65)

Este libro, que popularizó el concepto de *Lebensraum*, fue el único que se presentó en la feria mundial del libro de Chicago en la época del nazismo. Y Hans Grimm, a pesar de no haberse afiliado al Partido Nazi, participó en varios eventos alusivos al movimiento. Su patriotismo y resentimiento ante la derrota en ambas guerras lo acompañaría hasta el final de su vida.

Delineados los principales focos narrativos de los tres libros, podemos identificar sus denominadores comunes; aunque en diferentes escenarios, estas tres novelas crean y recrean un tema recurrente del romanticismo tardío alemán: «la gente, la sangre, la tierra», es decir, el espacio vital. En ellos, el artesano o agricultor es decente, fiel y diligente y se encuentra a merced del especulador, el gran industrial y el buitre lucrativo. El trabajo asalariado urbano se contrasta con el valor agregado honesto a través de la agricultura, la ganadería y la artesanía. La caracterización de los colonos alemanes es étnica, lo que a su vez les define una ética, anteponiéndose, diferenciándose de los demás; ellos son lo contrario de los voraces boers, los caudillos crueles, los portugueses sin afición por el trabajo manual, de los ingleses mentirosos.

Hay una obsesión por narrar las diferencias entre los pueblos originarios, es decir, la etnografía en plena fase de autoconsagración como ciencia. Por ende, estos son casi siempre presentados como pueblos necios, pero no violentos ni promiscuos, vicios atribuidos a los blancos.

El adversario del alemán y, asimismo, de la felicidad y armonía es el blanco europeo, no el nativo. El nativo parece que será naturalmente tutelado, porque los alemanes no quieren lucrarse ni pretenden explotarlos, sino que, estando a su lado, los civilizan, como hiciera Old Shatterhand con Winnetou, dejando intacto su poder de cacique.

En estas narrativas, el espacio vital se convierte en un derecho a ser conquistado por el alemán en el exterior, como lo hicieron otros pueblos.

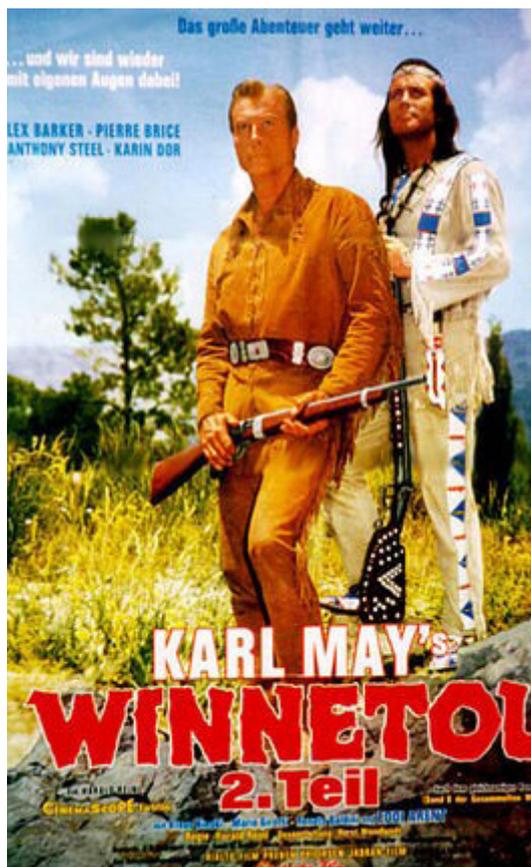
Sin embargo, *Lebensraum* no era una idea nueva, nuevos eran los vehículos a través de los cuales se difundía: la *Trivallliteratur*, el cine, los afiches publicitarios, las infografías, todos ellos en proceso de retroalimentación.

Lebensraum se remonta a 1870, un concepto clave de uno de los movimientos pan más agresivos de la era de los nacionalismos, el pangermanismo. Se diferenciaba, por ejemplo, del paneslavismo y el panamericano, que pretendían la reunión de varias etnias y hablantes de diversos idiomas en torno de una autoridad aclamada por sus activistas; en cambio, la Liga Pangermánica, alentaba un movimiento de unificación basado en la uniformidad étnica y la jerarquización de todos los pueblos a partir de la noción de superior-inferior.

De acuerdo con Louis Snyder:

De los conservadores, los pangermanistas se dejaron orientar por valores tradicionales como la jerarquía, superioridad biológica, imperativo territorial, la veneración de lo nacional sobre lo internacional, la concepción de casta en vez de clase y la veneración de la autoridad, la autoridad magistral. Ellos rechazaban el racionalismo del Iluminismo, despreciado como invención de los judíos. Más importante, a sus ojos, era la intuición, el radicalismo de derecha y el fanatismo revolucionario. Ellos despreciaban el conservadurismo moderado por irrealista y ridiculizaban su defensa de la ley, el orden y la estabilidad. Para los pangermanistas, solo una adaptación conservadora extremista tenía sentido.¹⁰

Diversos estudios dedicados al pangermanismo llaman la atención sobre la apelación a la unificación de pueblos vistos como germánicos (y más tarde, arios) en un solo país y con un único jefe. Se trataba de una propaganda cuyo público objetivo eran residentes de origen alemán que vivían en regiones de Austria, Hungría, Francia, Checoslovaquia y otras, con la intención de ampliar las fronteras de lo que sería



Afiche del film *Winnetou II* (1964), dirigido por Harald Reinl, con Lex Barker y Pierre Brice. Estrenado en España con el título *Carabina de plata*, en México, Venezuela y Panamá como *Furia Apache* y en Chile, Argentina y Colombia como *Winnetou: La furia de los apaches*.

[10] Louis L. Snyder, *Macro nationalisms: A History of the Pan-movements* (Londres, Greenwood Press, 1985, p. 43). (La traducción es nuestra)

Grossdeutschland. Esto no se limitaba a los países vecinos, sino que también alcanzaba a América Latina. En diversas regiones de este subcontinente, nacionalistas alemanes soñaban con crear una colonia alemana, ya fuera por la fuerza (anexión de territorios en Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay y Chile) o por el nacionalismo de los *Auslanddeutschen* (alemanes residentes en el exterior), que siempre otorgarían, así lo suponían, una preferencia económica a los negocios con empresas alemanas. Apenas como ejemplo, cabe señalar que, en Brasil, la Liga Pangermánica reunió a seis mil miembros que fueron responsables de diversos acuerdos comerciales e intercambios de carácter religioso y/o cultural en la Región Sur, llegando también a Argentina, Uruguay y Chile.¹¹

También en África, donde Alemania tuvo colonias durante aproximadamente treinta años, se estableció una población de origen alemán que creó asociaciones vinculadas al país de origen, dedicadas a la preservación de su cultura, idioma y costumbres. Incluso después de la separación de la metrópoli, esta población siguió ligada a sus orígenes.¹²

Este sentimiento de pertenencia a una comunidad ampliada, que Arendt llamó nacionalismo tribal,¹³ estaba asociado a imágenes idílicas del emigrante alemán como alguien apegado al medio rural, a los valores campesinos, a la moral del trabajo. Tal idealización habla poco de otro factor que no comienza en la Segunda Guerra Mundial, pero que se nutre de la experiencia de otras coyunturas de la era de los imperios: *Lebensraum* implicaba, desde el comienzo, un *Todesraum* (espacio de la muerte).

Desde los años veinte del siglo pasado, el jurista Carl Schmitt, tomando la expansión europea como punto de partida, había declarado que el espacio no europeo era un espacio vacío de derecho y que la dominación —en este caso, el dominio de estados fuertes sobre territorios no ocupados— garantizaría el equilibrio de fuerzas, es decir, la paz en el espacio intraeuropeo. Después de todo, según él, desde las primeras conquistas de ultramar, cualquier territorio no europeo había sido considerado un espacio de apropiación. Por esa razón, el otro no podía ser considerado adversario o vecino, sino sujeto hostil a ser despojado, enemigo, no porque fuera malo en sí mismo, sino por resistente al ensanchamiento de la frontera que pretenden los más fuertes.¹⁴

Las ideas de Schmitt se basan en diversos ejemplos de los siglos anteriores, llevando a otra práctica, que da lugar al establecimiento de espacios de muerte; en el siglo xix, se observa una serie de masacres de pueblos originarios a las que siguió el asentamiento de la población blanca. Menciono cuatro de los más importantes: la expulsión o masacre de indígenas en la región hoy llamada Blumenau, entre 1850 y 1914, en un proceso de vaciamiento demográfico para la posterior ocupación del territorio con inmigrantes alemanes; la *pacificación de la Araucanía*, nombre que los españoles dieron a los conflictos que llevaron al exterminio de buena parte de la población mapuche, en la Región Sur de Chile (1862-1883), que se hizo para favorecer el asentamiento de migrantes germánicos. También en Argentina, en las regiones de Patagonia, El Chaco y Misiones, la mayoría de este contingente sufrió varios ataques, siendo el más notable el que se conoció como la *Conquista del Desierto*, ocurrida en 1870, donde se trasladaron inmigrantes de origen germánico con el objetivo de desarrollar la agricultura. Y el genocidio del pueblo herero, en la región ahora llamada Namibia, por parte de tropas alemanas, adonde fueron los colonos de la República de Weimar.¹⁵ Territorios con un clima templado, de fácil adaptación para el europeo,

[11] Marion Brephohl, *Pangermanismo e nazismo; a trajetória alemã rumo ao Brasil*, p. 75

[12] Alemania perdió todas sus colonias en la Primera Guerra Mundial, pero, en algunas regiones, la población de origen germánico mantuvo la residencia, no retornando a su país de origen.

[13] Hannah Arendt, *Orígenes de totalitarismo...* p. 302 y ss.

[14] Carl Schmitt, *El nomos de la tierra* (Buenos Aires, Ed. Struهارت, 2005 [1950])

[15] Marion Brephohl. «Dever de memória e colonialidade: a invisibilidade dos subalternos», en Marcos Gonçalves y Marion Brephohl, *Políticas de memória e experiências de (des)exílio* (Curitiba, Editora da UFPR, 2017), p. 89-110.

suelo para cultivo y no solo para extracción, he ahí el deslizamiento de *Lebensraum*, *Entvölkerung*, *Todesraum*.

La aventura y lo exótico en el cine

En el siglo xx, con el auge del nazismo, la idea fuerza del *Lebensraum* se traslada desde ultramar hacia el interior de Europa. Hubo un breve intento por parte del gobierno de recuperar las colonias perdidas, a través de *Kolonialpolitisches Amt*, en 1941, pero este intento pronto fue abandonado. El *locus* privilegiado para la expansión del espacio vital pasó a ser Europa del Este y no África o América Latina, aunque insistieran en la propaganda expansionista entre los descendientes de alemanes en esos territorios, con el objetivo de fortalecer los lazos culturales y comerciales.

La primera invasión de las tropas nazis se dirigió a Checoslovaquia, en nombre de la anexión de los Sudetes; recordemos que Checoslovaquia fue inmediatamente declarada un protectorado, término tomado del Derecho Colonial; después, la invasión de Polonia, donde se instaló el campo de concentración más importante, lo cual ya había sido hecho en Sudáfrica por los ingleses y después por los alemanes en Namibia, donde se practicó el primer genocidio del siglo xx en 1906.

Heydrich Muller, nombrado gobernador de Checoslovaquia, no tenía dudas sobre su objetivo: «Toda esta región algún día será definitivamente alemana, y los checos no tendrán nada que hacer aquí»¹⁶. Aproximadamente dos tercios de la población eventualmente serían trasladados a las regiones de Rusia o exterminados tras la victoria de la Alemania nazi en la guerra. Bohemia y Moravia serían anexadas por el Reich alemán.

Impusieron a los checos el trabajo forzado. Más de cien mil trabajadores fueron retirados de puestos de trabajo «inadecuados» y reclutados por el Ministerio de Trabajo. Y la jornada laboral pasó de ocho a doce horas diarias a partir de febrero de 1942.

La masacre más conocida, incluso por la propaganda realizada por el propio gobierno nazi, fue la que prácticamente hizo desaparecer la pequeña localidad de Lidice, que fue cercada por tropas nazis, impidiendo la salida de los residentes. Todos los habitantes varones mayores de dieciocho años fueron separados de las mujeres y los niños, confinados en un granero y fusilados en pequeños grupos al día siguiente. Las mujeres y los niños de la ciudad fueron enviados al campo de concentración de mujeres de Ravensbruck, donde la gran mayoría eventualmente moriría de tifus y agotamiento por trabajos forzados. El modelo era, por tanto, una colonia con trabajo forzoso, con el exterminio de parte de los presos, algo parecido a lo que se hizo en Namibia, en la época de los conflictos con el pueblo herero y el pueblo nama. Es muy similar a lo que se presentó en la película *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941), como veremos a continuación.

Pero si bien sabemos que Europa del Este era el espacio pretendido por Hitler, África y las Américas, como residencia de *Auslandsdeutschen* (alemanes en el exterior),¹⁷ no dejaban de ser recordadas y valoradas, aunque no fuese más que por el interés económico y cultural de esta población. La influencia alemana ya era una constante en estas regiones, dada la facilidad del idioma y el relativo éxito de los empresarios de origen alemán; con el ascenso del nazismo, una minoría se afilió al partido o simpatizó con el régimen, con la esperanza de volver a Alemania o al menos

[16] A. Nebe. «Das Spiel ist aus» (Der Spiegel, 9/02/1950). Disponible en: <<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44446464.html>> . (12/09/2019).

[17] El término sustituyó, en el período nazi, a la identidad «con guion» de los inmigrantes y sus descendientes; en vez de teuto-argentinos, teuto-namibios, teuto-brasileños y otros, pasaron a autodesignarse, todos ellos, como alemanes en el exterior. M. Brepohl. *Pangernismo e nazismo; a trajetória alemã rumo ao Brasil* (Curitiba, SAMP, 2014).

de aprovechar el «nuevo orden».

Antes de ocuparnos de este imaginario, consideremos que, cuando asociamos nazismo y cine, escenas de calumnias contra los judíos, mítines a favor del *Führer*, banderas desplegadas con la esvástica y documentales de guerra son inevitablemente casi las únicas que se nos ocurre. Nuestra memoria evoca repetidas y aburridas escenas del *Führer*, sus marchas y discursos, haciéndonos creer que solo esto fue presentado al público.

No eran esas exactamente las películas que arrebatan a la audiencia. Las parejas románticas y las melodías sentimentales, así como la naturaleza y la historia romantizada y pasteurizada, eran *leitmotiv* recurrentemente accionados. Y, como en la novela de aventuras, su antecesora, el cine alemán también buscó atraer al público a través de imágenes de ultramar, en montañas, campos y selvas, donde parejas románticas u hombres solitarios y valientes arriesgaban su suerte. Entre los escenarios más atractivos estaba lo exótico, que seguía siendo una faceta sublimada de lo erótico.

Según Pereira, con la transformación del cine en política estatal, la Ley Nacional de Cine introdujo en Alemania un nuevo sistema de distinciones (*Pradikäte*) para las películas, a partir de las cuales los autores podían obtener premios y exenciones:

Cine nacional, (Film der Nation, 1939); política y artísticamente de valor especial (Staatspolitisch Wertvoll und künstlerisch besonders Wertvoll, 1933); en particular, valioso para la política de estado, (Staatspolitisch besonders wertvoll, 1933); de especial valor artístico (Künstlerisch besonders wertvoll, 1933); culturalmente valioso (Kulturell wertvoll, 1933), valioso para el pueblo (Volkstümlich wertvoll, 1939), (...), valioso para la juventud (Jugendwert, 1938)¹⁸.

Es cierto que tales clasificaciones eran, en mayor o menor medida, temáticas, porque todas las películas pasaron por el tamiz de la propaganda oficialista. Sin embargo, nos detendremos en algunos aspectos que, en cierto modo, reflejan la puesta en escena, la circularidad y las apropiaciones de los temas vinculados a la literatura de entretenimiento asociada con lo exótico.

Sería imposible citar todos los casos, porque, de una manera u otra, dichos mensajes terminan por diluirse. Por esta razón, decidimos seleccionar algunos ejemplos que apuntan al resentimiento de los emigrantes, representados como exiliados culturales (por cierto, prácticamente todos los alemanes en el extranjero fueron presentados como exiliados, porque uno no deja de ser lo que es, alemán, la única identidad que importa), al ethos del judío y del inglés, antagonistas del idealismo alemán, y a lo exótico, entrelazado con lo erótico, en un tiempo prohibido y revelado en lo fugaz. Otro factor definió nuestra elección: el hecho de que son escenas de películas inspiradas en hechos históricos, distorsionados e instrumentados por y para la propaganda nazi.

Empezamos con *Kautschuk* (Eduard von Borsody, 1938),¹⁹ recomendado por su valor artístico y político. La película se desarrolla en la región del Amazonas, donde un joven inglés busca, en 1876, contrabandear semillas de caucho para llevarlas a las colonias británicas. En virtud de la legislación brasileña, ese delito se castigaría con la pena de muerte si las autoridades se enteraran.

Desde su viaje a Brasil en barco, el joven aventurero Henry Wickham se enamora de la plácida Mary, joven inglesa que regresaba a Pará con su padre para conocer al *fazendeiro* Don Alonso, con quien se irá a casar.

[18] W. Pereira. *O império das imagens de Hitler: O projeto de expansão internacional do modelo nazi-fascista na Europa e na América Latina; 1933-1955* (Tesis doctoral, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008), p. 99.

[19] Producido por la Universum Film Aktien Gesellschaft – UFA.

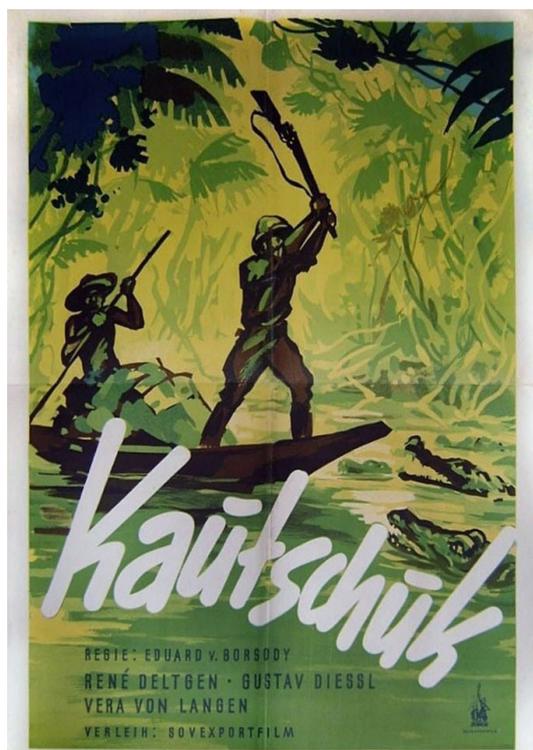
Aún con dificultades y sospechas, el inglés, protagonista ambiguo de quien no se comentan las malas intenciones (al fin y al cabo, es valiente y fuerte, como se exige a un hombre de los imperios), comienza su expedición con la ayuda de un nativo, José, que constituye el nexo con los demás nativos, todos negros, empleados de Don Alonso. Se hacen amigos, aun cuando esto sucede bajo la tutela de los ingleses.

Después de muchas aventuras, cuyo punto culminante es la lucha de Enrique con los feroces animales y los nativos, el protagonista logra escapar de Brasil con sus preciosas semillas, no sin antes dar un golpe a Don Alonso, que prefiere dejarlo ir para deshacerse de su rival.

El aspecto político, el monopolio de una materia prima, la codicia de los ingleses, la dudosa moralidad de Don Alonso, todos estos aspectos de la trama pasan a un segundo plano frente a las escenas de serpientes, cocodrilos gigantes, indios belicosos y sensuales danzas de nativos negros, que, aunque son empleados de Don Alonso, parecen no trabajar, sino solo beber y divertirse. En cuanto a los blancos, siempre están en el interior, usando ropa típicamente europea que no coincide con el calor de los trópicos.

Al final, se concluye que Brasil ha perdido el monopolio del caucho a favor de un país ya muy rico, gracias a la astucia de un inglés y a la debilidad moral de un brasileño apasionado; pero nada de esto importa demasiado: en la selva no hay que cumplir ninguna ley, y el héroe está luchando en la codiciada Amazonia.²⁰

[20] La selva fue tematizada por varios escritores de la era de los imperios, como Conrad, crítico del imperialismo, en *El corazón de las tinieblas*. Sobre la selva amazónica cabe citar a Alfred Döblin, que tenía una postura diametralmente opuesta a la de los nazis. Había escrito una novela que presentaba este lugar como un escenario fantástico de sueños y misterios que es invadido por el europeo, quien se siente allí con la libertad para matar y destruir a voluntad. *Amazonas Trilogie* (Munich, Deutsches Taschenbuch, 1991 [1937-1938])



Póster de propaganda del filme *Caucho* (*Kautschuk*, Eduard von Borsody 1938). El protagonista inglés enfrentando cocodrilos con su fiel amigo José, que se expresa en alemán o portugués.



El baile comedido y elegante en un baile de blancos europeos en Belén de Pará, con la protagonista femenina Mary y el explorador inglés Henry. Fotograma de *Caucho*.



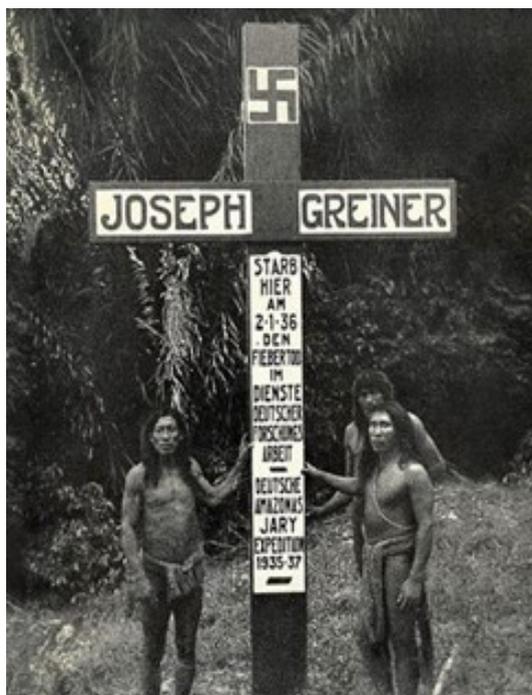
Y el baile al aire libre de los nativos, en que la mujer disfruta bailando, siguiendo sus instintos, con José, el amigo de Henry. Fotograma de *Caucho*.



[21] Producida por Bavaria.

[22] Balder Olden, *Paradiese des Teufels; biographisches und autobiographisches Schriften und Briefen aus dem Exil* (Berlin, Rütten & Loening, 1977 [1940]).

Escena del protagonista de *Caucho*, el inglés Henry Wickham, luchando contra una boa constrictor. Será salvado por su amigo nativo José, quien a su vez es salvado por Harry de ahogarse en el pantano.



Fotografía del lugar donde fue enterrado Joseph Greiner en la selva amazónica. Escrito en la cruz: «muerto de fiebre cuando estaba al servicio de la investigación alemana— Expedición Jary teuto-Amazonas – 1935-37» Fuente: Jens Glüsing, *Das Guyana-Projekt* (Berlin, Ch. Links, 2008). (tapa)

Curiosamente, en este mismo período, la Organización Extranjera Alemana del Partido Nazi (*Auslandsorganisation der NSDP*) envió una expedición a la Amazonia brasileña, en apariencia de naturaleza meramente científica, que más tarde se convirtió en un documental. En otras palabras, el espíritu aventurero correspondiente a la imagen de los británicos parecía transponerse en la práctica nacional-socialista, tanto en el plano de la ficción como en el plan estratégico del partido gobernante.

Carl Peters (Herbert Selpin, 1941)²¹ es la segunda película que hemos destacado: se inspira en un personaje celebrado por los historiadores nacionalsocialistas como una de las figuras más notables de la República de Weimar.

Agente colonial que gobernó el África oriental y que fue procesado y despedido, en parte, por su extrema truculencia hacia los nativos (a pesar de que las prácticas violentas en las colonias eran habituales), era alguien a quien el escritor Balder Olden llamó «un Hitler antes que Hitler»²². Con el ascenso del nazismo, su imagen es rescatada como la de un héroe, habiendo sido incluso honrado por la asociación de historiadores alemanes.

Peters, a quien le molestaba su baja estatura y su cuerpo débil, fue interpretado nada menos que por Hans Albers (1891-1960), la estrella más seductora y popular de este período.

En el marco de las directivas del régimen, la película tiene valor artístico, histórico y juvenil. Pero también es una película que celebra lo exótico, con numerosas escenas similares a las de *Tarzán de los monos*, de W. S. Van Dyke (*Tarzan the Ape Man*, 1932). Y, tal y como Robinson Crusoe y Friday, Old Shatterhand y Winnetou o Henry Winkham y José, aquí también tenemos la pareja europea/nativa, compuesta por Peters y Ramnasan, aunque Peters no muestra mucha proximidad con el chico, quien, a su vez, es mucho más servil que los anteriores.

La inspiración viene, como ya se ha mencionado, de un personaje histórico, pero la atracción de la película fue la belleza de Albers, un personaje que representa al hombre fuerte y decidido que se aventura en la selva.

Carl Peters transcurre en el año 1892, cuando el protagonista, que siempre usa la expresión «*Ich bin ich*» («ese soy yo» o «yo soy yo»), para expresar su altivez) insiste en que las autoridades alemanas apoyen sus proyectos. Estos nacen de una observación altruista, que ya se presenta al principio de la película: Peters, al final de sus estudios universitarios, llegando a Berlín con su amigo Carl Jühlke, ve en la estación de tren a un grupo de alemanes pobres que se van a América y concluye que Alemania está perdiendo lo mejor de su sangre. Por esta razón, proyecta otro futuro para el país, que es la conquista de colonias en África.

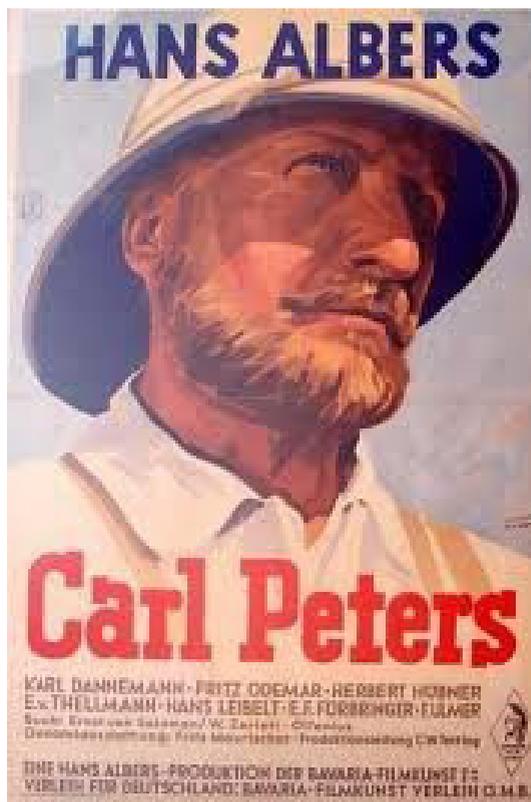
Incluso con poca ayuda, el héroe visionario parte con tan solo dos amigos a Zanzíbar, y de allí viaja al interior, ya con innumerables sirvientes nativos, donde cierra acuerdos comerciales con los líderes tribales locales, antes de que los británicos o los belgas puedan hacerlo.

Carl Peters sobrevive a una enfermedad tropical y a un intento de envenenamiento, resistiendo a todo y a todos; finalmente, recibe una carta del Káiser Guillermo garantizando la protección de su colonia, pero es ahí donde comienza su persecución, no solo de los británicos, sino también del jefe del Departamento Colonial del Ministerio Imperial de Asuntos Exteriores, que es judío.

La base de su condena es que asesinó a nativos, un hecho que corresponde a la biografía de Peters. Fue denunciado en el Parlamento por colgar a su concubina de quince años y a su sirviente doméstico.²³ En la película, sin embargo, este episodio es retocado: lo que hizo fue vengar la muerte de su mejor amigo, perpetrada por dos hombres negros asesinos a instancias de los enemigos del Reich, cuya complicidad con los políticos socialdemócratas es evidente. Consciente de la trampa, asume su propia defensa en el Parlamento y, con gestos indisimuladamente idénticos a los de Hitler, habla a favor de África y luego renuncia voluntariamente.

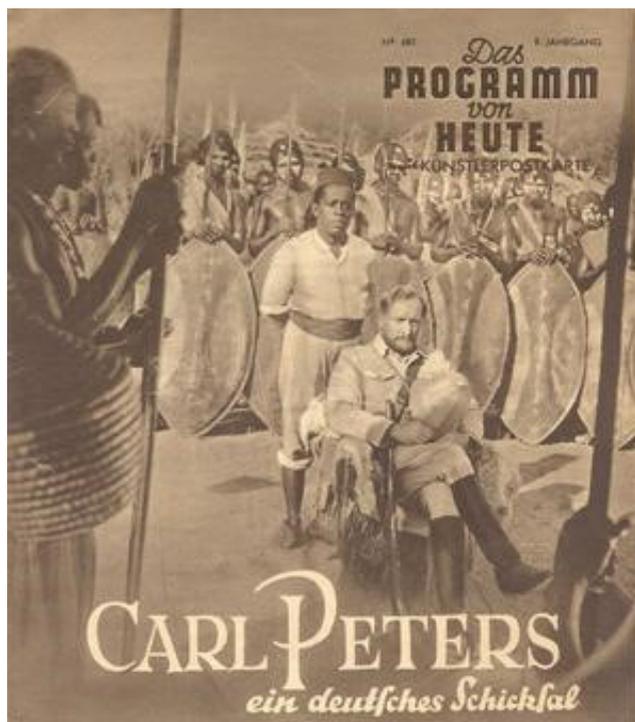
La última escena de la película es con su madre, que lo abraza y le pide que vuelva a casa.

Por lo tanto, la trama está estrechamente relacionada con el resentimiento por la pérdida de las colonias alemanas o, más bien, con la incapacidad de la República



Póster de propaganda del filme *Carl Peters* (Herbert Selpin, 1941).

[23] Sobre la vida de Carl Peters se realizó un documental que podemos considerar de vanguardia, en 1978, por P. Heller, *Die Liebe zum Imperium*, que intentó justamente desmitificar la imagen del agente colonial.



Póster de propaganda del filme *Carl Peters* (1941). Escena con nativos al fondo y en primer plano Peters y su fiel criado Ramasan, encarnado por el actor Mohamed Hussein, quien sería internado en el campo de concentración Sachsenhausen, donde murió en 1944, acusado de haber abusado sexualmente de una mujer aria.



Foto más conocida del agente colonial Carl Peters, con su criado doméstico, a quien ahorcó por haberle robado un cigarro. Fuente: *Carl Peters, Das Leben eines deutschen Kolonialisten* (Rostock, Neuer Hoschulschriftenverlag, 2000) (foto de portada).

de Weimar para mantenerlas, así como también con la culpa de los comunistas y los judíos por oponerse al expansionismo; pero la mirada también está orientada hacia el futuro, ya que la obra de Peters se consuma con la ampliación del espacio vital realizada en el mismo momento en que se hace la película; a fin de cuentas el país está en guerra a favor de la expansión. No por casualidad, la última escena proyecta al fondo el Monte Kilimanjaro, hacia donde él y su madre, abrazados y de espaldas a la cámara, caminan hasta desaparecer.

La tercera película que mencionaremos, *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, Herbert Maisch y Karl Anton, 1941)²⁴, reúne, según nuestra lectura, todos los atributos esbozados por Maria Kahle, Hans Grimm y Karl May: un lugar distante, extranjero, exótico, la cuestión del *Lebensraum*, el campesinado y su valentía, el exilio.

Según Coutarde y Cadars, se trata de una película encargada directamente por Goebbels, que se inspiró en *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925), de Serguei Eisenstein. Desarrollada como una superproducción, fue la película más importante del período nacional-socialista.²⁵

Inspirada también en hechos históricos, la fuente principal fue, sin embargo, una novela, titulada *Mann ohne Volk* («Hombre sin pueblo», 1934), de Arnold Krieger, un escritor alemán que vivió durante un tiempo en Sudáfrica.

[24] Producida por Tobis Tonbild-Syndikat.

[25] Francis Coutarde y Pierre Cadars, *Histoire du cinéma nazi* (Paris, Eric Losfeld, 1972), p. 81.

Sin embargo, aunque el presidente Paul Krüger era un bóer, en esta película representa mucho más al campesino alemán, desde el punto de vista de su mentalidad, su sencillez, sus desgracias, su fuerza física.

Al principio de la película, aparece el presidente, ya muy viejo y enfermo, ingresado en un hospital de Ginebra. Al oír que su país fue derrotado en la guerra contra Inglaterra, comienza a contarle a su enfermera toda la historia en *flashback*. Explica que sus antepasados se vieron obligados a emigrar porque ya no tenían tierras en su patria y se fueron al extranjero, no para explotar a los nativos pobres, sino para cultivar la tierra. Cuando el protagonista narra el «Gran Viaje», se presenta un paisaje rural vacío en términos de población, un vacío presente también en las narraciones de Maria Kahle y Hans Grimm. Este paraíso no tocado por manos humanas y cultivado por un pueblo trabajador y pacífico es entonces golpeado por los ingleses, el gran antagonista de la trama.

Las tensiones comienzan cuando se descubre oro en Witwatersrand. El gobierno sudafricano aceptó a regañadientes la llegada de inmigrantes, principalmente ingleses.

Pronto surgirán tensiones étnicas entre los bóeres y los británicos, instigadas por estos últimos, interesados en la región. A partir de 1895, los inmigrantes británicos comenzaron a exigir la igualdad de derechos a los bóeres, lo que provocó algunas revueltas que, a partir de 1899, habrían de contar con el apoyo del gobierno británico.

La negación del derecho de voto a los británicos sería el factor decisivo para el comienzo de la guerra anglo-bóer, de la que Inglaterra saldría victoriosa.

Estos son los hechos que componen la trama de la película, que entrelaza lo trágico con escenas divertidas, como la visita del presidente a la reina, dándole recetas de remedios caseros, así como otras escenas que ilustran el origen campesino y la personalidad del «tío»

Krüger. Hay escenas de cierta frivolidad, como un inusual paso por París del Príncipe de Gales, un disoluto *bon vivant* que tiene poco interés en la política y se divierte en un cabaret. En él actúan bailarinas con rifles, vestidas de bóeres, afirmando, en la letra de una canción, que se enfrentarán a sus enemigos a su manera, «al modo parisino» («*das Klima von Paris*»), estribillo que acompaña la escena en la que levantan sus faldas y muestran su trasero.

Sin embargo, las escenas más llamativas son las del conflicto bélico, y no por casualidad. En tiempos de guerra, cuando todo el mundo teme por sus familiares, el cine traslada la muerte y la violencia a otro país, a otro pueblo y a otro tiempo.



Póster de propaganda del filme *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941).



Bailarinas representando a jóvenes bóeres en un cabaret de París. Fotograma de *Ohm Krüger* (1941).

Paul Krüger es una víctima de los ingleses y de los judíos (el personaje de Cecil Rhodes, cuya identidad judía se insinúa, es interpretado por Ferdinand Marian, el mismo actor que encarnó a Joseph Süß Oppenheimer).²⁶ El presidente entiende muy bien cuáles son las intenciones de los ingleses; compran las granjas bóer, envían misioneros para enseñar la fidelidad a la reina, negocian baratijas con los salvajes y les prometen armas, siempre que luchen a favor de «Su Majestad».

Una de las escenas más importantes es la de la rabia de Krüger al notar el intento de levantamiento de una tribu; va al encuentro del cacique Lobenguela, que es sorprendido *in fraganti* con una casaca del uniforme inglés, aunque medio desnudo de la cintura para abajo. «Haré un tambor con tu piel, negro miserable, si no me dices quién te dio los rifles», amenaza el presidente.



Ohm Krüger llega a la cabaña de Lobenguela. Éste, al verlo por el espejo, esboza una sonrisa entre infantil y de disimulo. Fuente: George Steinmetz y Julia Hell, «The Visual Archive of Colonialism: Germany and Namibia» (*Public Culture*, 2006), p. 148.



Después de convencer a Lobenguela de quedarse de su lado, el presidente y el cacique calman a la tribu que estaba en pie de guerra. Fotograma de *Ohm Krüger*.

[26] Se trata de una de las películas antisemitas más emblemáticas del periodo nacionalsocialista, *El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940).

Dándose cuenta de todos estos ardides y a pesar de que conoce la fragilidad de su nación, declara la guerra a los ingleses, aun cuando ya está muy viejo y enfermo para tratar de salvar a su terruño.

Con la derrota, la gente es internada en campos de concentración, donde la comida es terrible y donde los cuerpos son enterrados en fosas comunes. Los presos y prisioneros mueren de tifus y de hambre, mientras los soldados se divierten. El hijo de Paul Krüger es ejecutado, sus nietos también mueren, quedando solo su nuera y su esposa, en escenas que parecen tomadas de lo que está sucediendo contemporáneamente en Lidice, Checoslovaquia.

El crepúsculo del pueblo bóer es similar al del campesino alemán, vencido por el capitalismo, por el tratado de Versalles, por las tropas inglesas dondequiera que hubiera alemanes, como en Namibia, que en el momento de rodar la película pertenecía a la Unión Sudafricana, por lo tanto, un dominio del imperio inglés.

La derrota reclamaba venganza, del mismo modo que la Segunda Guerra Mundial podía ser vista por la gente común como la respuesta alemana a lo sucedido en la Primera Guerra Mundial por culpa de los ingleses y los judíos. Y, curiosamente, en las escenas finales, aparecen los campos de concentración como un «espacio de muerte». La postergada venganza, que tanto atormenta a los resentidos,²⁷ aguarda su revancha bajo la dirección del pueblo fuerte que ha de venir, como profetiza Krüger, ya ciego, en el hospital de Ginebra.



Petra, la nuera de Paul Krüger, en el campo de concentración. Fotograma de *Ohm Krüger*.

Consideraciones finales

La era de los imperios se caracterizó, entre otros aspectos, por ser un campo de disputa de opiniones, afectos, recuerdos y mitos fundacionales a través de imágenes

[27] Nos inspiramos aquí en el pensamiento de Pierre Ansart, quien, al reflexionar sobre la *Genealogía Moral* de Nietzsche, analiza los usos de la Primera Guerra como memoria de la humillación alemana por parte de los nazis. Pierre Ansart, «História e memória dos ressentimentos», en Maria Stela Bresciani y Marcia Naxara (orgs), *Memória e ressentimento; indagações sobre uma questão sensível* (Campinas, Editora da UNICAMP, 2004), pp. 15-36.

literarias e iconográficas, culminando en el cine de aventuras que tuvo como escenario lo exótico. En el caso alemán, la cúspide de esta ideología se produjo con el auge del nacional socialismo, cuando las ambiciones expansionistas llevaron a varios segmentos de la población a apoyar la guerra.

El expansionismo también se proyectó para la industria cinematográfica; los nazis se disputaban este sector con los americanos, con la intención de superarlos en calidad y distribución comercial. Para difundir sus películas en América Latina, se apoyaron en las empresas de Buenos Aires, cuyo gobierno esquivaba al liderazgo americano en el continente. En el Brasil, la difusión se hizo desde los consulados y entidades culturales germano-brasileñas. En la Unión Sudafricana contaban una población blanca que simpatizaba abiertamente con el nazismo, considerada como el único gobierno capaz de enfrentarse a sus rivales británicos.

Tocaban la fibra sensible de la población los carteles, textos, portadas de libros, festivales, música, discos, noticias de la radio o de los periódicos que difundían el cine, en cuyas imágenes se mezclaban la ficción y la realidad. Por ejemplo, el mismo año en que se filmaron *Ohm Krüger* y *Carl Peters*, se creó un departamento gubernamental para recuperar las colonias africanas que pertenecían a Alemania, acompañado de una intensa propaganda. La Organización Extranjera Alemana del Partido Nazi (*Auslandsorganisation der NSDP*) envió una expedición a la Amazonia brasileña con el objetivo de conocer mejor la extracción de caucho al mismo tiempo que se exhibía *Kautschuk*; y los campos de concentración infectados por el tifus, escenificados en la película *Ohm Krüger*, ya eran una realidad, ahora alemana, una potencia capturada a los británicos para eliminar a sus enemigos.

Lo indiscernible entre el mundo de la vida y la ilusión no era una novedad; después de todo, el cine de entretenimiento, desde sus primeras producciones, bloqueaba la reflexión, ya que el espectador debía atenerse a los veloces mensajes que desfilaban ante sus sentidos «para no perderse en la explosión de los hechos».²⁸

La novedad radica en lo exótico ligado tanto al *Lebensraum* como al *Todesraum*, y es en este leitmotiv en el he centrado mi atención. En su tiempo libre (*Freizeit*), el espectador se identificaba con el emigrante, el alemán en el extranjero, transformado en soldado del trabajo, en un territorio imaginado como sustraído de Alemania desde la Primera Modernidad hasta la Primera Guerra Mundial. Lo exótico evoca lo salvaje, el bosque, lo desconocido, pero en la pantalla este mundo distante se hace más cercano, los nativos, más fácilmente domesticables, y la aventura, el deseo suprimido por el monótono trabajo diario, menos imposible, al menos a través de la mirada. El coraje se traduce en fuerza, y el amor, reducido a momentos fugaces y robados, es un objeto al que hay que renunciar a cambio de la victoria. Y así el público pasó por los años de la guerra, preparándose para ella, divirtiéndose, conmoviéndose, conociendo otros mundos, en fin, guardando silencio en su exilio interior.

BIBLIOGRAFÍA

[28] Theodor Adorno y Max Horkheimer, «A indústria cultural», en *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro, Zahar, 1985), p. 119..

- ADORNO, T., Y HORKHEIMER, M., *Dialética do esclarecimento*. (Rio de Janeiro, Zahar, 1985).
ANSART, P., «História e memória dos ressentimentos», en M. Bresciani y M. Naxara (orgs), *Memória e ressentimento; indagações sobre uma questão sensível* (Campinas, Editora da UNICAMP, 2004), p. 15-36.

- ARENDE, H., *O sistema totalitário* (Lisboa, Dom Quixote, 1978).
- BREPOHL, M., *Imaginação literária e política; os alemães e o imperialismo* (Uberlândia, Editora UFU, 2010).
- , *Pangermanismo e nazismo; a trajetória alemã rumo ao Brasil* (Curitiba, SAMP, 2014).
- , «Dever de memória e colonialidade: a invisibilidade dos subalternos», en M. Gonçalves y M. Brepohl, *Políticas de memória e experiências de (des)exílio* (Curitiba, Editora da UFPR, 2017).
- COUTARDE, F. Y CADARS, P. *Histoire du cinéma nazi* (Paris, Eric Losfeld, 1972).
- D'EL REI, P., *Maria Kahle (1891-1975): vida e obra* (São Paulo, Instituto Martius-Staden, 2014). Disponible en :<<http://www.martiusstaden.org.br/conteudo/detalhe/135/maria-kahle-1891-1975-vida-e-obra>> (15/04/2019)
- DÖBLIN, A., *Amazonas Trilogie* (Munich, Deutsches Taschenbuch, 1991).
- KORFMAN, M. & MENEGUZZO, R., «Encenações autorais e textuais em Karl May» (*Pandaemonium ger.* vol. 20 n.º 31, São Paulo, julio/agosto, 2017).
- GLÜSING, J., *Das Guyana-Projekt* (Berlin, Ch. Links, 2008).
- KRACHENSKI STADLER, N., *Em busca das colônias perdidas; a visualidade da propaganda do Movimento Neocolonial Alemão (1925-1943)* (Tesis de Máster, Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2015).
- NEBE, A., «Das Spiel ist aus» (*Der Spiegel*, 9/02/1950). <<https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44446464.html>> (12/09/2019).
- OLDEN, B., *Paradiese des Teufels; biographisches und autobiographisches Schriften und Briefen aus dem Exil* (Berlin, Rütten& Loening, 1977).
- PEREIRA, W., *O império das imagens de Hitler: O projeto de expansão internacional do modelo nazi-fascista na Europa e na América Latina; 1933-1955* (Tesis doctoral, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008).
- SCHMITT, C., *El nomos de la tierra* (Buenos Aires, Ed. Struhart, 2005).
- SNYDER, L., *Macro Nationalisms. A History of the Pan-movements* (Londres, Greenwood Press, 1985).
- UEDING, R., *Karl May Handbuch* (Stuttgart, Alfred Kröwer Verlag, 1987).
- STEINMETZ, G. Y HELL, J., «The Visual Archive of Colonialism: Germany and Nambia» (*Public Culture*, 18 (1), 2006), p. 132-149.

Recibido: 13 de abril de 2020

Aceptado para revisión por pares: 1 de mayo de 2020

Aceptado para publicación: 29 de junio de 2020

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 entretejido 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.

SUEÑOS EN BLANCO Y NEGRO: LA EXPANSIÓN DE LA UFA EN BRASIL Y AMÉRICA LATINA

Dreams in Black and White:
Ufa's Expansion in Brazil and Latin America

WOLFGANG FUHRMANN^a

Universidad de Zúrich

DOI: 10.15366/secuencias2020.52.003

RESUMEN

La Ufa, la Universum Film AG de Berlín, Alemania, fue el único estudio cinematográfico que logró competir con los grandes estudios de Hollywood en los años 1920 y 1930. Con ciento cuarenta sucursales, agencias y salas de cine en todo el mundo, la Ufa fue un *global player* en el cine mundial. A pesar de su reputación, sabemos muy poco sobre la estructura de la Ufa en el exterior, por ejemplo, en América Latina. Basado en correspondencias de la Ufa con sus socios y otras fuentes primarias, el artículo presenta por primera vez una mirada a las diversas actividades de la Ufa en el continente, su estrategia de distribución, *marketing* y los problemas que la Ufa encontró en los países latinoamericanos. El siguiente artículo se enfocará en el mercado brasileño, donde la Ufa abrió el primer *UFA-Palácio* en 1936, en São Paulo. Para la Ufa, el palacio debería ser el inicio de su expansión en el mercado brasileño y en Suramérica; pero el sueño de una *Ufa do Brasil* terminó temprano con el inicio de la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave: Brasil, distribución, ideología nazi, América Latina, cine alemán, Ufa, Ufa Palacio

ABSTRACT

The Ufa, Berlin's Universum Film AG in Germany, was the only film studio that managed to compete with the big Hollywood studios in the 1920s and 1930s. With 140 branches, agencies, and film theatres worldwide, Ufa was a global player in world cinema. Despite its reputation, little has been written about Ufa's structure abroad, in places like Latin America for instance. Based on Ufa's correspondences with its partners and other primary sources, the article presents for the first time a look at Ufa's various activities in the continent, its distribution strategy, marketing, and the problems Ufa encountered in different Latin American countries. The article will focus particularly on the Brazilian market, where Ufa opened the first UFA-Palácio (Ufa Palace) in 1936, in São Paulo. For Ufa, the palace was to be the beginning of its expansion into the Brazilian market and into South America; but the dream of an *Ufa do Brasil* ended early with the outbreak of World War II

Keywords: Brazil, distribution, German cinema, Latin America, Nazi Ideology, Ufa, Ufa Palace

[a] **WOLFGANG FUHRMANN** es historiador de cine e investigador asociado al Departamento de Cine de la Universidad de Zúrich. Es Doctor en Estudios Cinematográficos de la Universidad de Utrecht, Holanda, autor de la publicación *Imperial Projections. Screening the German Colonies* (Berghahn, 2015) y de múltiples publicaciones y ponencias sobre el cine temprano, cine etnográfico, cine documental, cine transnacional y las relaciones cinematográficas entre América Latina y los países germanoparlantes. Docente en Alemania, Suiza, Canadá, Brasil y Colombia, su más reciente proyecto de investigación indaga las relaciones cinematográficas de por lo menos un siglo entre Brasil y Alemania. E-mail: wolfgang.fuhrmann@gmail.com

Introducción

Durante la década de los años treinta, el empresario brasileño de cine Ugo Sorrentino resumió la buena reputación en Brasil de la Ufa (Universum Film AG de Berlín, Alemania) de una manera encantadora, que probablemente muchos otros públicos nacionales en América Latina hubieran compartido: no importa cuál película de Alemania fuera mostrada en Brasil. Para el público brasileño, cada película alemana era una película Ufa: *Um-filme-alemão*¹.

La Ufa fue el único estudio cinematográfico que logró competir con los grandes estudios de Hollywood en los años veinte y treinta. Fundada el 18 de diciembre de 1917, la Ufa se desarrolló en la República de Weimar como el segundo mayor imperio del cine en el mundo, con sus propios estudios en Babelsberg, cerca de Berlín, su propio sistema de distribución y salas de cine. La Ufa tuvo ciento cuarenta sucursales, agencias y salas de cine en todo el mundo. De esta manera, fue un *global player* en el cine mundial. Pese a su reconocimiento, la estructura de la Ufa en el exterior, por ejemplo, en América Latina es poco conocida.

El presente artículo es una aproximación a la presencia de la Ufa en América Latina, a partir de documentos de la Ufa encontrados y consultados en el Archivo Nacional de Berlín y complementados con fuentes latinoamericanas. Para el caso de la Ufa en Brasil, la Hemeroteca Digital Brasileira, que constituye una plataforma digital y repositorio de periódicos y revistas digitalizados de manera OCR, permitió seguir la historia de la Ufa en Brasil en términos de publicidad en los periódicos del país².

Si bien los documentos en Berlín sobre la actividad de la Ufa fuera de Alemania presentan algunos vacíos, permiten entender cómo la Ufa realizó la distribución y la venta de sus filmes en países de América Latina y en Brasil, por ejemplo, cuáles fueron los planes para entrar a ese mercado y establecer allí sucursales.

Además de libros de fotografías sobre la historia de la compañía, en el fundamento de la investigación sobre la Ufa están la antología de Hans-Michael Bock y Michael Töteberg, *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*; y la monografía de Klaus Kreimeier de 2002, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*³. Publicada con motivo del centenario de la Ufa en 2017, la antología *Linientreu und populär: Das Ufa-Imperium 1933-1945*, de Rainer Rother y Vera Thomas⁴, se enfoca en varios aspectos de la empresa durante el nacionalsocialismo. Un importante análisis sobre la producción de versiones multilingües de la Ufa y su distribución en el exterior lo hace Chris Wahl en *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: die internationale Strategie der Ufa 1929-1939*, de 2009⁵. Hasta hoy, la investigación sobre la Ufa en el exterior es más limitada y se centra, en su mayoría, en la época del nacionalsocialismo: la antología de Roel Vande Winkel y David Welch *Cinema and the Swastika, The International Expansion of Third Reich* ofrece un buen resumen sobre el papel del cine nazi en el mundo⁶. Ingo Schiweck investiga el cine alemán en los Países Bajos⁷, Paul Lesch se dedica a la recepción de las películas alemanas en Luxemburgo⁸. Karl Sierek investiga la relación entre la Ufa en Berlín y Japón/China, particularmente sobre el distribuidor japonés Kawakita Nagamasa⁹. María Antonia Paz y Julio Montero siguen la influencia del cine nazi en España en su investigación *La larga sombra de Hitler*¹⁰. El historiador brasileño Flaviano Bugatti Isolan hace importantes contribuciones sobre la recepción del cine alemán y las películas de la Ufa en el sur de Brasil¹¹. Finalmente, las informaciones sobre el cine alemán publicadas en los periódicos de Porto Alegre y Santa Cruz do

[1] Ugo Sorrentino, «200 brasilianische Kinos für den deutschen Film» (*Film Kurier*, 28 de julio de 1934), BArch, R 109-1/5379.

[2] <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>> (05/05/2020). La crítica de que una búsqueda por palabras clave puede resultar superficial en una investigación puede ser respondida con el argumento de que la HBD también ofrece el estudio de artículos o ediciones enteros para contextualizar los resultados. Al final, el trabajo de historiador es para contextualizar los datos.

[3] Hans-Michael Bock y Michael Töteberg (eds.), *Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik: die internationale Geschichte von Deutschlands größtem Film-Konzern* (Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1992). Klaus Kreimeier, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Translated by Robert and Rita Kimber (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996).

[4] Rainer Rother y Vera Thomas, *Linientreu und populär: Das Ufa-Imperium 1933-1945* (Berlin, Bertz + Fischer, 2017).

[5] Chris Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: die internationale Strategie der Ufa 1929-1939* (Munich, Edition Text und Kritik, 2009).

[6] Roel Vande Winkel and David Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007).

[7] Ingo Schiweck, «[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche»: der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940-1945 (Münster: Waxmann, 2002).

[8] Paul Lesch, *Heim ins Ufa-Reich?: NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944* (Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, traducción del francés por George Hausemer).

[9] Karl Sierek, *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China. 1923-1949* (Wiesbaden, Springer, 2018). Verlag Trier, 2002).

[10] María Antonia Paz y Julio Montero, *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933-1945)* (Madrid, Cátedra, 2009).

[11] Flaviano Isolan Bugatti, *Das páginas à tela: a imprensa rio-grandense e o cinema alemão na década de 1930* (Porto Alegre e Santa Cruz do Sul: um estudo comparativo) (Santa Cruz do Sul, Edusinc, 2006). Flaviano Isolan Bugatti, *Filmabsatzgebiet Brasilien: Die Rezeption des deutschen Films in Brasilien in den 1920er und 30er Jahren* (Tesis doctoral, Berlín, Universidad Técnica de Berlín, 2010).

[12] Un resumen sobre las actividades de los extranjeros en el área del cine y de televisión en Brasil se encuentra en *Jurandyr Noronha, Dicionário Jurandyr Noronha de Cinema Brasileiro: Os que vieram de outras terras* (Rio de Janeiro, EMC Edições, 2015).

Sul, al sur de Brasil, permiten trazar una idea sobre la popularidad del cine alemán en la región.

El mercado en América Latina

Las relaciones comerciales de la Ufa con los países de América Latina incluían la promoción y la venta de películas. La Ufa nunca persiguió el objetivo de producir películas conjuntas, es decir, coproducciones en América Latina. Los países latinoamericanos sirvieron de escenario a películas culturales y expedicionarias como *König Amazonas* (William McGovern, 1925), *Die grüne Hölle* (August Brückner, 1930) o como telón de fondo de películas de aventuras como *Caucho* (*Kautschuk*, Eduard von Borsody, 1938). De las relaciones transnacionales de la Ufa en América Latina no solo resultaron películas como las arriba mencionadas; también cuentan, por ejemplo, las biografías de antiguos empleados de la Ufa como los hermanos Franz y Edgar Eichhorn, quienes encontraron su segundo hogar en el Brasil, o los negocios con socios de ascendencia alemana¹².

Si bien la Ufa mantuvo relaciones comerciales con los mercados de América Central, Cuba y los estados más pequeños de América del Sur, se les trató como negocios al azar (*Zufallsgeschäfte*).

La situación económica en Alemania después de la inflación en 1923 obligó a la Ufa a abrir otros mercados. América Latina fue un mercado interesante e importante para la empresa, especialmente en Argentina, Brasil y Chile, dada la numerosa inmigración alemana en estos países.

Antes de la Primera Guerra Mundial, el mercado latinoamericano fue domi-

nado por producciones de Francia e Italia. Hollywood empezó a dominar los mercados apenas durante el transcurso de la guerra. En 1916, solamente el 12% de las películas distribuidas en América del Sur vinieron de los Estados Unidos¹³. Después de Australia, Brasil y Argentina se convirtieron en los mercados más importantes en la importación de películas de Hollywood, que para 1929 dominó los dos mercados con un 85%¹⁴.

El cine alemán nunca estuvo en la posición de dominar un mercado nacional en América Latina. Sin embargo, logró un porcentaje estable en los años veinte y treinta. Después de la Primera Guerra Mundial, Alemania aumentó su aportación al mercado brasilero con un 8% en 1922¹⁵. La cuota bajó a 1,9% en 1925 y se estableció en 1929, al final de la década, en un 7,7%¹⁶. En Colombia, en 1930, las películas alemanas ocuparon el segundo lugar en los cines, después de Hollywood y antes de Francia¹⁷. Una estabilización similar se puede observar en el mercado argentino. En 1935, el cine alemán fue más fuerte que el cine francés o el italiano en ese país¹⁸. Aunque la dominación del mercado por parte de Hollywood nunca estuvo en peligro, la alta calidad de las producciones alemanas fue reconocida¹⁹.



Cartel de *Caucho* (*Kautschuk*, Eduard von Borsody, 1938).

La toma del poder por parte de Hitler no supuso una carga para las relaciones comerciales de la Ufa en los primeros años del Tercer Reich, y se garantizaron exhibiciones de películas alemanas hasta los años cuarenta. Los países de América Latina no participaron en la Segunda Guerra Mundial sino hasta después de 1941. Muchos gobiernos latinoamericanos mantuvieron buenas relaciones con Alemania y simpatizaron con el régimen de Hitler. Sin embargo, la situación fue cambiando con el paso de los años, y cada vez se hizo más difícil el desenvolvimiento del mercado cinematográfico, hasta verse incluso paralizado.

Distribuir películas alemanas en países de habla española y portuguesa fue un reto para la Ufa. En los países de habla española, era mucho más fácil comercializar producciones de México o España que las películas en lengua extranjera, las cuales tenían que ser subtituladas, dobladas o producidas a un costo elevado en una versión multilingüe. La fundación en 1936 de la productora germano-española *Hispano Filmproduktion* fue una de las decisiones estratégicas para no solamente entrar al mercado español y estabilizar el eje entre Franco y el Tercer Reich, sino también usar a la productora como un trampolín para facilitar la distribución de producciones alemanas en América Latina.

Más importante que la función de la Hispano Filmproduktion fue, sin embargo, el contacto con compradores y distribuidores en los países de América Latina.²⁰



Hispano Filmproduktion, Fotograma de *La canción de Aixa / Hinter Haremstütern* (Florian Rey, 1939)

La red de habla alemana de la Ufa

La Ufa tenía socios en los países de América Latina: Cinematográfica Calderón en México, Cine Colombia en Colombia y Di Fiore en Argentina. Pero eran sobre todo una red de migrantes germanoparlantes, y el interés económico de las empresas alemanas desde México hasta Argentina, los que aseguraban las ventas en el extranjero.

[13] Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934* (Londres, British Film Institute, 1985), p. 78.

[14] Department of Commerce, Bureau of Foreign and Domestic Commerce (ed.), *Motion Pictures in Argentina and Brazil, Trade Information Bulletin*, no. 630, 1929, p. (II).

[15] Randal Johnson, *Film Industry in Brazil: Culture and the State* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987), p. 36.

[16] Kristin Thompson, *Exporting Entertainment*, p. 139.

[17] Leidy Paola Bolaños Florido, *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910-1930)* (Medellín, La Carreta Editores, 2020), p. 98.

[18] Valeria Galván y Marina Moguillansky, «Escenas de la Alemania nazi en las pantallas porteñas (1933-1945)», (*III Coloquio Internacional de Cine e Historia*, UNILA, Foz de Iguazú, 2 y 3 de diciembre de 2018).

[19] Department of Commerce, *Motion Pictures in Argentina and Brazil*, p. 5.

[20] Manuel Nicolás Meseguer, *Hispano Film Produktion, Una aventura españolista en El cine del Tercer Reich (1936-1944)* (Santander, Shangrila, 2017).

El primer representante de la Ufa en Sudamérica fue el argentino Emilio Kinkelin, quien mantuvo un estrecho contacto con la prominente familia empresarial alemana Stinnes. Kinkelin permaneció en Alemania durante la Primera Guerra Mundial como agregado militar. De civil, representó a Stinnes y a la Ufa en Buenos Aires después de la guerra, en la década de los años veinte²¹.

Uno de los socios más importantes de la industria cinematográfica alemana en Argentina fue el austrohúngaro Max Glücksmann, quien emigró siendo joven de Austria a Argentina con su familia en 1890, y a quien se considera hasta hoy un pionero del cine argentino²². Con más de cien teatros en Argentina, Chile y Perú, Glücksmann era un socio competente.

Activo en la industria fonográfica y cinematográfica, Glücksmann adquirió en 1919 —a través de la *Internationale Filmvertriebs-Gesellschaft*—, para Argentina, Bolivia, Chile, Perú, Uruguay y Paraguay, «los derechos de monopolio para todas las películas producidas por las empresas manufactureras del Grupo Ufa y para aquellas películas alemanas cuyos derechos de distribución para su área de monopolio siguen siendo propiedad de Ufa para países extranjeros hoy en día»²³.

Las películas vendidas por la Ufa a Glücksmann debían convertirse en la competencia de las producciones norteamericanas. Para alcanzar este propósito, Glücksmann estaba obligado a dar la misma publicidad a las estrellas de cine alemanas de las películas adquiridas que a las americanas.

La elección de hacer de Glücksmann un socio de la Ufa no fue incontrovertible. Se dijo que incitó a la agitación contra Alemania durante la guerra²⁴. Glücksmann argumentaba que, si no hubiese presentado en Buenos Aires las películas de los enemigos de Alemania durante la guerra, su supervivencia económica estaría amenazada²⁵. Esta pudo haber sido una de las razones por las cuales la Ufa contactó a Adolfo Zicovich-Wilson, dueño de la Wilson&Cía desde mediados de los años veinte. Zicovich-Wilson siguió siendo el socio de la Ufa hasta finales de los años treinta, mientras que Glücksmann continuó con la exhibición de producciones de la Ufa.

[21] Gerald D. Feldman Hugo Stinnes, *Biographie eines Industriellen, 1870-1924* (Munich, C.H.Beck, 1998), p.578).

[22] «Max Glücksmann». <<http://www.victorian-cinema.net/glucksmann/>> (05/05/2020).

[23] «Contracto (Vertrag), BArch R 109-I/2079.

[24] Correspondencia, Deutsche Gesandtschaft in Buenos Aires, 22 de octubre de 1919, BArch, R 109-I/71957.

[25] Correspondencia, Ufa an Deutsche Gesandtschaft in Buenos Aires, 5 de noviembre de 1919, BArch, R 109-I/71957.



Fotograma de *El camino hacia la belleza o El camino de la fuerza y de la belleza* (*Wege zur Kraft und Schönheit*, Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager, 1925).

En agosto de 1938, la compañía terminó la colaboración con Zicovich-Wilson por razones político-culturales, como lo expuso la Ufa en documentos empresariales²⁶. Zicovich-Wilson era judío e intolerable para la Ufa como socio. Durante los años siguientes, la Ufa contrató a Hans (Juan) Biester. El grupo regional del Partido Nacional-socialista Obrero Alemán en Argentina criticó la contratación de Biester por su colaboración anterior con Zinovich-Wilson. Como no había otro experto ciudadano del Reich alemán (Reichsdeutscher Fachmann) disponible, la Ufa se decidió por él²⁷.

Pese a sus gestiones, no fueron Glücksmann o Wilson quienes establecieron a la Ufa como una productora de películas de alta calidad. Juan Probst, cuyo oficio muy probablemente era ser un profesor de origen alemán que dirigió la Cátedra de Literatura Alemana de la Universidad de Buenos Aires²⁸, representaba a la productora alemana Terra Films en Buenos Aires en los años veinte. Fue incorporado en la empresa de Wilson en 1924²⁹. Anuncios publicitarios de Probst en la revista argentina de cine *Excelsior* muestran que, entre 1925 y 1926, películas alemanas como *El camino hacia la belleza*, también conocida en español como *El camino de la fuerza y de la belleza* (*Wege zur Kraft und Schönheit*, Nicholas Kaufmann, Wilhelm Prager, 1925)³⁰, *El bailarín de mi mujer*³¹ (*Der Tänzer meiner Frau*, Alexander Korda, 1925), o *El sueño de un vals* (*Ein Walzertraum*, Ludwig Berger, 1925)³² fueron promocionadas por primera vez junto con el reconocido símbolo de la Ufa.

Hollmann y Cía., una filial de la fábrica de rodamientos Friedrich Hollmann A.G. de Wetzlar, en Alemania, y la empresa de distribución de películas Eugenio Motz y Cía. —que según el membrete se había especializado en películas europeas— fueron las distribuidoras de las películas de la Ufa en México durante la década de los años veinte. La Ufa había concedido a Hollmann el uso de su marca en el verano de 1920³³, pero pidió retomarla en 1921. La razón fue que la Ufa registró su marca a nivel internacional. Documentos que datan de los años cuarenta indican que la Ufa planeó establecer relaciones comerciales con Cinematográfica Calderón, una de las empresas más conocidas en la historia del cine mexicano³⁴.

En Guatemala, la compañía Suhr, Sapper & Co³⁵, que fuera principalmente activa en el negocio del café, y la empresa Diestel, Hastedt & Co³⁶, único distribuidor de la marca B.M.W. en el país, compraron las películas de la Ufa.

En Colombia, la empresa comercial de Hamburgo H.A. Sierau & Co. anunció en 1938 su interés en vender películas de la Ufa en el país a la empresa alemana A. Stapff & Co.³⁷. En Chile, la Ufa logró que el fotógrafo austriaco Roberto Schmutzer y la empresa Schmutzer & Cía fueran socios distribuidores durante la década de los años treinta³⁸.

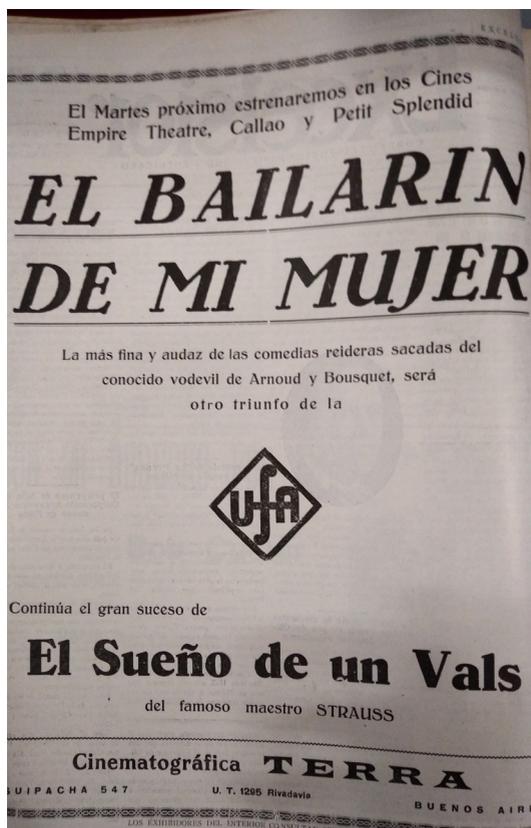
La discusión sobre la actitud antialemana de Max Glücksmann, la separación de Adolfo Zinovich-Wilson en Argentina por su fe judía y la dificultad de encontrar

[26] Vorlage für Vorstandssitzung (presentación para la reunión de la junta directiva), 14 de febrero de 1940, BArch, R 109-1/5465.

[27] Gedächtnisvermerk, Argentinien-Besprechung (nota conmemorativa, reunión-Argentina), 29 de septiembre 1938, BArch, R 109-1/5430.

[28] Regula Rohland, reseña de «Franka Bindernagel: Deutschsprachige Migranten in Buenos Aires. Geteilte Empfindungen und umkämpfte Geschichtsbilder 1910-1932» (*Iberoamericana*, vol. 19, n.º 71, 2019), p.318.

[29] Fernando Martín Peña, «Metropolis Found». <https://web.archive.org/web/20141016052747/http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0609/pena_metropolis.htm> (02/05/20).



Anuncio publicitario, *El bailarín de mi mujer* (*Der Tänzer meiner Frau*, Alexander Korda 1923) (*Excelsior*, no. 643, 9 de julio 1926).

Hoy Domingo 3 Funciones **POLITEAMA** Hoy Domingo 3 Funciones

Precios

Matinee Doble a las 2.30 p. m.
Repetimos la 1.ª función
y estrenamos la 2.ª función de la super serial de aventuras de amor y box:

Sonando el Cuero

Intenso y emocionante argumento, creación del simpático actor y ex campeón mundial de box: **BILLY SULLIVAN**

Tanda A las 6 p. m.

U.F.A. la soberbia manufactura presenta su gloriosa obra magna.

Noche A las 9.30 p.m.

Las Tragedias del Amor

El más emocionante argumento, la más regia presentación, la super magistral interpretación de los cuatro colosales del cine:

**EMIL JANNINGS. - MIA MAY
ERIKA GLASLNER. W. GODOROW**

La obra cumbre de la cinematografía mundial que Ud. recordará toda su vida.

Precios de las Localidades

PALCOS \$ 20. PLATEA \$ 4. BALCON \$ 1.90

EN VENTA TODO EL DIA EN LA BOLETERIA DEL TEATRO

Teléfono No. "22 Maculinas"

Anuncio publicitario, *Las tragedias del amor (Tragödie der Liebe, Joe May, 1923)* (*Cine Social*, no.24), p.4 (Chile).

[30] Anuncio publicitario (*Excelsior*, n.º 598, 26 de agosto de 1925).

[31] *N del E.* Estrenada en España como *La fiebre de la danza*.

[32] Anuncio publicitario (*Excelsior*, n.º 640, 18 de junio de 1926).

[33] Aurelio de los Reyes, «El cine alemán y el cine soviético en México en los años veinte» (*Journal of Film Preservation*, n.º 60/61, 2000), p. 51.

[34] Vorstandssitzung, 24 de junio de 1941, BArch, R 109-I/1613.

[35] Vorstandssitzung, 23 de noviembre de 1934, BArch, R 109-I/1029c.

[36] Abschrift (transcripción), Diestel Hastedt & Co, 7 de mayo de 1941, BArch, R 109-I/1611.

[37] Correspondencia, Ufa an Reichsfilmkammer Fachgruppe Filmaussenhandel, 29 de octubre de 1938, BArch, R 109-I/1611.

[38] Se desconoce la entrada exacta de Schmutzer en el comercio de Ufa. En octubre de 1939, Schmutzer le hace saber a Ufa que el comercio de películas alemanas ya no era lucrativo para él. Vermerk, Punkt 6: Peru, Chile, Bolivien, 4.10.1939, BArch, R 109-I/1611.

Alemanes del Reich (*Reichsdeutsche*) en el exterior que cumplieran los requerimientos de la Ufa, tras la presión de los Estados Unidos en América Latina para posicionarse contra la Alemania Nazi, causaron problemas a la Ufa para desarrollar relaciones comerciales estables en toda América Latina. La orientación ideológica de la Ufa en los años treinta como empresa aria impidió repetidamente ganar nuevos clientes, fuera porque los socios comerciales eran de ascendencia judía o porque se consideraran políticamente poco fiables. Una red de habla alemana era importante, mas no necesariamente garante para el éxito en el exterior. Igualmente relevante era cumplir las expectativas visuales y narrativas en los países para el éxito del negocio cinematográfico transatlántico.

Públicos y mentalidades

En las revistas alemanas de cine es posible encontrar, una y otra vez, artículos sobre las preferencias de los públicos en el exterior. En 1920, la revista *Der Film* reportó que el público uruguayo prefería películas de drama y

policíacas; mientras que, al público colombiano, con preferencia por las producciones francesas e italianas, le encantaban las películas del «gran mundo», es decir, «lindos baños y elegantes espacios interiores»³⁹. En los respectivos países fueron realizadas evaluaciones sobre las preferencias del público, a fin de satisfacer sus gustos y ofrecerles producciones apropiadas. Las evaluaciones también se encuentran entre los documentos archivados de la Ufa: en Venezuela, el público prefería películas con mucho movimiento y buena música, como *Barcarole*⁴⁰ (Gerhard Lamprecht, 1935), *El congreso se divierte (Der Kongress tanzt, Eric Charell, 1931)* o *El barón gitano (Zigeunerbaron/Le baron tzigane, Carl Hartl, 1935)*. En Chile, en cambio, eran predilectas las «grandes piezas de escenografía con un tema ligero y buena música ligera», en lugar del «arte serio» como *Traumulus*⁴¹ (Carl Froelich, 1935). En Colombia, el público amaba «las películas de opereta, las comedias, las películas con mucha trama y tan poco diálogo como sea posible». Los argentinos, por otro lado, daban prelación a las películas de la vida real: como republicano no tendría mucho sentido ver sobre «príncipes y princesas y cosas así»⁴². Las ventas no siempre cumplieron los deseos del público: se presentaron algunas quejas sobre películas alemanas en su versión francesa y fueron solicitadas versiones alemanas con subtítulos en español⁴³.

La Ufa se vio confrontada a inconvenientes relacionados con el personal, la red de habla alemana o la mentalidad de los diferentes públicos nacionales. Para evitar o superar a futuro estos problemas, el caso de la Ufa en Brasil mostró cómo la compañía fortaleció su sistema de sucursales en vez del sistema de ventas y representantes⁴⁴.

El ejemplo de Brasil

Un mercado muy importante para la Ufa fue Brasil, país en el cual la empresa encontró condiciones económicas y políticas favorables. Brasil y Alemania sostuvie-

ron tradicionalmente una sólida relación económica. Entre 1818 y hasta finales de los años veinte del siglo xx, casi doscientos mil alemanes inmigrantes llegaron a Brasil⁴⁵. El aumento de brasileños de origen alemán en el país, los llamados *Teuto-Brasileiros*, se dio paralelamente a un crecimiento inversionista en Brasil⁴⁶. De forma continua, Alemania fue uno de los más importantes socios comerciales de la economía brasileña, relación que se vio interrumpida solo por la Primera Guerra Mundial. Hasta la Segunda Guerra Mundial, Alemania superó a los Estados Unidos como principal proveedor de productos para el mercado brasileño. La fuerte relación entre ambos países también se dio a nivel político. La lucha contra el comunismo generó una cercanía político-ideológica entre Brasil y Alemania, incluso con vínculos entre la Gestapo y la policía brasileña⁴⁷. El robusto aparato de propaganda nacionalsocialista, que incluyó el control de la producción cinematográfica, gozó de gran admiración por parte de las autoridades brasileñas⁴⁸. La buena amistad entre los gobiernos —Getulio Vargas llamó en 1936 a Hitler su «*bom amigo*»— acabó con un decreto del gobierno brasileiro en 1938, que prohibió «cualquier actividad de naturaleza política ni inmiscuirse, directa o indirectamente, en los negocios públicos del país»⁴⁹.

La historia de la distribución de las películas de la Ufa -o de la Ufa- en Brasil es casi tan antigua como la propia Ufa⁵⁰. La red brasileña de la Ufa consistía esencialmente en cuatro nombres: en la capital, Río de Janeiro, fueron Tibor Rombauer y Luiz Grentener. Quienes actuaron en São Paulo fueron Gustavo Zieglitz y Ugo Sorrentino, propietario de Art Films. Otro socio para Brasil y otros países como Bolivia, Chile y Perú (cuyo papel aún no está claro hoy en día) fue Rudolph Karstadt AG, de Hamburgo⁵¹. En febrero de 1928, la junta directiva de la Ufa informó que se pretendía conceder la licencia de Brasil a Karstadt por veinticuatro películas de la temporada 1926/27, diecinueve de la producción de 1927/28, cinco películas antiguas y cinco películas culturales. La empresa Karstadt es una de las más ricas por tradición en la historia del comercio minorista en Alemania y es conocida, en primera instancia, por sus almacenes. Su actividad en el sector cinematográfico es un capítulo desconocido en la historia de la empresa. Karstadt recibiría la única licencia para Brasil para la temporada 1928/29⁵². Probablemente, el trato no se produjo porque la Ufa ya tenía para ese entonces socios cinematográficos locales experimentados.

De los cuatro contactos brasileños arriba mencionados —Rombauer, Grentener, Zieglitz y Sorrentino— fue Rombauer el primer empresario con quien la Ufa tuvo contratos. Los documentos de la Ufa reportan las ventas de veinte películas a Rombauer en 1919⁵³. Al final de ese año, Rombauer publicó en un anuncio publicitario en el *Correio da Manhã* de Río que la empresa iba a presentar las últimas novedades del cine alemán⁵⁴, y, en mayo de 1920, el diario informó sobre la nueva compra de películas alemanas por parte del empresario⁵⁵. Con agencias en los estados de São Paulo, Bahía y al noreste de Brasil, Rombauer y la Ufa tuvieron una primera red de distribución en funcionamiento en el país.



Cartel de *Barcarole* (Gerhard Lamprecht, 1935).

[39] «Das Kino in Südamerika» (*Der Film*, nº 48, 27 de noviembre de 1920), pp. 30-31.

[40] *N del E.* Estrenada en España como *Barcarola*.

[41] *N. del E.* Estrenada en España como *Comedia trágica*.

[42] Reichsfilmkammer Hauptabteilung IV, Abtlg. 1 Fachgruppe Filmproduktion, Rundschreiben Betr. Deutsche Filme in Argentinien, 27 de febrero de 1936, BArch, R 109-1/5430.

[43] Gesamtverband der Filmherstellung und Filmverwertung e.V an Ufa, 27 de junio de 1935, BArch, 109-1/5379; Correspondencia, 12 de junio de 1934, GIV f25 Schubert Chor/ 1929(1011), Arquivo do Instituto Martius-Staden, São Paulo, Brasil.

[44] Vorstandssitzung, 21 de diciembre de 1939, BArch, R 109-1/5430.

[45] «Imigração alemã no Brasil» Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/alemaes.html.25>> (05/05/20).

[46] Luiz Alberto Moniz-Bandeira, *Wachstumsmarkt Brasilien. Der deutsche Wirtschafts und Handelsbeitrag in Geschichte und Gegenwart*. 2nd edition (Wiesbaden Springer Gabler, 2013), p. 15.

Mos Srs. Cinematographistas

ROMBAUER & CIA.

comunicam que dentro em breve apresentarão as ultimas novidades da arte muda alemã, com produções das mais afamadas estrelas, como HENRY PORTEN, ASTA NEISEN, POLA NEGRI, MIA MAY, OSSI OSWALDA, da grande fabrica

UNIVERSUM - FILM A. G., BERLIN

Para mais informações dirigi-se ao SR. CARLOS BIEKARCK — RUA VISCONDE INHAUMA 54, sobrado. — Telephone, Norte, 1900 — Endereço telegraphico: ROMBAUER.

Anuncio publicitario de la empresa Rombauer & Cia sobre la compra de películas alemanas (*Correio da Manhã*, 13 de diciembre 1919), p. 16.

[47] Fábio Koifman, «O governo Vargas e a política externa brasileira (1930-1945)», en Jorge Ferreira y Lucília de Almeida Neves Delgado (Org.), *O Brasil Republicano. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019).

[48] «Qualquer atividade de natureza política nem imiscuir-se, direta ou indiretamente, nos negócios públicos do país», Cláudio Aguiar Almeida, «O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com Itália, Alemanha e URSS» (*Revista de Sociologia y Política*, nº 12, 1999), pp. 121-129. (Traducción de los editores)

[49] Koifman, «O governo Vargas».

[50] Wolfgang Fuhrmann, «A Ufa no Brasil: cinemas, empresários, e audiências» en *Anais do Textos Completos do XXII Encontro da SOCINE 2018* (São Paulo, Sociene, 1084-1089).

[51] Correspondencia, Departamento de comercio exterior (Auslandsabteilung), 16 de febrero de 1926, BArch, R 109-I/5434.

[52] Vorstandssitzung, 3 de febrero de 1928, BArch, R 109-I/1026b.

[53] BArch, R 109-I/644.

[54] Anuncio publicitario (*Correio da Manhã*, 13 de diciembre de 1919), p.16.

[55] «Mascara Sinistra. Antonio Moreneo-Carol Holloway» (*Correio da Manhã*, 16 de mayo de 1916), p. 16.

[56] Anuncio publicitario (*Correio da Manhã*, 4 de enero de 1922), p.12.

[57] Anuncio publicitario (*Lichtbild-Bühne*, n.º 11, 11 de marzo de 1922), p. 61.

Las películas de Rombauer y la Ufa pronto se hicieron famosas en la capital brasileña. En 1922, fue confirmado oficialmente que las películas de Rombauer ocuparon el segundo lugar en la capital brasileira después de las películas americanas⁵⁶.

Rombauer adquirió en 1921 el tradicional Cine Palais de la Avenida

Río Branco, con el fin de ofrecer las producciones de la Ufa en un lugar de proyección permanente en la capital. En los años siguientes, Rombauer compró dos cines más en la ciudad: el Cine América y el Cine Americano⁵⁷. Es muy probable que la rápida expansión de su compañía por sus nuevos cines haya llevado a Rombauer a tener que declararse, ya en 1923, en bancarota. El Cine Palais fue subastado en 1926 y quedó en la memoria de muchos habitantes de Rio de Janeiro como el cine que trajo las películas alemanas a la capital⁵⁸.

Rombauer, como lo harían más adelante Luiz Grentener y Ugo Sorrentino, viajó personalmente a Berlín para cerrar contratos y comprar películas. Durante su viaje a Alemania en 1929, Luiz Grentener escribió para una revista brasileña un informe sobre su visita a los estudios de la Ufa en Babelsberg⁵⁹. Ya un año antes, la revista de cine *A Cena Muda* había publicado un reportaje sobre la visita del equipo de redacción a la Ufa⁶⁰. Aunque la Ufa perdió con Rombauer a un importante contacto en la capital, Luiz Grentener se convirtió en el nuevo socio de la Ufa en Brasil.

El papel que jugó Grentener en el negocio del cine en Brasil antes de 1926 no es claro. Está documentado que un tal Louis Grentner, de la productora vienesa Pax Film, estuvo activo en Rio de Janeiro en diciembre de 1920 para proyectar películas médicas en el cine Pathé⁶¹. Un contacto entre Grentener y Rombauer sería obvio, así como el hecho de que Grentener adaptó fonéticamente su nombre para su posterior estancia en Brasil, una práctica común entre los inmigrantes. A finales de 1922, el diario *Berliner Börsenzeitung* informó en una corta nota sobre un cambio en la dirección de la empresa de Rombauer en Berlín⁶². Durante un mes, Luiz Grentener fue el gerente de la sucursal de Rombauer, pero un mes después ya había sido sustituido por Tibor Rombauer⁶³.

Rombauer & Cia. / Rio de Janeiro

Vereinigten Staaten von Brasilien
Europäische Repräsentanz, Berlin SW48, Friedrichstr. 226-227 — Telefon Amt 10700
Lützow, 7076

Correio da Manhã

Director: RAYDONIO SILVA
Administrador: ALMEIDA DIFENSO
Impreso en papel de ROEMER RECH & Co. — Stockholmer & Rio

Rio de Janeiro, 2. Januar 1922	Rio de Janeiro, 4. Januar 1922
<p>A censura theatral e cinematográfica do anno de 1921</p> <p>Durante o anno de 1921, foram censuradas 1295 películas cinematográficas, medindo 1.636.304 metros, pertencentes a 130 fabricas diversas. Dentro os importadores ou exhibidores</p> <p>A agencia Universal contribuiu com 386 películas</p> <p>A Paramount com 249 películas</p> <p>A Foxfilm com 157 películas</p> <p>Rombauer & Cia. com 107 películas u. s. w.</p> <p>Quanto a metragem das películas submetidas a censura, 409.500 metros pertencentes a Universal, 256.166 metros a Paramount, 193.104 metros aos srs. Rombauer & Cia., 165.105 metros a Foxfilm u. s. w.</p>	<p>Die Theater- und Kinocensur im Jahre 1921</p> <p>Während des Jahres 1921 wurden 1295 kinematographische Filme zensuriert, welche 1.636.304 Meter umfassen. Unter den Importeuren und Kinobesitzern nahmen Teil mit 386 Filmen die Universal, 249 Filme die Paramount, 157 Filme die Foxfilm, 107 Filme die Rombauer & Cia. u. s. w.</p> <p>Was die Metragem der Filme, die zensuriert wurden, anbelangt, gelaufen: 409.500 Meter der Universal, 256.166 Meter der Paramount, 193.104 Meter der Rombauer & Cia., 165.105 Meter der Foxfilm u. s. w.</p> <p>O Dr. Roberto Eichbarme, illustre censor cinematografico da Policia, constata e affirmou no seu Relatório annual, que depois das fabricas americanas, que aqui mantem Agencia propria, occupou o lugar como importadores de filmes no Brazil, durante o anno de 1921, os Srs. Rombauer & Cia.</p> <p>E porque em 1921 importaram a Maior quantidade e melhor collocacao de filmes, podem assegurar no anno que agora se inicia a melhor e mais variada producção.</p> <p>Todos os filmes de Pola Negri e Lotte Neumann aduzidos mais notavelis artistas pertencem exclusivamente a Rombauer & Cia.</p> <p>Herr Dr. Roberto Eichbarme der Filmzensor der Polizei bestätigt und konstatiert in seinem Jahresbericht, daß nach den amerikanischen Fabriken, welche in Rio de Janeiro eigene Filmen unterhalten, unter den Film-importeuren Brasiliens den ersten Platz im Jahre 1921 die Herren Rombauer & Cia. einnehmen.</p> <p>Demn sie importierten im Jahre 1921 die größte Quantität und die größte Auswahl von Filmen, und versichern in diesem Jahre eine noch größere und abwechslungsreichere Produktion.</p> <p>Alle Filme von Pola Negri und Lotte Neumann, die beiden notabeln Künstlerinnen, gehören ausschließlich der Fa. Rombauer & Cia.</p>

Und dies wurde in 1 1/2-jähriger zäher Arbeit, mit großen finanziellen Opfern erreicht. Deutsche Filme kommen nur zur Geltung und können ihrem Namen Ehre machen, wenn sie durch die deutsche Firma ROMBAUER & CIA. herausgebracht werden.

Anuncio publicitario de la empresa Rombauer & Cia en la revista alemana *Lichtbild-Bühne* sobre el prestigio de sus películas alemanas (*Lichtbild-Bühne*, 11 de marzo de 1922).

Desde 1926, Grentener se convirtió en representante general de la Ufa en Brasil con su compañía Urania. Durante los años siguientes usó el eslogan: «Ufa – os films que asombraram o mundo» para sus anuncios⁶⁴. Mientras Grentener expandía su influencia y reputación en Río, Gustavo Emilio Augusto Zieglitz se convirtió en el punto de contacto para las producciones de Ufa en São Paulo.

OS FILMS QUE ASSOMBRARAM O MUNDO

«VARIETÉ» — com João de Barros e Dora Castiglioni.
 «BOITECA DE PARIS» — com Lily Damita.
 «MILAGRES DA CREAÇÃO» — com o maior especialista em cinema científico do mundo.
 «CAVALHEIRO DA ROSA» — com Siegfried Dreyfus, Michael Bohnen e o maior especialista em cinema histórico do mundo.
 «SONHO DE VALSA» — com Willy Fritsch, na interpretação de um grande artista.
 «PEDRO O CONSAIRO» — com o maior especialista em cinema histórico do mundo.
 «GATA BORRALHEIRA» — com o maior especialista em cinema histórico do mundo.

Rio, Setembro de 1926
Luiz Grentener

Anuncio publicitario de Luiz Grentener (*Correio da Manhã*, no. 9719, 26 de septiembre 1926), p.8

O programma Urania

agradece ao publico em geral o entusiastico acolhimento que tem dispensado ás suas produções e avisa que, na temporada de 1928, continuará a apresentar no Cheatro Lyrico os melhores films das melhores marcas.

URANIA-FILM — LUIZ GRENTENER
 Rua Senador Dantas nº 91 — Tel. Central 1666
 — End. Teleg. "Uranifilm" —
 Representantes: Porto Alegre — São Paulo — Bahia — Recife

Anuncio publicitario, Grentener y la Ufa en Brasil (*Cinearte*, Album 1928), p. 1º

Zieglitz comenzó el negocio del cine como empleado de Francisco Serrador, una gran empresa de cine, antes de cambiarse a la compañía francesa Pathé Frères⁶⁵. Como representante de Tibor Rombauer en São Paulo, se convirtió más tarde en el representante de Luiz Grentener de la Urania en la ciudad.

Tanto Grentener como Zieglitz utilizaron el símbolo de la Ufa en sus anuncios y fueron fundamentales para consolidar a la Ufa como una marca de calidad en Brasil desde mediados de los años veinte. Lo mismo que se confirmó con lo observado en Argentina gracias al trabajo de Juan Probst. En diciembre de 1929, Grentener adquirió la concesión del cine Pedro II de São Paulo, y, dos años antes, en 1927, Zieglitz se hizo cargo del Colyseu Paulista. Sobre la entrada del edificio colgaba, en gran formato, el logotipo de la Ufa que invitaba a la gente a ir al cine, y, el día de su reapertura, fue presentada una película de la Ufa.

COLYSEU PAULISTA

Primeiro exhibidor em S. Paulo das afamadas produções do programma URANIA

LARGO DO AROUCHE

Reabertura - Sábado, 17 de Dezembro com o grande super-film da "UFA" de Berlim

A GATA BORRALHEIRA

Extraído dos contos fantasticos de HOFFMANN
 Film dedicado á mocidade brasileira e adequado á Semana do NATAL

Um interessante concurso artistico sobre este grande film terá suas condições publicadas amanha nesta pagina.

Film distribuido pelo PROGRAMM U'ANIA — GUSTAVO ZIEGLITZ

Anuncio publicitario para la reapertura del Colyseu Paulista, *A Gata borralheira* (*Der verlorene Schuh*, Ludwig Berger, 1923) (*O Estado de S. Paulo* 14 de diciembre de 1927), p. 17

[58] Varias Notas, «O Cine Palais desaparece» (*Correio da Manhã*, 3.12.1926).

[59] «Luiz Grentener e sua viagem a Alemanha» (*Frou-Frou*, agosto, 1929).

[60] «A Scena Muda, na "Ufa" em Berlim» (*A Scena Muda*, n.º 381, 12 de julio de 1928).

[61] No mundo da Tela. «No cinema de Pathé» (*Correio da Manhã*, 28 de diciembre de 1920), p.5.

[62] «Rombauer & Co. Gesellschaft mit beschränkter Haftung» (*Berliner Börsenzeitung*, n.º 498, 4 de noviembre 1922), p.4.

[63] «Rombauer & Co. Gesellschaft mit beschränkter Haftung».

[64] Anuncio publicitario (*Correio da Manhã*, 26 de septiembre de 1926), p.8.

[65] Rafael de Luna Freire, «Gustavo Zieglitz e a Empresa Cinematográfica Pathé», *Caderno de Resumos, III. Jornada de estudos em história do cinema brasileiro, III. Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro* (Universidade Federal de São Carlos, 2019)

La calidad de las películas con el sello Ufa

Hasta la segunda mitad de los años treinta, la Ufa fue, desde entonces, una experiencia cinematográfica especial. Si se leen las críticas de los largometrajes alemanes en Brasil, las películas alemanas se consideraban inicialmente como un cambio bien recibido y un desafío al cine dominante de Hollywood. Solo en una etapa tardía se les asoció con la propaganda fascista. Como escribe el historiador brasileño Flavio Bugatti Isolan, las producciones de la Ufa debían su popularidad en el sur de Brasil al alto nivel técnico, que se expresaba sobre todo en la puesta en escena de la luz, la música y el trabajo de cámara, y que atraían repetidamente a la prensa con elogios y superlativos. *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1925/26), *Fausto* (*Faust*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1925/26), *Varieté* (Ewald A. Dupont, 1925) o *El sueño de un vals*, de Ludwig Berger, fueron efusivamente celebradas como «milagros de la moderna cinematografía» y «obra brillante de puro arte»⁶⁶.

La observación de Isolan para el sur del país, donde el porcentaje de la población de ascendencia alemana era más alto, parece haberse aplicado también a la capital Río de Janeiro. En una entrevista con el *Diario Carioca* en marzo de 1929, Grentener explicó que el éxito de las películas de la Ufa se debía a la atención al detalle y la finura técnica que distinguía a las producciones alemanas⁶⁷.

Cuando los nazis llegaron al poder, la percepción del cine alemán en la prensa brasileña cambió, aunque no desde una perspectiva crítica de la política de Alemania. Como Isolan anota, si bien el público brasileño apreciaba el cine de Weimar porque ofrecía temas —lascivia y transgresiones morales, por ejemplo— que Hollywood no podía presentar por causa de sus estrictas normas de producción, era el carácter educativo de las películas lo que representaba a la nueva Alemania, que aun así se producían a un alto nivel artístico⁶⁸.

La reputación de la Ufa en Brasil fue aprovechada por los cines de diferentes maneras. Para su inauguración, los dos cines de São Paulo eligieron producciones de la Ufa. El Cine Selecto mostró *Maravillas del universo* (*Wunder der Schöpfung*, Hanns Walter Kornblum, Johannes Meyer y Rudolf Biebrach, 1924/25)⁶⁹ y, el Cine Imperio, la película *The Blackguard/Die Prinzessin und der Geiger* (Graham Cutts, 1927)⁷⁰.

[66] Flaviano Isolan Bugatti, *Das páginas à tela*, p. 89.

[67] «A temporada cinematográfica. O que nos promete as grandes agências» (*Diário Carioca*, n.º 193, 1 de marzo de 1929), p. 5.

[68] Flaviano Isolan Bugatti, *Das páginas à tela*, pp. 93-95.

[69] Anuncio publicitario (*O Estado de S. Paulo*, 30 de enero de 1927), p.22.

[70] Anuncio publicitário (*O Estado de S. Paulo*, 11 de junio de 1927), p. 17.º



Fotograma de *Maravillas del universo* (*Wunder der Schöpfung*, Hanns Walter Kornblum, Johannes Meyer y Rudolf Biebrach, 1924/25)

Mientras la prensa brasileña celebraba las películas de la Ufa por sus características artísticas, la sede de la compañía en Berlín estaba menos eufórica por el rendimiento de sus producciones y buscaba el concepto de mercadeo más adecuado para el país. Según los informes de la junta directiva de la Ufa, el mercado brasileiro era difícil de evaluar. Contrariamente al éxito esperado de *Concierto en la corte* (*Das Hofkonzert*, Detlef Sierck, 1936), deseando que fuese similar al obtenido en otros países, la película no logró alcanzarlo a pesar de la popularidad de la actriz Martha Eggerth en Brasil. Películas como *La novena sinfonía* (*Schlussakkord*, Detlef Sierck, 1936) y *El pobre estudiante* (*Der Bettelstudent*, Georg Jacoby, 1936) demostraron también ser solo éxitos parciales, así como Willy Birgel, una superestrella de la Ufa en Alemania, pero que no gozaba de gran popularidad en Brasil⁷¹.

Algunos propietarios de cine brasileños adoptaron las películas de la Ufa de una manera muy particular⁷². En abril de 1935, la sede de la Ufa en Berlín recibió una carta indignada del «austriaco de pensamiento y alemán de sentimiento» Eugenio de Félix, quien vivía en Brasil y quiso llamar la atención sobre la escandalosa situación de algunos cines brasileños. De profesión empresario y productor de películas de naturaleza, de Félix informó sobre los cines en São Paulo y Río de Janeiro que proyectaban películas alemanas, todos los días desde las dos de la tarde hasta la medianoche, en la categoría «solo para hombres». Según de Félix, el dueño de los cines compró películas de la distribuidora brasileña Urania, Luiz Grentener, para que después se trabajaran escenas pornográficas⁷³. La Ufa contactó a Grentener y Rudolf Karstadt AG para aclarar el origen de las películas. El resultado del incidente aún no es conocido.

La situación comercial de la Ufa en Brasil cambió durante los años treinta. Grentener y Zieglitz fueron sustituidos en gran parte por Ugo Sorrentino quien, desde 1932, se convirtió en el representante de ventas más importante de la Ufa con su compañía Art Films⁷⁴. Sorrentino fundó Art Films en diciembre de 1931 con el objetivo de mostrar películas europeas en las pantallas brasileñas⁷⁵. En 1932, se aseguró sus primeras copias de las producciones sonoras de la Ufa⁷⁶ y organizó la distribución por contratos con los grandes exhibidores en Brasil: Luiz Severiano Ribeiro y Francisco Serrador⁷⁷. De esta manera, Art Films de Sorrentino estuvo representada en un total de 420 ciudades y tenía 771 salas de proyección. Otro paso importante hacia una mayor visibilidad de la Ufa en el país fue la oferta de Sorrentino de abrir un *Ufa Palácio* en el corazón de São Paulo.

El Ufa Palácio en São Paulo

Brasil fue el primer país del continente sudamericano que tuvo su propio *Ufa-Palast*, el *Ufa Palácio*. El 13 de noviembre de 1936, el cine, con más de tres mil sillas, abrió sus puertas en la entonces principal arteria de la ciudad de São Paulo, la Avenida São João. Entre los invitados estuvieron representantes de otras empresas cinematográficas de la ciudad, autoridades locales y del Estado de São Paulo. Desde Alemania, Wilhelm Meydam, jefe de distribución de la Ufa y Berthold von Theobald, del departamento de asuntos exteriores de la Ufa, vinieron a São Paulo.

El Ufa Palácio se presentó como uno de los cines más modernos de su época en cuanto a tecnología y arquitectura. El arquitecto fue uno de los más destacados del modernismo brasileño: Rino Levi⁷⁸. En solo seis meses, Levi construyó el *Ufa Palácio* con una acústica completamente novedosa y una iluminación indirecta. Según se publicitó,

[71] Vorstandssitzung, 28 de julio de 1937, BArch, R 109-I/1032b.

[72] Wolfgang Fuhrmann, «Transnational Film History? Um Cinema Teuto-Brasileiro», en Anke Finger, Gabi Kathöfer y Christopher Larkosh (eds.), *KulturConfusão - On German-Brazilian Interculturalities* (Berlin; Boston, De Gruyter, 2015), p. 190.

[73] Correspondencia, 20 de abril de 1935, BArch, R 109 I/5379.

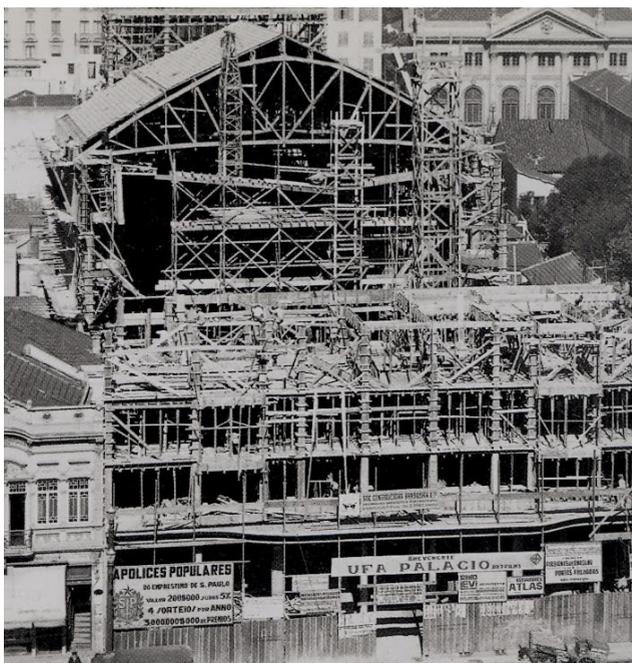
[74] Flaviano Isolan Bugatti, *Filmsabsatzgebiet Brasilien*, p. 35-37.

[75] Según Máximo Barro, Grentener cerró Urania en 1933, lo que favoreció a Sorrentino para colaborar con la Ufa. Maximo Barro, *Participação italiana no cinema brasileiro* (São Paulo, SESI- SP editora, 2017), sin número de página. Otro factor que pudiera dar un papel importante era un conflicto jurídico sobre películas entre Grentener y el Rudolph Karstadt AG, entre 1932 hasta 1935.

[76] «Alguns momentos a bordo do “Dulio”, hontem chegado de Genova» (*Correio da Manhã*, n.º 1457, 19 de abril 1932), p. 3.

[77] Flaviano Isolan Bugatti, *Filmsabsatzgebiet Brasilien*, p. 38.

[78] Paula Santoro Freire, «Da relação das salas de cinema com o urbanismo moderno na construção de uma centralidade metropolitana: A Cinelandia Paulistana». <https://www.academia.edu/12103273/A_rela%C3%A7%C3%A3o_das_salas_de_cinema_com_o_urbanismo_moderno_na_constru%C3%A7%C3%A3o_de_uma_centralidade_metropolitana_a_Cinel%C3%A2ndia_Paulistana> (05/05/20).



Anuncio publicitario, *El sueño de un vals (Ein Walzertraum, Ludwig Berger, 1925)* (A Scena Muda, no. 318, 28 de abril de 1927), p.1.

El Ufa Palácio en São Paulo en construcción en 1936, Fuente: <http://sao-paulo-40s-50s-60s.blogspot.com/2013/11/cine-art-palacio.html>

el Palácio fue el cine del que la ciudad había carecido anteriormente⁷⁹ y solo comparable con salas en los Estados Unidos y Europa⁸⁰. Con el Palácio, São Paulo estaba al mismo nivel de las capitales del mundo⁸¹. El decorado interior fue elogiado por la prensa como un monumento a la amistad y al intercambio cultural germano-brasileños⁸².

La noche del estreno fue un único acierto, tanto para la Ufa como para su socio brasileño. Para iniciar la velada, la orquesta del Centro Musical de São Paulo tocó la obertura de la ópera *Salvator Rosa*, del compositor brasileño Antonio Carlos Gomes. Como una especie de anticipo a la película principal, fue interpretada la sinfonía de la opereta *Boccaccio*. El programa cinematográfico del estreno consistió en dos cortometrajes sonoros: el cortometraje brasileño *Grupo Escolar de Butantã*, sobre el famoso instituto de investigación de la ciudad, y la película cultural alemana *Briefe fliegen über den Ozean* [Cartas voam sobre o Oceano] (Fritz Kallab, 1935), sobre la correspondencia entre Alemania y Brasil/Argentina, que puso al público en el estado de ánimo adecuado para la película principal. Un noticiero de la Ufa completó el programa de apoyo cinematográfico⁸³.

El periódico local *Correio Paulistano* había anunciado una votación especial, con la cual el público local decidió la película que debía ser mostrada en la inauguración del Palácio. La ganadora fue la adaptación de la opereta *Boccaccio* (Boccaccio) de Herbert Maisch (1936), con las conocidas estrellas de la Ufa Willy Fritsch, Heli Finkenzeller y Paul Kemp.

Con gran pasión, *O Estado de S. Paulo* elogió al Ufa Palácio:

el cine más moderno de la ciudad. «Moderno», aquí, en este caso, tiene un sentido total: quiere decir grande como São Paulo, bueno como São Paulo, útil como São

[79] Anuncio publicitario (*Correio Paulistano*, 13 de noviembre de 1936), p.8.

[80] «“Boccaccio”, um grande espectáculo será o filme do primeiro programa do novo cinema» (*Correio de São Paulo*, n.º 1348, 9 de noviembre de 1936).

[81] «Ufa Palácio inaugurar-se-a na proxima quinta-feira, dia 12 do corente, a nova e majestosa casa de espectaculos da avenida S João» (*Correio Paulistano*, n.º 24740, 8 de noviembre, 1936).

[82] «Kinoschau» (*Deutsche Zeitung*, 4 de noviembre de 1936), p.7.

[83] «Eröffnung des Ufa-Palastes» (*Deutsche Zeitung*, 12 de noviembre de 1936).

Paulo, sobrio como São Paulo, acogedor como São Paulo, bonito como São Paulo. Es el cine 'para' São Paulo⁸⁴.

La apertura del Ufa Palácio fue el punto culminante de la historia de éxito de la Ufa en Brasil. El cine no costó ni un centavo, porque fue financiado solo por Sorrentino. Antes, Sorrentino habría solicitado a la Ufa, en diciembre de 1935, el uso del nombre para el nuevo palacio del cine. Con la apertura de un cine bajo su nombre, la Ufa siguió a la Paramount, la cual ya tenía un cine con su nombre, y se adelantó a la Metro-Goldwyn-Mayer, que no abrió un cine en la ciudad hasta 1938.

Su propia cadena de salas de cine para Brasil

El Ufa Palácio se supuso que marcaría el comienzo de una nueva era de la Ufa en Brasil, pero marcó el comienzo del fin para la compañía en el país. La petición de Sorrentino de nombrar el nuevo palacio del cine como Ufa respondió a una estrategia publicitaria que la junta directiva de la Ufa discutió una y otra vez: la participación en cines o la gestión de cines propios en el extranjero transatlántico. Ya en junio de 1928, la junta directiva de la Ufa había recibido una solicitud para participar en la renovación y el rediseño del Teatro Lyrico de Río de Janeiro, entre otros con la empresa Karstadt, con el fin de obtener una mejor posición en el mercado de América Latina. Ufa aceptó la solicitud, retirada unas semanas después⁸⁵.

La cuestión de los teatros propios o el acceso privilegiado a teatros extranjeros seguía siendo un tema vigente en el interior de la Ufa. En 1935, poco antes de la solicitud de Sorrentino a la Ufa, la junta directiva de la Ufa discutió si sería conveniente «la participación de un tercero en capitales importantes como Londres, Viena, Nueva York, etc.⁸⁶ Wilhelm Meydam, jefe de distribución de la Ufa, explicó seguidamente que los productos alemanes aptos para el mercado exterior no estaban disponibles en cantidades suficientes. Por lo tanto, no se aprobó una resolución sobre este punto. La proyección solo de las producciones de la Ufa en un cine extranjero siguió siendo problemática también en Brasil. A partir de marzo de 1937, las producciones de las grandes compañías cinematográficas norteamericanas y las películas francesas también se exhibieron en el Ufa Palácio. Sin embargo, el proyecto de tener una red propia de cines seguía en pie, no solo simplemente para darles nombre, como en São Paulo, sino de forma independiente y autónoma. Ante los desacuerdos sobre la gestión de Sorrentino, la Ufa planeó fundar sus propias empresas con Sorrentino a partir de 1938: la Ufa-Art-Film Limitada, en Río de Janeiro, con un capital social del 51%; y la Ufa -Palácios do Brasil Limitada, en Río de Janeiro, con un capital social del 66%⁸⁷.

Con la realización de estos proyectos en la mira, Berthold von Theobald viajó a Río de Janeiro en abril de 1938 para fundar las empresas. Los primeros Ufa Palácios se establecieron en Río de Janeiro, Campinas, en el Estado Federal de São Paulo, y en Recife, al noreste del país, en el Estado Federal de Pernambuco. El arquitecto Rino Levi, quien al menos para Recife ya tenía los planos listos en su cajón, fue de nuevo encargado.

El nuevo modo de colaboración con Sorrentino le permitió a la Ufa tener más control sobre la distribución de sus películas, como reacción a los problemas estructurales que la Ufa encontró en Brasil. La Ufa expresó su desazón con la organización de la empresa e insinuó, entre líneas, un sistema de nepotismo. Varios miembros de la familia Sorrentino ocuparon posiciones claves y, en dos casos, Sorrentino pagó altos

[84] «O mais moderno cinema da cidade. 'Moderno', aqui, neste caso, tem um sentido total: quer dizer grande com São Paulo, bom como São Paulo, útil como São Paulo, discreta como São Paulo, acolhedor como São Paulo, lindo como São Paulo. É o cinema 'para' São Paulo», «Cinematographos. O "Ufa Palácio"» (*O Estado de S. Paulo*, 12 de noviembre de 1936), p.6. (Traducción de los editores)

[85] Vorstandssitzung, 18 de junio de 1928 y 22 de junio de 1928, BArch, R 109 I/1026b. La junta directiva de la Ufa discutió una coproducción entre Brasil y Alemania en diciembre de 1927. En caso de su realización, la Ufa quería financiar la producción con 150 – 200.000 Reichsmark. Vorstandssitzung, 23 de diciembre de 1927, BArch, R 109 I/1026b.

[86] Vorstandssitzung, 12 de marzo de 1935. BArch, R 109 I/1026b.

[87] BArch, R 109-I/2909a, anexo.

salarios a miembros de la familia que, en realidad, no colaboraron con la empresa. En sucursales de Sorrentino se trabajó sin control y con una contabilidad casi inexistente. Las películas estuvieron en las carteleras más tiempo del acordado y, a veces, el alquiler fue más bajo del que se había acordado⁸⁸.

Adicionalmente, la Ufa notó un ambiente antialemán en el país. En agosto de 1939, Sorrentino reportó a la Ufa que debía editar varios noticiarios sonoros para el exterior (*Auslandstonwochen*), porque fueron abucheados por el público en su formato original. En aras de mantener la distribución y calmar las relaciones con los dueños de las salas de cine, Sorrentino decidió tomar esta medida⁸⁹. Los acontecimientos políticos durante los meses siguientes arruinaron los planes de expansión de la Ufa en Brasil por un tiempo imprevisible.

[88] BArch R 109-I/525, p. 12.

[89] Correspondencia, Ufa an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 8 de agosto de 1939, BArch, R 109-I/5430.

[90] *Ibidem*.

[91] Vertrag Winkelmann (contrato), 20 de diciembre de 1938, BArch, 109-I/5430.

[92] En agosto de 1945 está reportado que un señor Walter Winkelmann se suicidó en Río de Janeiro. «Atirou-se de 9 andar de edifício Brazília» (*Gazeta de Notícias*, n.º 194, 21 de agosto de 1945), p. 9.

[93] Abschrift zu 5856/13.3. Übersicht über die vom 1. Januar bis zum 31. Dezember 1939 vorgeführten Film, BArch, R 109-I/1611,

[94] Correspondencia, NSDAP, Leitung der Auslands-Organisation an Reichsministerium Volksaufklärung und Propaganda, 4 de junio de 1940. BArch, R 109-I/1611.

[95] Abschrift zu 5856/13.3. Übersicht über die vom 1. Januar bis zum 31. Dezember 1940 vorgeführten Film, BArch, R 109-I/1611.

[96] «S. Paulo comemora um regime de trabalho e prosperidade» (*O Radical*, n.º 3437, 9 de noviembre de 1941), p. 6.

[97] «E façamos votos para que ele sobreviva, porque seria uma perda irreparável para o cinema, se este ficasse privado do talento de um cineasta como Willy», «Willy Forst» (*A Scena Muda* n.º 19, 8 de mayo de 1945), p.6. (Traducción de los editores)

El fin de la Ufa en Brasil

En agosto de 1939, Sorrentino informó a la Ufa que ya no trabajaría para ellos: la Ufa perdió de este modo a su cliente más importante en el país⁹⁰. Desde ese año hasta 1941, por lo menos, el comerciante Walter Winkelmann representó a la Ufa en Brasil⁹¹. Winkelmann cambió de Warner Brothers Brasil a la Ufa y fue originariamente designado para encargarse del proyecto *Ufa do Brasil*. Sin embargo, se encargó de atender de ahí en adelante a Brasil, Argentina y casi todos los países de Suramérica y América Central⁹².

Durante 1939, solamente nueve títulos alemanes fueron proyectados en São Paulo⁹³. Al año siguiente, en una carta dirigida al Ministerio del Reich para la Ilustración Popular y Propaganda, un representante regional del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán advirtió que la industria cinematográfica alemana casi había desaparecido en São Paulo: «creo que se hayan proyectado aquí no más que cinco películas alemanas desde el comienzo de la guerra, aunque hubiera dos buenas entre las películas *El soberano (Der Herrscher)* y *Heimat*.»⁹⁴ Para el final del año, el número de películas alemanas proyectadas aumentó solo a doce⁹⁵.

Un supuesto intento de golpe de estado de los integralistas de derecha contra el presidente Getulio Vargas y la campaña de nacionalización de Vargas dificultó las actividades comerciales de los inversionistas extranjeros. Unos meses después del estallido de la guerra, el Ufa Palácio fue rebautizado como Art Ufa Palácio y, en 1940, finalmente se llamó Art Palácio. La prensa de habla italiana de São Paulo lamentó el cambio de nombre y, solo unas semanas después, deseó que el cine recuperara pronto su antiguo nombre. Hasta finales de 1941, se mencionó Ufa Palácio en la prensa paulista como punto de orientación en la ciudad⁹⁶.

Aunque las películas de la Ufa no se vieran más, las estrellas de la Ufa no fueron olvidadas. En mayo de 1945, la revista de cine brasileña *A Scena Muda* informó sobre el presunto arresto de Willy [sic] Forst por la Gestapo y su envío a un campo de concentración cerca de Bremen. Refiriéndose a los muchos éxitos de Forst y a su última película *Opereta (Operette)*, Willi Forst, Karl Hartl, (1940), la cual fue exhibida en Brasil, la revista comentó: «y esperemos que sobreviva, porque sería una pérdida irreparable para el cine, si fuese privado del talento de un cineasta como Willy»⁹⁷.

Conclusión

La atención hacia Brasil muestra que la Ufa planeó recuperar una medida que los estudios de Hollywood hubieran tomado años antes, a saber, sucursales locales que

permitieron la investigación de los mercados nacionales de formas directa.

En los informes anuales de la Ufa, se quejaban repetidamente de la lentitud y la decepción de los negocios extranjeros que, si se examinan de cerca, eran en parte ocasionados por la misma Ufa. La correspondencia se refiere frecuentemente a la falta de presencia de la Ufa en los países⁹⁸. Si la Ufa pudo contar con una audiencia regular en países con fuerte inmigración alemana, los países sin este grupo de audiencia dependían de una red de distribución fiable y funcional⁹⁹. Según una carta dirigida a la Ufa que data de 1940, un tercero (*Untervertreter*) en Chile no podía conocer las preferencias del público peruano¹⁰⁰. La evaluación de las audiencias o la observación del mercado eran importantes medidas para asegurar el éxito de una película. Las representaciones permanentes en los países proporcionaron información más fiable a largo plazo. Si un comprador se alejaba de la Ufa, el cine alemán ya no estaba presente en el país. Hasta los años cuarenta, con excepción de Brasil, no hay indicios de que se hayan discutido intensamente propuestas en la junta directiva de tener una representación permanente de la Ufa¹⁰¹.

Al contrario de la Ufa, las empresas de producción norteamericanas mantenían sus propias sucursales de alquiler y asumían todo el riesgo financiero. Su presencia también significó un acceso más directo al público nacional y una adaptación inmediata a la demanda¹⁰². En 1919, Fox tuvo representantes o sucursales en todos los países excepto Colombia¹⁰³. Paramount Film abrió sus oficinas en Buenos Aires y Santiago de Chile en 1925¹⁰⁴. En 1926, United Artists abrió su oficina en Río de Janeiro¹⁰⁵. En Colombia, todos los estudios de Hollywood tenían su propia oficina en el país hasta 1932¹⁰⁶.

La Ufa siguió la estrategia de los estudios de Hollywood en su sistema de sucursales; pero, en contraste con sus «despiadados métodos americanos», la Ufa se basó en el amistoso «acuerdo con nuestro anterior cliente merecedor» para su experimento modelo en Brasil¹⁰⁷. La *Ufa à la Hollywood* también pretendía incluir en el programa, además de las producciones alemanas, los llamados «*internationale Schlepffilme*», es decir, producciones de empresas extranjeras, con el fin de mantener la oferta amplia y atractiva. Brasil iba a desempeñar el papel de pionero para la Ufa en América Latina y, aunque el sistema de sucursales no surgió en ese momento, el mismo modelo se discutió para Argentina a partir de septiembre de 1938¹⁰⁸. La difícil situación monetaria impidió la realización de este proyecto.

El creciente aislamiento político de Alemania al final de los años treinta y la sucesiva entrada de los países latinoamericanos en la Segunda Guerra Mundial del lado de los Aliados hicieron que las relaciones comerciales estables y continuas con los socios de América Latina fueran cada vez más difíciles y, en última instancia, imposibles. En mayo de 1941, un socio de Guatemala dibujó un cuadro pesimista de la situación para la Ufa: «Si incluso un cine de propiedad y bajo dirección alemanas se niega a mostrar ahora películas alemanas, se puede imaginar que por el momento no hay ni la más mínima posibilidad de mostrar aquí las producciones alemanas en los grandes cines de estreno»¹⁰⁹.

La buena reputación de la cual gozó la Ufa en América Latina en los años treinta se perdió a principios de la década de 1940. Después de 1942, no hubo películas de la Ufa en Brasil, y lo mismo ocurrió en todos los demás países de América Latina.

[98] Filmgeschäft in Kolumbien. 29 de julio de 1939. BArch, R 109-I/1611.

[99] *Ibidem*.

[100] Correspondencia, E. Grundmann (Lima, Peru) an cinen «Freund», 27 de diciembre de 1940, BArch, 109-I/1611.

[101] La idea de adquirir un cine para mostrar películas de la Ufa surgió para el mercado argentino en 1941. Notiz, 10 junio de 1941, BArch, R 109-I/1611.

[102] NSDAP, Auslands-Organisation, Landesgruppe Peru an Deutsche Botschaft Lima, 31 de enero de 1939. BArch, R 109-I/1611,

[103] Thompson, *Exporting Entertainment*, p. 72.

[104] Thompson, *Exporting Entertainment*, p. 209.

[105] Pedro Butcher, «“Bravo, Sr. Baez!”: O Brasil em The United Artists Around the World» en *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE* (São Paulo, SOCINE), p.1015.

[106] Leidy Paola Bolaños Florido, *Cine silente*, p. 75.

[107] Correspondencia, Ufa an Deutsche Gesandtschaft in Lima, 26 de octubre de 1937, BArch, R 109-I/5430.

[108] Gedächtnisvermerk, Argentinien-Besprechung, 29 de septiembre de 1938, BArch, R 109-I/5430.

[109] Correspondencia, Diestel, Hastedt & Co, Guatemala, 7 de mayo 1941, BArch, R 109-I/1611.

FUENTES PRIMARIAS

Documentos de la Ufa, Signatura: R 109-I, Bundesarchiv Berlin (BArch), Alemania.

Arquivo do Instituto Martius-Staden, São Paulo, Brasil.

Hemeroteca Digital Brasileira <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

A Scena Muda

«A Scena Muda, na “Ufa” em Berlim» (n.º 381, 12 de julio de 1928), pp. 5-7, 31.
«Willy Forst» (n.º 19, 8 de mayo de 1945), p.6.

Berliner Börsenzeitung

Rombauer & Co. Gesellschaft mit beschränkter Haftung (n.º 498, 4 de noviembre 1922), p.4.

Rombauer & Co. Gesellschaft mit beschränkter Haftung (n.º 580, 23 de diciembre 1922), p.12.

Correio da Manhã

No mundo da Tela, «No cinema de Pathé» (n.º 7972, 28 de diciembre de 1920), p.5.
Anuncio publicitario (n.º 8432, 4 de enero de 1922), p.12.

Varias Notas, «O Cine Palais desaparece» (n.º 9777, 3 de diciembre de 1926), p.6.
«Alguns momentos a bordo do “Dulio”, hontem chegado de Genova» (n.º 1457, 19 de abril 1932), p.3.

Anuncio publicitario (n.º 9719, 26 de septiembre de 1926), p.8.

Anuncio publicitario (n.º 7599, 13 de diciembre de 1919), p.16.
(n.º 7446, 16 de mayo de 1920), p. 16.

Correio de São Paulo

«“Boccaccio”, um grande espectáculo será o filme do primeiro programa do novo cinema» (n.º 1348, 9 de noviembre de 1936), p. 8.

Correio Paulistano

«Ufa Palácio inaugurar-se-a na proxima quinte-feira, dia 12 do corente, a nova e majestosa casa de espectaculos da avenida S João» (n.º 24740, 8 de noviembre de 1936), p. 12.

Anuncio publicitario (n.º 24744, 13 de noviembre de 1936), p.8.

Deutsche Zeitung

«Eröffnung des Ufa-Palastes» (12 de noviembre de 1936), p. .

«Kinoschau» (4 de noviembre de 1936), p.7.

Der Film

«Das Kino in Südamerika» (n.º 48, 27 de noviembre de 1920), pp. 30-31.

Diario Carioca

«A temporada cinematográfica. O que nos promete as grandes agencias» (n.º 193, 1 de marzo de 1929), p. 5.

Excelsior

Anuncio publicitario (n.º. 598, 26 de agosto de 1925).

Anuncio publicitario (n.º. 640, 18 de junio de 1926).

Film Kurier

Ugo Sorrentino, «200 brasilianische Kinos für den deutschen Film» (28 de julio de 1934).

Frou-Frou

«Luiz Gretenner e sua viagem a Alemanha» (agosto, 1929), pp. 16-17.

Gazeta de Noticias

«Atirou-se de 9 andar de edificio Brazilia» (n.º 194, 21 de agosto de 1945), p. 9.

Lichtbild-Bühne

Anuncio publicitario (n.º11, 11 de marzo de 1922), p.61.

O Estado de S. Paulo

«Cinematographos. O “Ufa Palacio”» (12 de noviembre de 1936), p.6.

Anuncio publicitario (30 de enero de 1927), p.22.

Anuncio publicitario (11 de junio de 1927), p. 17.

O Radical

«S. Paulo comemora um regime de trabalho e prosperidade» (n.º 3437, 9 de noviembre de 1941), p. 6.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Cláudio Aguiar, «O cinema brasileiro no Estado Novo: o diálogo com Itália, Alemanha e URSS» (*Revista de Sociologia y Política*, n.º 12, 1999), pp. 121-129.

BARRO, Máximo, *Participação italiana no cinema brasileiro* (São Paulo, SESI- SP editora, 2017).

BOCK, Hans-Michael Bock y TÖTEBERG Michael (eds.), *Das Ufa-Buch: Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik. Die internationale Geschichte von Deutschlands grösstem Film-Konzern* (Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1992).

BOLAÑOS FLORIDO, Leidy Paola, *Cine silente: una historia de Hollywood en Colombia (1910-1930)* (Medellín, La Carreta Editores, 2020).

BUTCHER, Pedro, «“Bravo, Sr. Baez!”: O Brasil em *The United Artists Around the World*» en *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE* (São Paulo, SOCINE), pp.1014-1019.

DEPARTMENT OF COMMERCE, Bureau of Foreign and Domestic Commerce (ed.), *Motion Picture in Argentina and Brazil. Trade Information Bulletin*, n.º 630, 1929).

FELDMAN, Gerald D., *Hugo Stinnes: Biographie eines Industriellen, 1870-1924* (Múnich, C.H.Beck, 1998).

- FREIRA, Rafael de Luna, «Gustavo Ziegler e a Empresa Cinematográfica Pathé», *Caderno de Resumos, III. Jornada de estudos em história do cinema brasileiro, III. Fórum de Pesquisas em História do Cinema Brasileiro* (Universidade Federal de São Carlos, 2019)
- FUHRMANN, Wolfgang, «A Ufa no Brasil: cinemas, empresários, e audiências», en *Anais do Textos Completos do XXII Encontro da SOCINE 2018* (São Paulo, Socine, 1084-1089).
—, «Transnational Film History? Um Cinema Teuto-Brasileiro», en Anke Finger, Gabi Kathöfer y Christopher Larkosh (eds.), *KulturConfusão - On German-Brazilian Interculturalities* (Berlín/Boston, De Gruyter, 2015), pp. 179-197.
- ISOLAN BUGATTI, Flaviano, *Filmabsatzgebiet Brasilien: Die Rezeption des deutschen Films in Brasilien in den 1920er und 30er Jahren* (Tesis doctoral, Berlín, Universidad Técnica de Berlín, 2010).
—, *Das páginas à tela: cinema alemão e imprensa na década de 1930* (Santa Cruz do Sul, Edusinc, 2006).
- JOHNSON, Randal, *Film Industry in Brazil: Culture and the State* (Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1987).
- KOIFMAN, Fábio, «O governo Vargas e a política externa brasileira (1930-1945)», en Jorge Ferreira y Lucília de Almeida Neves Delgado (Org.), *O Brasil Republicano. O tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2019).
- KREIMEIER, Klaus, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns* (München, Hanser, 1992).
- LESCH Paul Lesch, *Heim ins Ufa-Reich?: NS-Filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg 1933-1944* (Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002).
- MONIZ-BANDEIRA, Luiz Alberto, *Wachstumsmarkt Brasilien. Der deutsche Wirtschaftsund Handelsbeitrag in Geschichte und Gegenwart* (Wiesbaden, Springer Gabler 2013).
- NICOLÁS MESEGUER, Manuel, *Hispano Film Produktion, Una aventura españolista en El cine del Tercer Reich (1936-1944)* (Santander, Shangrila, 2017).
- NORONHA, Jurandy, *Dicionário Jurandy Noronha de Cinema Brasileiro: Os que vieram de outras terras* (Rio de Janeiro, EMC Edições, 2015).
- PAZ, María Antonia y MONTERO, Julio, *La larga sombra de Hitler. El cine nazi en España (1933-1945)* (Madrid, Cátedra, 2009).
- PEÑA, Fernando Martín, «Metropolis Found». Disponible en:
< https://web.archive.org/web/20141016052747/http://www.fipresci.org/under-current/issue_0609/pena_metropolis.htm >
- REYES, Aurelio de los, «El cine alemán y el cine soviético en México en los años veinte» (*Journal of Film Preservation*, n.º 60/61, 2000).
- ROHLAND, Regula, «Franka Bindernagel: Deutschsprachige Migranten in Buenos Aires. Geteilte Empfindungen und umkämpfte Geschichtsbilder 1910-1932» (*Iberoamericana*, vol. 19, n.º 71, 2019).
- ROTHER, Rainer y THOMAS, Vera, *Linientreu und populär: Das Ufa-Imperium 1933-1945* (Berlín, Bertz + Fischer, 2017).
- SANTORO FREIRE, Paula: «Da relação das salas de cinema com o urbanismo moderno na construção de uma centralidade metropolitana: A Cinelandia Paulistana». Disponible en:

- <https://www.academia.edu/12103273/A_rela%C3%A7%C3%A3o_das_salas_de_cinema_com_o_urbanismo_moderno_na_constru%C3%A7%C3%A3o_de_uma_centralidade_metropolitana_a_Cinela%C3%A2ndia_Paulistana> (05/05/20).
- SCHIWECK; Ingo, «[...] weil wir lieber im Kino sitzen als in Sack und Asche»: der deutsche Spielfilm in den besetzten Niederlanden 1940-1945 (Múnich, Waxmann, 2002).
- SIEREK, Karl, *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China. 1923-1949* (Wiesbaden, Springer, 2018).
- THOMPSON, Kristin, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934* (Londres, British Film Institute, 1985).
- VANDE WINKEL, Roel y WELCH, David, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007).
- WAHL, Chris, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg: die internationale Strategie der Ufa 1929-1939* (Múnich, Edition Text und Kritik, 2009).

Recibido: 13 de mayo de 2020

Aceptado para revisión por pares: 18 de mayo de 2020

Aceptado para publicación: 27 de agosto de 2020

LA DIPLOMACIA CULTURAL ALEMANA Y EL CINE DE PROPAGANDA NAZI EN LA ARGENTINA EN EL PERÍODO PREVIO A LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

German Cultural Diplomacy and Nazi
Propaganda Cinema in Argentina prior to the II World War

MARÍA VALERIA GALVÁN^a

CONICET - Universidad Nacional de San Martín

MARINA MOGUILLANSKY^b

CONICET - Universidad Nacional de San Martín

DOI: 10.15366/secuencias2020.52.004

RESUMEN

En este trabajo abordamos la articulación entre política, diplomacia cultural y cine en relación con los vínculos de la Argentina con la Alemania nazi en el período previo a la declaración de la Segunda Guerra Mundial. En primer lugar, caracterizamos las relaciones culturales entre Alemania y Argentina, atendiendo al despliegue de la diplomacia cultural alemana en el país y a los vínculos que estableció con la comunidad local, en particular en el ámbito del cine. En la segunda sección, describimos la circulación de cine alemán en Buenos Aires en el período que va desde 1935 hasta 1939, con el estallido de la guerra. Allí, analizamos el rol de las principales distribuidoras de cine alemán, sus contactos con las productoras alemanas y con cierto circuito de salas. Nos ocupamos especialmente de los títulos que fueron posteriormente censurados por considerarse «propaganda nazi» en cuanto a su permanencia en cartelera y la recepción crítica.

Palabras clave: nazismo, diplomacia cultural, cine de la UFA, Argentina.

ABSTRACT

In this work, we address the articulation between politics, cultural diplomacy and cinema, in relation to Argentina's ties with Nazi Germany in the period prior to the declaration of World War II. First, we characterize the cultural relations between Germany and Argentina, taking into account the deployment of German cultural diplomacy in the country and the links it established with the local community, particularly in the field of cinema. In the second section, we describe the circulation of German cinema in Buenos Aires in the period from 1935 to 1939, with the outbreak of war. There, we analyzed the role of the main German cinema distributors, their contacts with German producers and with a certain theater circuit. We deal especially with the titles that were later censored for being considered «nazi propaganda» in terms of their permanence in theaters and critical reception.

Keywords: Nazism, Cultural Diplomacy, UFA Films, Argentina.

[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.

Introducción¹

La población de Buenos Aires, una de las principales capitales culturales de América Latina, ha cultivado a lo largo del siglo XX una asistencia regular a las salas de cine, a través de las cuales pretendía no sólo distenderse, sino —sobre todo en la primera mitad de siglo— informarse de los acontecimientos mundiales, a través de las proyecciones de noticiarios cinematográficos, previos a los filmes de ficción. En este sentido, la preocupación de Alemania por exportar sus producciones cinematográficas a la capital sudamericana halló un terreno fértil en la Buenos Aires de los años 30². Si bien el impacto de la Segunda Guerra Mundial y en particular del nazismo en la sociedad argentina han sido analizados por la historiografía en relación con las comunidades de inmigrantes, a la prensa gráfica y a otros actores específicos del escenario local, como militares, intelectuales nacionalistas³, no se ha abordado aún la repercusión local de una de las agencias emergentes de difusión propagandística de la época: el cine.

En este trabajo nos proponemos explorar un aspecto de la diplomacia cultural de la Alemania nazi en la Argentina a través del análisis de la circulación de cine de propaganda nazi en el país. En efecto, el cine alemán tuvo una amplia llegada a la Argentina en este período y colaboró con la difusión del proyecto político, económico y cultural nazi. Sin embargo, no resulta claro en qué sentido puede hablarse de «propaganda política» ni tampoco hay consenso acerca de cuáles filmes exhibían una ideología nazi: para algunos críticos, todo el cine alemán de la época estaba alineado con los principios del nacionalsocialismo —es la óptica, por ejemplo, de Eric Rentschler⁴—, mientras que otros análisis destacan la heterogeneidad de las películas y los rasgos populares de este cine, como propone Sabine Hake⁵. En este trabajo, como primera aproximación, utilizamos las listas de filmes nazis «reservados» o prohibidos, elaboradas por una comisión militar de los Aliados en la década de 1950 y posteriormente por la Fundación Friedrich Wilhelm Murnau, para rastrear sus estrenos en Buenos Aires, las condiciones de distribución y exhibición, y las críticas que recibieron por parte de la prensa diaria y especializada.

A partir de este relevamiento pudimos observar que, si bien el mercado cinematográfico de la Buenos Aires de los años 30 no fue una excepción en términos de apreciación de la calidad artística del cine germano-parlante, tuvo la particularidad de haber propiciado un contexto que favoreció el ingreso de este cine, un cine que pronto fue instrumentalizado como parte del aparato propagandístico del III Reich, y que, como tal, contribuyó a la divulgación del imaginario nacionalsocialista en suelo sudamericano.

Así, en la primera sección, presentamos un panorama del nazismo en la cultura porteña de la época de preguerra y describimos el rol del cine como parte de la diplomacia cultural alemana en la Argentina y, en este sentido, hacemos un breve recorrido por la historiografía que se abocó a su estudio desde diferentes aristas del fenómeno, durante el periodo abordado. En la segunda sección, analizamos específicamente la circulación de cine de propaganda nazi en las pantallas de Buenos Aires entre 1935 y 1942, a través de los casos concretos que encontramos. Por último, en las conclusiones recapitulamos las particularidades del contexto político local que beneficiaron la circulación de la filmografía nazi y sintetizamos los hallazgos de nuestra investigación, que, a su vez, abre nuevos interrogantes para futuras indagaciones.

[1] 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.

[2] Emeterio Díez Puertas, *Cine español y geopolítica fascista. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1939-1943)* (Madrid, Síntesis, 2019).

[3] Germán Friedmann, *Alemanas antinazis en la Argentina* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2010); Andrés Bisso, *Acción Argentina: un anti-fascismo nacional en tiempos de guerra mundial* (Buenos Aires, Prometeo, 2005); Christian Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo (1930-1955). La Argentina en la crisis ideológica mundial* (Villa Ballester, Sudamericana, 1999); Tulio Halperín Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2003); María Inés Tato, «El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich» (*Revista Escuela de Historia* 1.6, 2007); María Inés Tato y Luis Alberto Romero, «La prensa periódica argentina y el régimen nazi», en I. Klich (comp.) *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina* (Gaithesburg, Hispamerica, 2002); Federico Finchelstein, *Fascismo, liturgia e imaginario: el mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002); Ignacio Klich «La contratación de nazis y colaboracionistas por la Fuerza Aérea Argentina» (*Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, Año X, Vol. X, n.º 19, 2000), pp. 177-216.

[4] Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife* (Boston, Harvard University Press, 1996).

[5] Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, University of Texas Press, 2001).

I. La diplomacia cultural alemana en la Argentina de preguerra

La diplomacia cultural del Estado nacional-socialista tuvo una destacada actuación en la promoción de las transferencias culturales de la Alemania nazi hacia la Argentina a partir del atractivo y popular cine de la compañía cinematográfica Universum Film-Aktiengesellschaft (UFA). Si bien la industria cinematográfica alemana había tenido un desarrollo más lento que la norteamericana, alcanzó un pico de crecimiento y esplendor en los años de la Primera Guerra Mundial. Así, en 1917 se fundó la UFA, con el fin de compensar la merma de filmes importados a Alemania. Esta iniciativa originalmente privada integraría todas las productoras existentes (incluyendo las iniciativas previas del ejército alemán)⁶.

Desde el inicio, la industria cinematográfica alemana se había caracterizado por la concentración monopólica de la producción, la relación estrecha con el Estado, la tradición propagandística y el innovador manejo de los medios de comunicación masiva. Pero estas tendencias se vieron reforzadas a partir de marzo de 1933, cuando Josef Goebbels se hizo cargo del Ministerio de Instrucción Popular y Propaganda. En 1934 se creó una cámara de la industria cinematográfica y se promulgó la censura. Así, en los años subsiguientes, Goebbels logró el control completo de la industria. Desde ese momento, su objetivo fue que los filmes alemanes resultaran un vehículo para el entretenimiento y que al mismo tiempo difundieran los ideales del régimen, ya sea de forma explícita, como exaltación del nacionalismo alemán —en detrimento de un otro demonizado— o bien implícitamente a través de películas románticas, comedias y documentales.

Paralelamente, se pretendía producir un cine de calidad para lograr el éxito en los mercados internacionales y competir con Hollywood. En este aspecto no fue tan exitosa la estrategia ya que las ventas internacionales sufrieron pronto una estrepitosa caída, acompañada por el exilio de las grandes estrellas de prestigio internacional (muchas de ellas perseguidas por su origen judío), lo cual fue en detrimento de la calidad narrativa y artística del cine alemán. Esto se agravó con un incremento de costos en la producción filmica.

En 1936, la inestabilidad financiera de las mayores compañías cinematográficas UFA y Tobis (Tonbild-Syndikat Aktien-Gesellschaft, compañía alemana con capitales holandeses), repercutió en la construcción del monopolio estatal, que fue avanzando sobre Tobis (a través de la subsidiaria Cautio). En 1937, Terra Film Aktien-Gesellschaft (una subsidiaria suiza de la UFA) fue amalgamada con Tobis Rota para formar una nueva compañía, Terrakunst GmbH. Poco tiempo después, Cautio compró Bavaria Film AG, que se renombró como Bavaria Filmkunst GmbH. Al mismo tiempo, Goebbels anunció la creación de la Deutsche Filmakademie, con el objetivo de formar nuevos técnicos y artistas del Estado nacional socialista. En 1938, con el *Anschluss* de Austria, la subsidiaria Cautio absorbió la compañía Wien Film GmbH y lo mismo pasó con Prag-Film, poco después. La concentración y los recursos económicos, técnicos y artísticos con los que llegó a contar la cinematografía alemana en 1939 fueron inigualables respecto a cualquier otra cinematografía europea y comparable con Hollywood⁷.

El cine de la UFA era una carta valiosa dentro de las estrategias diplomáticas que el gobierno alemán podía desplegar en América Latina. Particularmente en Argentina, su peso en las listas anuales de estrenos da cuenta de la inversión que la política exterior alemana hizo en este sentido en el país sudamericano durante la década de

[6] Karsten Witte, «Film im Nationalsozialismus», en Wolfgang Jacobson, Welten Kees and Hans Helmut Prinzler, (eds.), *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart, Springer-Verlag, 2016).

[7] R. Vande Winkel y D. Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007).

los años treinta. Así, aun cuando el cine germano-parlante llegaba con regularidad a la Argentina antes de la intervención norteamericana para cercenar este flujo, no toda esta filmografía exhibida en las salas locales era nazi. Es decir, no todas las películas estrenadas en Argentina en idioma alemán, durante el gobierno nazi, fueron filmes de propaganda. Para identificar este tipo particular de cinematografía, cruzamos los documentos de estrenos alemanes en el periodo 1933-1939 con algunas listas de películas alemanas que fueron consideradas contemporáneamente de ideología peligrosa y siguen prohibidas para la exhibición hasta la actualidad.

Una primera lista fue elaborada por la Comisión de Censura militar de los Aliados, en 1951, conteniendo alrededor de 200 films⁸; a partir de esa lista, se elaboró luego otra más selectiva con 118 títulos⁹. Posteriormente, la Fundación Friedrich Wilhelm Murnau de Alemania, que posee los derechos de exhibición de casi todas esas películas y su guarda institucional, elaboró una lista más limitada, con 44 títulos de películas consideradas de carácter «reservado» por sus contenidos racistas, por glorificar la guerra o por incitar a la violencia¹⁰. Actualmente, estos filmes sólo pueden ser exhibidos con la autorización de la fundación y bajo las condiciones que ésta defina, que por lo general suelen consistir en que se incluya una contextualización histórica y se cuente con un espacio para la discusión guiada por expertos¹¹.

De las películas alemanas que aparecen en alguna de dichas listas, un total de 15 títulos se estrenaron comercialmente en la Argentina entre 1935 y 1942, y algunos de ellos con gran éxito. De éstos, los de mayor impacto en el mercado cinematográfico porteño permanecieron entre diez y veinte semanas en cartel, que para la época era un tiempo muy considerable y superior al promedio de permanencia que lograban otros estrenos. Sin embargo, como veremos, esta relación cambiaría a partir de 1939, cuando comienzan a mermar los estrenos de filmes alemanes, debido a la ruptura de relaciones entre algunos actores del mundo del cine en Argentina y sus contrapartes alemanas, y también como respuesta a las presiones ejercidas por el Departamento de Estado norteamericano en el mercado cinematográfico local.

Hasta la actualidad, las especificidades de la diplomacia cultural alemana en la Argentina durante los años de la preguerra no han sido trabajadas en el terreno cinematográfico. Encontramos una amplia bibliografía acerca de la actuación de la diplomacia cultural nazi en Argentina en otros espacios culturales, cuyos principales hallazgos sintetizaremos aquí. La actuación alemana en la prensa periódica masiva de la Argentina fue analizada por María Inés Tato y Luis Alberto Romero, observando que la mayor parte de los periódicos de la época (con la excepción del diario *Crítica*) consideró al nazismo, en un comienzo, como un mero resultado exótico de la posguerra europea¹². Aun cuando sectores importantes del campo político de los años treinta, como los nacionalistas, los católicos o los comunistas, entre otros, representan una excepción a esto, la mayoría de la ciudadanía argentina se caracterizó por la desmovilización política¹³. Precisamente, la década de los años treinta se inicia en la Argentina con el golpe de Estado del general José Uriburu que clausura la participación política. De corte nacionalista, corporativista y con simpatías fascistas, la dictadura de Uriburu fue cuestionada internamente por su inoperancia y consecuentemente desarticulada en favor de un gobierno fraudulento, de la mano de una facción militar opositora que se asoció con sectores civiles, opositores al gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen, anteriormente depuesto. Así, de la mano del general Agustín Justo, se formó un bloque interpartidario (conocido como la Concordancia) que dominó el escenario político a través del fraude a lo largo de la década hasta 1943,

[8] Virgino Ilari, «Verbotene Filme. I Kriegsfilme del Terzo Reich» (Conference Paper, mayo de 2015, p. 2).

[9] John F. Kelson y R. M. Kenneth Short (eds.), *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).

[10] La versión actual de la lista puede consultarse aquí: https://www.murnau-stiftung.de/movie_search?genre=22.

[11] Joseph Garnarcz, *Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur* (Köln, Halem, 2020).

[12] María Inés Tato y Luis Alberto Romero, «La prensa periódica argentina y el régimen nazi», pp. 157-165.

[13] Leandro Losada (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017).

cuando hubo un nuevo golpe¹⁴. Los sucesivos gobiernos de la Concordancia fueron considerados por la diplomacia alemana como un marco propicio para la divulgación propagandística¹⁵.

Pero más allá de las facilidades que la política partidaria local pueda haber proporcionado a la propaganda nazi, la derecha nacionalista argentina se prestó a la propagación de un ideario con muchos puntos en común con el nazismo (nacionalismo, antisemitismo, corporativismo, exaltación del líder, entre otros). En efecto, el nacionalismo local —asociado al elenco golpista del 30— cobró mayor impulso en este período y desde sus organizaciones políticas y publicaciones periódicas fomentó un radicalismo extremo que exultaba de admiración por los regímenes fascistas europeos, los cuales parecían ofrecer la solución a los problemas estructurales de la democracia liberal. A través de los medios de los que disponían, sin embargo, alcanzaron mayor repercusión en los imaginarios sociales contemporáneos que en la arena política¹⁶.

Es que, en efecto, la opinión pública argentina sólo se compenetró en la política internacional a partir de una mirada cruzada por los problemas políticos internos. En este sentido, la lectura de la página internacional siempre se hacía en comparación con posibles equivalentes locales. Así, por ejemplo, algunos sectores de la derecha doméstica vieron a los fascismos no sólo como una solución a las falencias de la democracia liberal, sino también como una posible valla de contención frente al comunismo. De este modo, a través de un anticomunismo más amplio que comenzó a constituirse como un aglutinante de las derechas en general, el nazismo pasó a ser admirado por un sector de relevancia del espectro político argentino¹⁷. Como contracara a ello, también el antifascismo local entendido como antitotalitarismo, ganaría mayor preponderancia en el nuevo contexto prebélico y se solaparía a la vez con las sensibilidades políticas locales¹⁸.

En síntesis, en el marco de un convulsionado contexto internacional de entre guerras marcado por el peligro comunista y el ascenso de los fascismos europeos en general, la sociedad argentina comenzó a verse movilizada por esta agenda internacional pero siempre sin correr la mirada de las tensiones propias de la cultura política local. Así, en ese clima, el nazismo suscitó curiosidad en la opinión pública argentina por el estilo político novedoso que representaba y esto logró amalgamarse, a su vez, con una tónica anticomunista generalizada, que contraponía el «peligro rojo» al nazismo. En dicho sentido, la «prensa seria» tuvo puntos de contacto con la prensa local de derecha abiertamente antisemita, que era subsidiada por la embajada alemana¹⁹.

La prensa nacionalista y antisemita argentina fue un espacio de resonancia para la propaganda nazi en el país. Las publicaciones periódicas locales directamente subsidiadas por el Estado alemán fueron *Bandera argentina* (de una tirada de mil ejemplares), *Crisol* (de una tirada de 4 mil ejemplares) y *El pampero* (de una tirada de entre 15 y 80 mil ejemplares). Este tipo de prensa gráfica presentaba al nazismo como el modelo de unidad nacional a seguir, bajo las banderas del antiliberalismo y el antisemitismo. Posteriormente, el desencadenamiento del conflicto motivó la moderación de las posturas y la adscripción a uno de los bandos en los que se había dividido la sociedad. Así, tanto los medios gráficos como el campo intelectual en sí terminaron por dividirse entre aliadófilos y neutralistas²⁰.

La diplomacia alemana en el país, si bien buscaba en primer lugar ganar una posición comercial para Alemania en la relación con la Argentina, siempre tuvo también como objetivo obtener el favor de la opinión pública latinoamericana y, para

[14] Luciano de Privitellio, «La política bajo el signo de la crisis», en Alejandro Cattaruzza, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política 1930-1943: nueva historia argentina*. Vol. 7 (Buenos Aires, Sudamericana, 2014).

[15] Christian Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo*, p. 190.

[16] Olga Echeverría, «La derecha nacionalista. Decepciones políticas e influjos culturales», en Leandro Losada (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017), pp. 61-64.

[17] Tulio Halperin Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo*, pp. 23-48; María Inés Tato, «El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich», pp. 33-57; Christian Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo*, p. 188.

[18] Ricardo Pasolini, *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires, Sudamericana, 2013); Ricardo Pasolini, «Comunismo y cultura política comunista: el momento antifascista», en Leandro Losada (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)*, pp. 69-86; Ricardo Martínez Mazzola, «El Partido Socialista en los años treinta», en Leandro Losada (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)* pp. 88-105; Andrés Bisso, *Acción Argentina*; José Zanca, *Cristianos antifascistas. Conflictos en la cultura católica argentina* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2013).

[19] María Inés Tato y Luis Alberto Romero, «La prensa periódica argentina y el régimen nazi», pp. 157-165.

[20] Tulio Halperin Donghi, *La Argentina y la tormenta del mundo*, pp. 23-48; María Inés Tato, «El ejemplo alemán», pp. 33-57.

ello, vio a la radio, la prensa gráfica y el cine como medios seguros y eficaces para lograr sus objetivos de cooptación²¹. En cuanto al impacto de la propaganda nazi en la Argentina, logró una gravitación importante sobre la comunidad alemana local²², aunque también hubo excepciones: se desarrollaron en Buenos Aires espacios opo- sitores al régimen, como la asociación Das andere Deutschland, el colegio Pestalozzi, el Cangallo Schule, que fueron verdaderos resguardos comunitarios, frente a un ma- yoritario apoyo del resto de los inmigrantes alemanes en la Argentina.²³

En este sentido, tanto en los actos de violencia contra trabajadores de periódicos anti-fascistas, como en el saludo nazi obligatorio de las escuelas alemanas, en los masivos actos organizados en el salón de espectáculos deportivos y culturales más importante de la escena porteña, el Luna Park, en las actividades de propaganda de los pastores alemanes en las escuelas rurales o en los materiales pedagógicos oficia- les con contenidos racistas, se observa la intervención del Estado alemán para im- pulsar la divulgación del imaginario nazi. Esto cobra sentido en el marco del proceso de *Gleichschaltung* («uniformación o alineación») de las organizaciones culturales, sociales, deportivas y religiosas de la colectividad alemana en el mundo, por el cual Alemania buscó extender su influencia en los países receptores de población germa- na, con el fin de recuperar para sí las mentalidades de los alemanes en el extranjero. En el caso de países como Argentina, sin embargo, ello fue visto como un ataque directo a las políticas del Estado local²⁴.

Uno de los principales agentes locales para articular la estrategia de la propagan- da alemana fue el Landesgruppe Argentinien der NSDAP. Su objetivo era lograr que quienes habían emigrado en el pasado de Alemania y sus descendientes se transfor- masen en difusores de las ideas nacionalsocialistas. Esto impugnaba abiertamente el proyecto inmigratorio del Estado argentino, por lo que éste se vio obligado, en 1938, a tomar medidas más directas contra las escuelas alemanas pronazis. Aun cuando el Landesgruppe nunca dejó de ser minoritario, incluso dentro de la comunidad misma de inmigrantes alemanes, logró incrementar la movilización argentina en favor del nazismo²⁵, posiblemente porque contaba con conexiones importantes en las empresas



Una multitud reunida en el acto de celebración por el *Anschluss*, realizado el 10 de abril de 1938 en el Luna Park, Buenos Aires.

[21] Christian Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo*, pp. 184-205.

[22] Germán Friedmann, «El discurso nacionalsocialista en la Argentina frente a la “infiltración nazi”» (*Prohistoria*, vol. 32, Prohistoria Ediciones, 2019).

[23] Germán Friedmann, *Alemanes antinazis en la Argentina*.

[24] Christian Buchrucker, *Nacionalismo y Peronismo*, p. 185.

[25] Germán Friedmann, «El discurso nacionalsocialista en la Argentina».

y el Estado alemanes. Uno de sus principales triunfos fue el acto del 10 de abril de 1938 en el Luna Park para celebrar el *Anschluss* austriaco y que, a pesar de suscitar una fuerte resistencia en la opinión pública argentina y en parte de su clase política, se celebró con quince mil asistentes.

Casi inmediatamente se prohibieron las manifestaciones de simbología nazi en las escuelas, se proscribió el Landesgruppe y asociados (mayo de 1939) y se creó una Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas, que presentó informes anuales sobre las actividades nazis en el país entre 1941 y 1943²⁶. Sin embargo, el principal límite a la diplomacia cultural alemana en Argentina provino del exterior, cuando en julio de 1941 se fundó la Asociación de Difusión Interamericana (ADI), vinculada al FBI y financiada por la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA), que se ocuparía de interferir en la misión de los periódicos locales subvencionados por los países del Eje. La ADI produciría contenidos informativos y culturales, con su propia agencia de noticias y fotos, una agencia de información de comercio exterior, una sección de Publicidad, Radio, Film y Cultos, desde las cuales buscaría articular con los medios locales. Desde diciembre de 1942, tuvo su propia sección filmica, y desde marzo de 1944, comenzó a registrar y denunciar todos los filmes importados desde los países del Eje y las reacciones del público, mientras brindaba también datos acerca de las relaciones de poder de la industria local con el Eje²⁷.

En este marco, la importación de cine alemán tenía un rol destacado dentro del abanico de acciones propagandísticas. En 1943, la Comisión de Actividades Antiargentinas descubrió vínculos entre empresas de los países del Eje y la Argentina, en varios casos relacionados con el mundo del cine. Al respecto, la ADI registró que hasta la década del 40 los filmes europeos siempre fueron bien recibidos entre el público argentino: en el país se estrenaba un promedio de veinte filmes alemanes por año hasta 1942. Frente a esta situación y al registro de actividades propagandísticas bélicas, la OIAA decidió aplicar las listas negras y el boicot a salas, distribuidoras y periódicos que favorecieran la propaganda nazi. A su vez, como respuesta a las listas negras, Alemania desarrolló diversas estrategias para recuperar su lugar en el mercado cinematográfico argentino²⁸.

Luego del golpe militar de 1943, el general Ramírez ejerció control político y financiero de los medios masivos y de la producción intelectual. De este modo, se concentró sobre todo en la radio, como el principal medio de mayor alcance. La censura se aplicó a las noticias y a la música por igual. En este contexto, se prohibieron periódicos judíos y publicaciones y filmes comunistas y se censuraban manifestaciones antialemanas. Del mismo modo, organizaciones pro-aliadas como Acción Argentina y Junta de la Victoria también sufrieron persecuciones y se vieron afectadas por las redes de la censura²⁹.

Sin embargo, si bien las afinidades políticas del gobierno argentino parecían plasmar el gusto germanófilo que el público porteño había mostrado antes de la intervención de la OIAA, esto no responde a la pregunta acerca de las causas de esta preferencia de los espectadores locales por el cine nazi. Efectivamente, el consumidor de cine promedio en la Buenos Aires de esos años, si bien no era abiertamente opositor en su gran mayoría al nazismo, tampoco hallaba en sus defensores explícitos referencias importantes a seguir. De hecho, ni los periódicos, ni los intelectuales nacionalistas argentinos germanófilos tuvieron —como dijimos— un peso importante en la política local y, si bien se destacaron más en el campo de la cultura, tampoco ejercieron desde ese lugar una influencia generalizada ni duradera.

[26] Mario Rapoport, Andrés Musacchio, y Christel Converse, «Las inversiones alemanas en Argentina entre 1933 y 1945: ¿base material de la expansión de los nazis?» (*Iberoamericana*, VI, 21, 2006), pp. 45-69; Olga Echeverría, «Las derechas de Argentina y Uruguay en tiempos de nazi fascismos: radicalización, redefiniciones e influencias» (*Oficina do historiador*, 9, 1, 6-2016), pp. 151-170. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/11336/26643>>.

[27] Ursula Prutsch, *Creating Good Neighbors? Die Kultur- und Wirtschaftspolitik der USA in Lateinamerika, 1940-1946* (Stuttgart, Steiner, 2008).

[28] Ursula Prutsch, *Creating Good Neighbors? Die Kultur- und Wirtschaftspolitik der USA in Lateinamerika, 1940-1946*.

[29] Andrés Bisso, *Acción Argentina: un antifascismo nacional*.

Una posible clave interpretativa para abordar el éxito relativo del cine nazi en Argentina antes de la guerra deba fijarse en los tópicos de las películas que llegaban a Sudamérica. En ese sentido, aquello que el nazismo parecía despertar en la opinión pública mayoritaria tenía tal vez origen en la curiosidad por un fenómeno político con un estilo novedoso, una inquietud político-intelectual de la clase media porteña, que la definía en relación a sus consumos culturales desde las primeras décadas del siglo XX³⁰. Por otro lado, el cine alemán de la década del 30 era una de las principales cinematografías mundiales de la época. En relación con ello, como veremos en el próximo apartado, la circulación de las películas nazis en Argentina —y en otros países de América Latina— fue indudablemente intensa en los años previos a la guerra y despertó el interés de parte de los espectadores hasta que interfirió en este proceso la diplomacia cultural norteamericana.

II. El cine alemán y la propaganda nazi en Buenos Aires

Durante la década de 1930, la Argentina contaba con alrededor de 1600 salas de cine —situándose así en el primer lugar en términos de la cantidad de salas en América Latina³¹— de las cuales casi 200 estaban ubicadas en la ciudad de Buenos Aires³². En este período, las pantallas de cine porteñas tenían una presencia mayoritaria de cine hablado en inglés; específicamente, alrededor de un 75 % de los estrenos de películas provenía de los Estados Unidos, debido a que Hollywood ya era dominante en ese momento. Sin embargo, las películas de origen alemán tenían —como dijimos— una presencia considerable en las pantallas de la Argentina, ligeramente superior a la presencia de los cines de otros países europeos.

El principal importador de cine europeo en Argentina había sido, desde la década de 1920, Max Glucksmann, un inmigrante judío de origen austríaco que tuvo un contrato de exclusividad con la francesa Pathé y que también tenía contactos con Alemania. Hacia la década de 1930 la distribuidora más importante de cine alemán será la empresa Cinematográfica Terra, bajo la dirección de Adolfo Zicovich-Wilson, pues contó con el monopolio de los títulos de UFA, hasta fines del año 1938³³ y distribuía también la mayor parte de los títulos de Tobis, otra productora alemana. Los estrenos de películas distribuidas por Terra fueron en su mayoría en el cine Monumental, ubicado en el centro de la ciudad de Buenos Aires, una de sus salas más importantes; y con menor frecuencia, se asoció para exhibir sus películas con las salas del cine Ambassador o con el Gran Rex, también salas céntricas de la ciudad. Entre 1935 y 1938 trajo a la Argentina un total de 36 películas alemanas, de las cuales 8 fueron títulos posteriormente censurados.

En segundo lugar, se encuentra la compañía Cinematográfica Sud América, fundada por Atilio Liberti, que se dedicaba desde comienzos de siglo a la distribución de películas europeas y que en este período tuvo el contrato de distribución de las películas de la compañía alemana Terra Film AG, que fuera la productora, entre otras, de las películas dirigidas por Herbert Selpin y también las de Paul Heinz. La Compañía Sud América estrenaba las películas en las salas de los cines Renacimiento, Paramount y ocasionalmente en el cine Monumental. Entre 1936 y 1937 importó nueve películas alemanas, de las cuales 3 resultarían más tarde prohibidas.

Por último, con menor participación, encontramos a Julio Joly, un distribuidor independiente que contaba con el contrato de exclusividad de Gaumont —una importante empresa francesa— y que ocasionalmente traía a la Argentina también películas

[30] L. Vainikoff, entrevistado por Valeria Galvan y Michal Zourek (Buenos Aires, junio 2016).

[31] Si tomamos el año 1933 como referencia, la Argentina superaba a Brasil, que contaba entonces con 1100 salas y a México, que contaba con 700 salas, según consta en Paulo Antonio Paranaguá, «América Latina busca su imagen», *Historia General del Cine* (Madrid, Cátedra, 1996), p. 208.

[32] 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).

[33] Wolfgang Fuhrmann, «Sueños en blanco y negro: la expansión de la UFA en Brasil y América Latina», incluido en este monográfico (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 52, 2020), pp. 57-76

alemanas, en particular las producidas por Boston Films. Solía estrenar las películas en el cine Suipacha o en el cine Ópera. Entre 1935 y 1938 trajo cinco películas alemanas a Buenos Aires, una de las cuales fue más tarde incluida en la lista de películas «reservadas». Otras distribuidoras de cine alemán en el período fueron Andes Film, British Alianza e Inca Film.

Entre 1935 y 1939, se estrenó un promedio de veinte películas alemanas por año en los cines de la ciudad de Buenos Aires. Esta cifra representaba, en la época, alrededor del 5 % de los estrenos totales, de modo que podemos afirmar que se estrenaron más películas alemanas que italianas o francesas, ya que estas últimas suponían un 3 % de los estrenos en cada caso. De ese conjunto de películas alemanas, una minoría puede considerarse como propaganda nazi, de acuerdo a las listas de películas «reservadas» que mencionamos previamente. Para el período examinado, encontramos registros de la exhibición en Buenos Aires de un total de 15 títulos de películas reservadas, cuya distribución se observa en la siguiente tabla.

Año	Título, director	Productora	Distribuidora
1935	<i>Torpedero (Volldampf Voraus!, C. Froelich, 1934)</i>	UFA	Cinematográfica Terra
	<i>Juana de Arco (Das Mädchen Johanna, G. Ucicky, 1935)</i>	UFA	Cinematográfica Terra
	<i>El viejo Rey (Der alte und der junge König, H. Steinhoff, 1935)</i>	Tobis	Cinematográfica Terra
1936	<i>Los jinetes del África colonial (Die Reiter von Deutsch Ostafrika, H. Selpin, 1934)</i>	Terra Film AG	Sud América
	<i>Juana, el húsar negro (Schwartz, Jäger Johanna, J. Meyer, 1934)</i>	Terra Film AG	Sud América
	<i>Rosas negras (Schwarze Rosen, P. Martin, 1935)</i>	UFA	Cinematográfica Terra
	<i>Guillermo Tell o la libertad de un pueblo (Wilhelm Tell, H. Paul, 1934)</i>	Terra Film AG	Sud América
	<i>La vida privada de Luis XIV (Liselotte von der Pfalz, C. Frölich, 1935)</i>	Tobis	Cinematográfica Terra
	<i>Stradivarius (Stradivari, G. Von Bolváry, 1935)</i>	Boston Films	Julio Joly
	<i>El secreto de la embajada (Die Insel, H. Steinhoff, 1934)</i>	UFA	Cinematográfica Terra
1937	<i>Tanques de guerra (Verräter, K. Ritter, 1936)</i>	UFA	Cinematográfica Terra
	<i>Alarma en Pekín (Alarm in Peking, H. Selpin, 1937)</i>	UFA	Cinematográfica Terra
1938	<i>Húsares de la muerte (Ritt in die Freiheit, K. Hartl, 1937)</i>	UFA	Cinematográfica Terra

1941	<i>Caballeros en el aire (Pour le mérite, K. Ritter, 1938)</i>	UFA	OCA
1942	<i>Submarinos rumbo al oeste (U-Boote westwärts!, G. Tittau, 1941)</i>	UFA	UFA

Fuente: elaboración propia en base al *Heraldo del Cinematografista* y *La Nación*.

El primero de estos estrenos fue *Torpedero* (1934), dirigida por Carl Frölich, producida por la UFA y distribuida por la Cinematográfica Terra, que tuvo su estreno el 14 de febrero en el cine Astor, continuando luego con funciones en las salas Select, Paramount, Crystal y Princesa. Esta película musical cuenta la historia de amor entre la hija de un constructor de barcos torpederos y el capitán de un barco rival. El principal atractivo del film es su despliegue de escenas con imponentes barcos —algunos de ellos militares— recreando maniobras navales, con carreras y ejercicios de tiro. La atmósfera del film se juega en una contraposición entre los avances técnicos del hombre y los peligros de la naturaleza, cuyas fuertes tormentas azotan a las naves. Tuvo escasa publicidad y permaneció durante tres semanas en cartelera.

El siguiente estreno de 1935 fue *El viejo rey*³⁴, que tuvo su primera función el 16 de mayo. El film fue dirigido por Hans Steinhoff, quien había dirigido también, el año anterior, el film *El flecha Quex (Hitlerjunge Quex)*³⁵, uno de los más abiertamente nazis. Tuvo producción de Tobis y contó con la distribución de Cinematográfica Terra. Luego de su estreno en el Ambassador, una sala del centro de la ciudad de Buenos Aires, pasó por otras salas: Palace, Astral y Paramount, todas ellas salas de estreno. Luego tuvo exhibiciones en los cines Hindú, Palais Royal, Callao y Florida, también en el centro de la ciudad. Ya en salas barriales, *El viejo rey* fue programada en los cines Argos, Regio y Etoile Palace, entre otros. Estuvo en total 16 semanas en cartelera³⁶, lo que revela que fue un film bastante exitoso en cuanto a la atracción de espectadores. Este film retrata el heroísmo de grandes figuras masculinas que hicieron la historia de Alemania, participando así de una suerte de subgénero, los «Fridericus films», que contó con varias versiones durante la década de 1920 y 1930, que tuvieron gran popularidad en Alemania y que, según Sigfried Kracauer, respondían a una tendencia autoritaria en la mentalidad alemana, que parecía preferir un orden totalitario antes que el caos³⁷. Según David Hull, «el guion de Thea von Harbou utilizaba los aspectos más brutales del conflicto entre padre e hijo, para enfatizar la necesidad de obedecer órdenes y otras virtudes adecuadas al régimen nazi»³⁸. Resulta llamativo, sin embargo, que el tema haya sido de interés para el público porteño.

La película *Juana de Arco*³⁹, dirigida por Gustav Ucicky⁴⁰, se estrenó el 27 de setiembre de 1935, en el Cine Ideal, una sala de estreno ubicada en el centro de la ciudad. Luego fue exhibida también en los cines Capitol, Astral, Petit Splendid, Callao, Electric, Select Corrientes y Rose Marie, todos ubicados en el centro.

[34] N. del E. Estrena en España como *El rey soldado*.

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

[36] Durante el año 1935 estuvo 13 semanas en cartelera, con varias funciones discontinuas desde su estreno en mayo hasta diciembre de ese año. Luego hubo una reposición del film en 1938, en salas barriales, con tres semanas de funciones.

[37] S. Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (Buenos Aires, Paidós, 1985), p. 115.



Afiche original de *El viejo rey (Der Alte und der Junge König, H. Steinhoff, 1935)*.

[38] David Hull, *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945* (Londres, University of California Press, 1969), p. 82 (traducción propia).

[39] N. del E. Estrenada en España como *Santa Juana de Arco*.

[40] Más tarde sería el director de *Heimkehr* (1941), que no llegó a estrenarse en Argentina, uno de los films más virulentos en el retrato de la población polaca como violenta y agresiva contra la minoría alemana.

[41] Revista *Criterio* (n.º 396, 3/10/1935), p.105.

[42] J. Fox, *Filming Women in the Third Reich* (Oxford, Berg, 2000), p. 24 (traducción propia).

[43] Luego se repuso durante una semana, en febrero de 1937, en la sala Belgrano, un cine de barrio.

[44] N. del E. Estrenado con el mismo título en España.

Estuvo en total siete semanas en la cartelera porteña, lo que para la época representa una *performance* relativamente exitosa. Contó con publicidad gráfica en los diarios, acompañando su estreno, y recibió cierta atención por parte de la crítica, aunque no siempre favorable. La revista *Criterio* —órgano del catolicismo integral— publicó comentarios críticos firmados por monseñor Gustavo De Franceschi, quien señalaba: «es una producción tendenciosa, escrita y fotografiada con talento, y por eso mismo más eficaz en el servicio de su tendencia»⁴¹. Luego, en una extensa nota, se exploya con respecto a los motivos de reprobación de la película, que se refieren principalmente a la percepción de ataques contra la Iglesia. En cambio, los análisis académicos posteriores del cine de propaganda nazi encuentran que en *Juana de Arco* se construye una figura heroica, con la Juana protagonizada por Angela Salloker, en un personaje que podría considerarse «la primera encarnación femenina del Führer y una representación del heroísmo físico y espiritual»⁴².

El año 1936 vio una importante cantidad de estrenos de películas de propaganda nazi. Fueron siete los títulos que luego aparecerían en las listas de películas prohibidas. El 8 de abril, en el cine Paramount, se estrenó *Juana, el húsar negro*, dirigida por Johannes Meyer, pero estuvo sólo una semana en cartel⁴³. A continuación, el 22 de abril se estrenó *Rosas negras*⁴⁴, dirigida por Paul Martin, en el Cine Monumental, una importante sala céntrica. Estuvo nueve semanas en cartelera, con funciones en simultáneo en varias salas de cine, todas en el centro: American, Callao, Paramount,

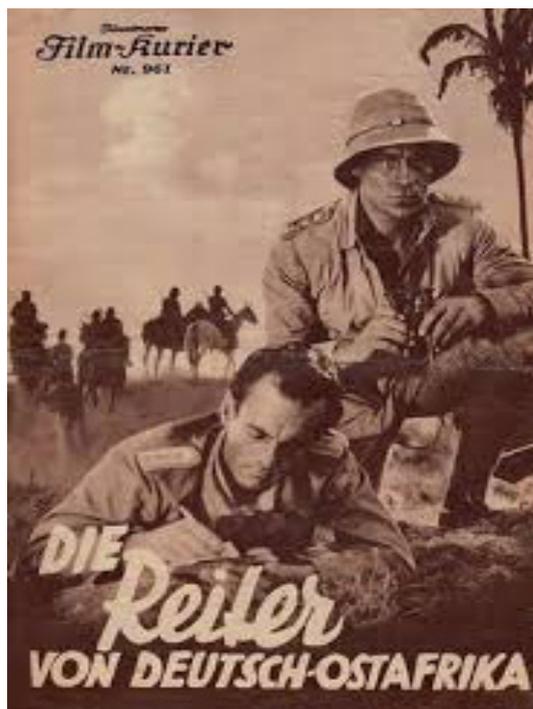
Petit Splendid y el cine Once la ofrecieron en la semana del 10 de mayo de 1936. Luego continuó en salas barriales, a las que acudía un público más popular. En *Rosas negras*, un drama histórico, se presenta un triángulo amoroso en torno a una bailarina rusa (Lilian Harvey) que se encuentra en Finlandia, en el momento en que las autoridades alemanas son desalojadas de allí por el imperio de los zares⁴⁵.

Esa misma semana, el 23 de abril de 1936, se estrenó *Los jinetes del África colonial*⁴⁶, dirigida por Herbert Selpin, en el cine Paramount. Esta película transcurre durante la Primera Guerra Mundial, tematizando el conflicto entre los colonizadores británicos y alemanes en el África Occidental. Según la revista *Criterio*, el film se proponía «exaltar la fibra patriótica del pueblo alemán», aunque sin dejar mal parados a los ingleses; al respecto, David Welch señala que, durante los primeros años del nazismo, puede observarse en algunas películas la admiración hacia los ingleses, que expresaría cierta idea de solidaridad nórdica, como una suerte de internacionalismo racial⁴⁷, aunque otros críticos como David Hull lo encuentran violentamente antibritánico⁴⁸. Este título estuvo cuatro semanas en cartelera, pasando por los cines Renacimiento y Príncipe.

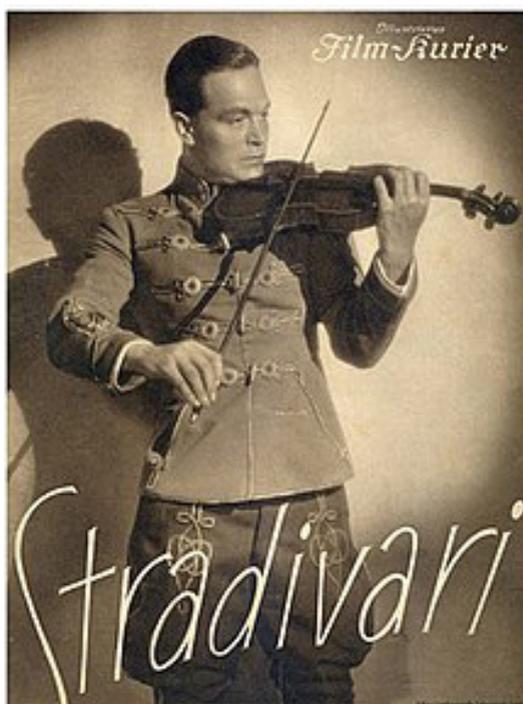
El 4 de junio de 1936 se estrena *Guillermo Tell*, dirigida por Heinz Paul. Basada en la obra de teatro de Friedrich Schiller, recrea la historia del héroe popular que combatía por la independencia de su pueblo y era



Publicidad gráfica en el diario *La Nación*, sobre el estreno de *Juana de Arco* (*Das Mädchen Johanna*, G. Ucicky, 1935).



Afiche original de *Los jinetes del África colonial* (*Die Reiter von Deutsch Ostafrika*, H. Selpin, 1934).



Afiche original de *Stradivarius* (*Stradivari*, G. Von Bolváry, 1935).

famoso por su excelente puntería. Durante la filmación de esta película, Conrad Veidt fue detenido por expresar opiniones afines a los judíos⁴⁹. El estreno fue en el cine Renacimiento. Contó con publicidad gráfica y una buena acogida por parte de la crítica en el diario *La Nación*, destacando la belleza de los paisajes naturales. Sin embargo, estuvo sólo una semana en cartelera.

El 23 de septiembre se estrenó *Volga Volga*, dirigida por Alexander Volkoff, en el cine Monumental, con distribución de Sud América. El film se basa en la leyenda popular en torno del personaje histórico de Stenka Rasin, un líder de los cosacos que se rebelaron contra el zarismo ruso. El film de Volkoff es un musical que, según la crítica de la época, se deslucen en comparación con la película muda de 1928 del mismo título. El comentario del *Heraldo* indica que padece de una «deficiente dirección», que «la acción es muy lenta» y que «ha perdido fuerza dramática»⁵⁰, pero no observa cuestiones ideológicas.

Algunas semanas más tarde, el 15 de octubre de 1936, se estrena *Stradivarius* en el cine Suipacha, una sala céntrica de Buenos Aires. Este film, dirigido por el prolífico director Géza von Bolváry, trata sobre un oficial húngaro que recibe un violín stradivarius —del cual se creía que traía mala suerte— y luego se ve separado de su prometida italiana al estallar la Primera Guerra Mundial. La película estuvo en cartelera durante diez semanas consecutivas, lo cual es indicador de un éxito considerable de espectadores, para los parámetros de la época. Fue programada por las salas Príncipe, Astral, Gaumont, Real Cine, National y Dante, ubicadas en su mayoría en el centro o en los barrios de Belgrano y Palermo. La crítica de espectáculos señaló la originalidad y lo emotivo del film, e indicó que «las escenas de guerra están en su

[45] Esta película fue también exhibida en Brasil, en la misma época, y como señala Luiz Nazario, para la crítica pasó desapercibida la metáfora por la cual «a través de una puesta en escena espectacular se asociaba a las cruzadas de liberación nacional con el movimiento nazi y se identificaba al zarismo con el comunismo, así como a Hitler se lo conectaba con los héroes de la independencia de otros países». Luis Nazario, «Nazi Film Politics in Brazil», en Role Vande Winkel y David Welch (eds): *Cinema and the Svastika. The International Expansion of the Third Reich* (Londres, Palgrave Macmillan, 2007), p.89.

[46] N. del E. Estrenada en España como *Héroes de África*.⁹⁻⁷

[47] David Welch, *Propaganda and the German Cinema. 1933-1945* (Nueva York, Tauris, 1983), p. 219.

[48] David Hull, *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945*, p.58.

[49] T. Bergfelder, y C. Cargnelli, *Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema, 1925–1950* (Oxford, Berghan Books, 2008).

[50] *Heraldo del Cinematografista* (n.º 274), p. 152.

[51] *Heraldo del Cinematografista* (n.º 275), p. 1926.

[52] Publicidad gráfica en *La Nación* (29/12/1936).

[53] Un discreto asunto: El secreto de la embajada» (*La Nación*, 29/12/1936).

[54] Varios meses luego de su estreno registramos una reposición en el cine Almagro, de carácter barrial, y en la misma sala, volvió a reponerse *El secreto de la embajada* en septiembre de 1938. Este tipo de práctica era bastante habitual en las salas de barrio de Buenos Aires, no así en las céntricas, consideradas salas de estreno.

[55] Klaus Kreimeier, *The UFA Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945* (Berkeley, University of California Press, 1999), p. 245.

mayoría recortadas de noticiarios o películas viejas», valorando que el ambiente de época estuviera «muy bien reproducido»⁵¹.

Ya sobre el final del año, se estrenó el 29 de diciembre de 1936 *El secreto de la embajada* en el Cine Ambassador. Este film protagonizado por Brigitte Helm y Willy Frost, dirigido por Hans Steinhoff, contó con importante publicidad gráfica en los diarios, que lo presentaron como un «film de intriga apasionante»⁵². El film trata sobre un conflicto que se desenvuelve en una embajada alemana, en la cual un aventurero intenta vender secretos de Estado para su beneficio, mientras que un agregado militar «decide patrióticamente afrontar el peligro»⁵³. Era una producción de la UFA, de modo que fue distribuida por Cinematográfica Terra, y permaneció en cartelera durante nueve semanas⁵⁴.

En 1937, si bien se mantiene un abundante flujo de películas alemanas (con 37 estrenos de ese origen), sólo dos títulos corresponden a películas que luego serán catalogadas como de propaganda. El 13 de mayo de ese año se estrena una de las películas que contó con cierto éxito en las salas porteñas: *Tanques de guerra*, al menos a juzgar por la permanencia durante 16 semanas en la cartelera porteña (cines Monumental, Cabildo, Petit Splendid, Renacimiento, Hindú). Contó con publicidad gráfica en la fecha de estreno y fue bien recibida por la crítica de espectáculos, que destacaba la modernidad de las imágenes. Las claves del éxito de este film parecen vincularse al interés del público por la temática bélica, al atractivo de las estrellas—la protagonista era Lida Baarova, quien fuera amante de Goebbels⁵⁵ y luego disputada por Hollywood— y al despliegue técnico que se podía apreciar en las imágenes. En la prensa especializada, se señalaba que este film «ofrece el pretexto para mostrar la formidable estructuración industrial del mecanismo guerrero de una potencia moderna, que unifi-



Publicidad gráfica en el diario *La Nación*, sobre el estreno de *El secreto de la embajada* (*Die Insel*, H. Steinhoff, 1934).



Póster de *Tanques de guerra* (*Verräter*, K. Ritter, 1936) en Alemania.



Póster de *Alarma en Pekín* (*Alarm in Peking*, H. Selpin, 1937) en Alemania.



Póster alemán de *Húsares de la muerte* (*Ritt in die Freiheit*, K. Hartl, 1937).

ca, organiza y disciplina diversas especialidades encaminadas a dar tremenda eficacia a los descubrimientos técnicos puestos al servicio de la ciencia de la destrucción»⁵⁶.

También en 1937, el jueves 30 de septiembre se estrenó *Alarma en Pekín*, con la actuación de Gustav Froelich, uno de los galanes del cine alemán de la época. Según la crítica del diario *La Nación*, el film evocaba la rebelión de los boxers y contaba con «movidas escenas bélicas». El comentario del *Heraldo*, señaló que era «de acción lenta» y que «no logra despertar mayor interés», indicando además que el film «exalta el heroísmo y la camaradería de los militares alemanes», por lo cual resultaría «más interesante a público alemán»⁵⁷, pero no se indica ninguna reserva con respecto al contenido político del mismo. Su estreno fue en el cine Monumental, pasando luego por las salas Callao, Petit Splendid, Select, Astoria e Hindú, con una permanencia total de 4 semanas en cartelera.

Durante 1938 se estrenaron en total 21 películas alemanas, de las cuales sólo una fue posteriormente considerada como de propaganda nazi: se trata de *Húsares de la muerte*⁵⁸, que se estrenó el 18 de enero de ese año, en el Ambassador. Con dirección de Karl Hartl, producida por UFA y distribuida por Cinematográfica Terra, contaba con la actuación de Willy Birgel y de Ursula Grabley. Como otras de las películas ya mencionadas, cuenta una historia de sublevación de un pueblo contra la opresión, en este caso se trata de levantamiento de 1830 contra el Imperio ruso en Polonia.

Es importante, en este punto, recordar que hacia fines del año 1938 se produce una escalada de violencia antisemita en Alemania, culminando con la Noche de los Cristales Rotos, durante los días 9 y 10 de noviembre de ese año⁵⁹. La legislación

[56] *Heraldo del Cinematografía*, (27/05/1937).

[57] *Heraldo del Cinematografía*, n.º 324, p. 161.

[58] N. del E. Estrenada en España con el mismo título.

[59] Roderick Stackelberg, *The Routledge Companion to Nazi Germany* (Nueva York, Routledge, 2007), p. 156.

antisemita endurece las prohibiciones para la población judía en todos los niveles y, en ese marco, se rompen las relaciones entre Cinematográfica Terra y la UFA: la empresa alemana decidió esta ruptura, debido a que no era ya aceptable para las leyes alemanas negociar con una distribuidora presidida por un empresario judío como Adolfo Zicovich-Wilson. De hecho, en ese momento, la actuación de los judíos estaba en Alemania prohibida en prácticamente todos los ramos.

Durante 1939 se estrenaron sólo 5 películas alemanas y en 1940 se estrenaron 6 títulos, en la mayoría de los casos distribuidos por Andes Film. Si bien ninguno de estos films estuvo incluido posteriormente en las listas de filmes de «propaganda nazi», algunos de ellos tenían un marcado carácter ideológico y fueron señalados como propagandísticos por los críticos, como es el caso de las películas de Leni Riefenstahl *Olimpia (los dioses del estadio)* (*Olympia. Fest der Völker*, 1938) y *Juventud olímpica* (*Olympia. Fest der Schönheit*, 1938), que se exhibieron en este período. También se continuaron programando los documentales de guerra de Alemania, con títulos como *Espectacular desfile*, *Un año de guerra*, *Paracaidistas* o *Artillería*, que eran distribuidos por la Organización Cinematográfica Argentina (OCA). Esta empresa estaba a cargo de Nicolas Di Fiori, propietario de varias salas de cine, quien recibía subsidios directos de la Embajada de Alemania en Argentina⁶⁰.

A partir de 1940, las únicas empresas que continúan importando películas alemanas son la ya mentada OCA y la filial de la UFA en Buenos Aires. El boicot norteamericano contra las empresas que distribuyeran películas alemanas ya estaba en marcha, las listas negras hacían temer a los empresarios que dejarían de recibir las deseadas producciones de Hollywood y el cine alemán empezó a tener cada vez mayores dificultades para llegar a las pantallas. Sin embargo, el clima político en Buenos Aires no estaba aún del todo definido con respecto a la disputa y la prédica antifascista generó también reacciones contrarias⁶¹, como demuestra el episodio en torno de *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939). En mayo de 1940, la Comisión Asesora de Control Cinematográfico decidió impedir la proyección de esta película norteamericana de la Warner Bros, por considerar que era ofensiva para Alemania; esta decisión despertó críticas de los sectores antifascistas⁶² y luego, cuando el intendente municipal de Buenos Aires Arturo Goyeneche vetó la prohibición, permitieron el estreno, se desataron críticas de los sectores pro-alemanes, neutralistas y del catolicismo integral.

En octubre de 1940 volvió a producirse un conflicto, en este caso, en torno de la censura de la película *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940), de Charles Chaplin, cuya exhibición fue prohibida en Buenos Aires a partir de los reclamos tanto de la Embajada de Alemania como de la de Italia, por la burla que se hacía sobre las figuras de Adolf Hitler y de Benito Mussolini⁶³. De nuevo, hubo quejas por parte de la prensa liberal —como el diario *Crítica* o *La Prensa*— que, en abierta oposición a la medida, decidieron cubrir con detalles el estreno de esta película en Nueva York, o bien viajaron a la vecina Montevideo para asistir al film y reseñarlo; mientras que los sectores cercanos al Eje o que sostenían posiciones neutrales, aprobaban la decisión. Durante el año 1941 se estrenaron sólo 6 películas alemanas (y varios cortometrajes documentales), distribuidas en todos los casos por la propia UFA o por la ya mencionada OCA. Entre ellas, el 16 de enero de 1941 se exhibió en el cine Alvear el film *Caballeros en el aire*⁶⁴, dirigido por Karl Ritter, considerado como propaganda nazi, puesto que retrata las aventuras de un grupo de pilotos alemanes durante la Primera Guerra Mundial hasta el ascenso del nazismo, en un tono que exalta el nacionalismo

[60] Francisco Pereda Castro, «Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada (1930-1942)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 40, 2002), p. 135.

[61] Alberto Manfredi, *La industria cinematográfica en la Argentina*. Disponible en: <<https://industriacinegraficaa.blogspot.com/2016/04/blog-post.html>>» (12/02/2020).

[62] «Confesiones de un espía nazi» (*Argentina libre*, 2/05/1940).

[63] María Eugenia Druetta, «En defensa de la neutralidad: el ejercicio de la diplomacia a través de la censura cinematográfica en Argentina, 1938-1940», presente en este monográfico (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 52, 2020), pp. 39-56

[64] N. del E. Estrenada en España como *Forja de héroes*.

y el heroísmo, incluyendo un llamado abierto al rearme alemán. Era considerado por los críticos como un *Zeit-film*, es decir, una película militarista, que debía mostrar tanques, aviones y tropas en el frente, retratando el heroísmo y la actitud positiva de los alemanes. El propio Hitler asistió al estreno del film en Alemania, declarando que lo consideraba «el mejor film de historia contemporánea hasta la fecha»⁶⁵. La película se cierra con la proclamación de Hitler a los pueblos, el 16 de marzo de 1935, en la cual anunció el reinicio de la conscripción militar, rompiendo así el Tratado de Versalles. Si bien la crítica de *La Nación* no encuentra nada problemático en el film, la reseña que se publicó en el *Heraldo* sí indica que «por su definida intención política, es sólo apta para público simpatizante con el régimen nazi»⁶⁶.

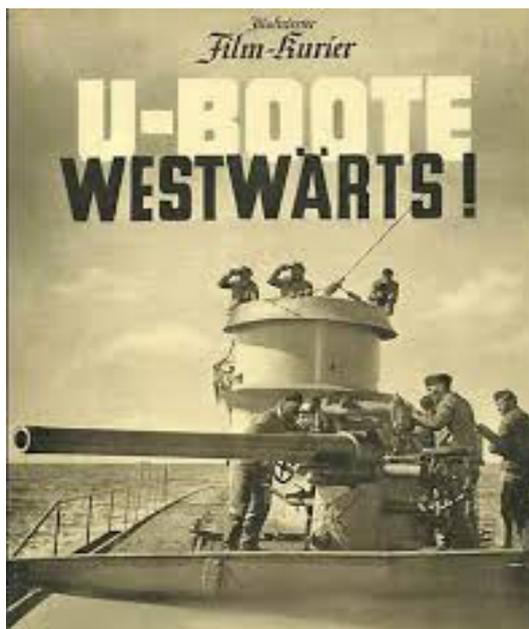
Por último, ya en 1942, se estrenaron sólo cuatro películas alemanas, una de las cuales tenía un claro carácter propagandístico: *Submarinos rumbo al oeste (U-boote westwärts!*, G. Tittau, 1941), dirigido por Günther Rittau.

Era una película propagandística de temática bélica, que mostraba a la marina nazi (*Kriegsmarine*) en acción. En el film, se presenta a la tripulación de un submarino alemán, que se dirige a una misión en la que deberá abordar un barco holandés, pero luego será atacado con torpedos por una nave británica. Esta película fue distribuida directamente por la oficina local de la UFA, que para entonces era la única que importaba películas alemanas, y cuyas actuaciones en breve serían prohibidas. Se exhibió en el cine Astoria, con una permanencia en cartelera de 5 semanas (fue una de las películas que estuvo durante más tiempo en pantalla ese año), y fue repuesto luego en 1943, en la misma sala. El cine Astoria y el cine Hindú, en este período en el que estaba muy limitada la posibilidad de distribuir cine alemán en Argentina, programaron varias reposiciones de películas alemanas estrenadas durante los años previos.

Conclusiones

La diplomacia cultural alemana en la Argentina de entreguerras se caracterizó por concentrar esfuerzos en áreas de alcance masivo en las sociedades de la época, radio, prensa gráfica y cine, principalmente. Esto se debía en parte a que la coyuntura política local era considerada un escenario propicio para la intervención cultural e ideológica nazi. Asimismo, la clausura de la participación política que sufrió la sociedad argentina en la década del 30 repercutió en la desmovilización generalizada y, aun cuando un sector sí se vio efectivamente conmovido por la agenda internacional, esta movilización parcial se produjo sólo de manera asociada a intereses políticos locales. En este sentido, el antifascismo argentino previo a la guerra se superpuso también con una derecha local nacionalista, antisemita y anticomunista que defendía al régimen alemán.

En este contexto, la importación de películas germano-parlantes en el país sudamericano fue fluida hasta la intervención norteamericana para cercenar los esfuerzos



Póster alemán de *Submarinos rumbo al Oeste (U-boote westwärts!*, G. Tittau, 1941).

[65] Citado en David Welch, *Propaganda and the German Cinema. 1933-1945*, p. 162.

[66] *Heraldo del Cinematografista*, n.º 494 (enero de 1941).

propagandísticos del régimen nazi en América Latina. Entre 1935 y 1939 se estrenaron en total 109 películas alemanas en Argentina. A partir de entonces se observa una clara merma de la llegada del cine de este origen, y los pocos estrenos que se mantienen, se explican casi exclusivamente por la acción directa de la Embajada de Alemania, a través de su alianza con OCA o a través de la oficina local de la UFA. En cuanto a la orientación de las películas alemanas que se importaron, es importante recordar que el cine alemán del período nazi presenta una enorme heterogeneidad temática y de géneros. Entre las películas que se estrenaron en Buenos Aires, encontramos representantes de los tres grandes tipos temáticos de films que propone Jeffrey Richards⁶⁷: a) películas que se centran en un líder —que suele reflejar al Führer— y sus seguidores, entre las cuales podríamos clasificar a *El viejo rey*, *Juana de Arco* y *Guillermo Tell*; b) películas que representan disciplina, camaradería y el vínculo con la madre patria, como *El secreto de la embajada*, *Húsares de la muerte* y *Alarma en Pekín*; c) y los que construyen una imagen negativa sobre los judíos y los ingleses, como *Submarinos rumbo al oeste*. Resulta interesante destacar que no hubo, entre los filmes estrenados en Buenos Aires, casos de películas abiertamente antisemitas, lo cual pudo deberse a la resistencia de los representantes locales de las firmas que importaban las cintas, que en muchos casos eran de origen judío.

En cuanto a las películas más propagandísticas, de las cuales registramos 15 títulos que se programaron en salas de cine de Buenos Aires, notamos que en varios casos resultaron exitosas en su convocatoria de espectadores, a juzgar por la extensa permanencia en cartelera que lograron. Notamos que en la mayor parte de los casos la crítica de espectáculos no registró aspectos problemáticos en las películas, limitándose las más de las veces a realizar un comentario técnico sobre las mismas. En este sentido, nuestros hallazgos coinciden con lo que señala Sabine Hake respecto de la «recepción apolítica»⁶⁸ que tuvo el cine alemán en los Estados Unidos: los críticos parecen, en la mayoría de los casos, observar sólo los aspectos técnicos y artísticos de los filmes. También constatamos que había un público interesado en estas películas, o al menos en algunas de ellas, puesto que en varios casos permanecieron durante meses en la cartelera.

Debido a las dificultades que supone una primera aproximación al tema, nuestra investigación se enfrentó a la escasez de datos o publicaciones previas sobre la circulación de cine alemán en general y nazi en particular en América Latina. Por ese motivo decidimos limitar el registro exhaustivo a los títulos que figuraban en alguna de las listas de películas consideradas «reservadas». Como señala Stephen Brockmann, la cuestión de qué constituye propaganda política en el cine alemán de la época ha recibido diferentes respuestas y aún continúa despertando debates⁶⁹. No obstante ello, la literatura especializada indica que muchas veces la frontera entre las películas de propaganda y el cine de entretenimiento alemán son borrosas, y que sería necesario proponer una revisión más extensa y detallada.

En definitiva, consideramos que nuestro trabajo abre nuevos interrogantes y vías de investigación. De este modo, por ejemplo, una tarea pendiente que esperamos desarrollar en el futuro próximo es analizar la popularidad de las películas de propaganda nazi en Argentina⁷⁰, y resta aún analizar la distribución y exhibición de cine alemán en Argentina, más allá de las películas de las listas. Asimismo, sería deseable también contar con trabajos que avancen en un análisis temático, formal y estético de estos films, así como de los procesos de recepción en América Latina.

[67] Jeffrey Richards, *Visions of Yesterday* (Londres, Routledge, 2016).

[68] Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, p. 145.

[69] S. Brockmann, *A Critical History of German Film* (Nueva York, Camden House, 2010), p. 145.

[70] Para ello sería necesario utilizar medidas estadísticas que contemplen no sólo la cantidad de funciones y la cantidad de días o semanas que permaneció cada film en cartelera, sino también el tamaño y la importancia relativa de los cines en los que fue exhibida, como se indica en John Sedgwick, «Measuring Film Popularity», en Michael Ross, Manfred Grauer y Bernd Freisleben, (eds). *Digital Tools in Media Studies* (Nueva York, Columbia University Press, 2009).

FUENTES

Colección de Materiales de la Izquierda Antifascista, Microfilmado y conservado en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDiInCI), Buenos Aires, Argentina.

«Entrevista a Luis Vainikoff», por Valeria Galván y Michal Zourek (Buenos Aires, junio 2016).

Colección revista *Criterio*, depositada en Fundación Criterio, Tucumán 1438, Buenos Aires, Argentina, 1935-1942.

Colección revista *Excelsior*, depositada en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Buenos Aires, Argentina, 1935-1942.

Colección *Heraldo del Cinematografista*, depositada en la Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), Buenos Aires, Argentina, 1935-1942.

Diario *La Nación*, Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina, 1935-1942.

BIBLIOGRAFÍA

BERGFELDER, T. y CARGNELLI, C. *Destination London: German-speaking Emigres and British Cinema, 1925–1950* (Oxford, Berghahn Books, 2008).

BISSO, Andrés, *Acción Argentina: un antifascismo nacional en tiempos de guerra mundial* (Buenos Aires, Prometeo, 2005).

BROCKMANN, S., *A Critical History of German Film* (Nueva York, Camden House, 2010).

BUCHRUCKER, Cristián, *Nacionalismo y Peronismo (1930-1955). La Argentina en la crisis ideológica mundial* (Villa Ballester, Sudamericana, 1999).

DE PRIVITELIO, Luciano, «La política bajo el signo de la crisis», en Alejandro Cattaruzza, *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política 1930-1943: Nueva Historia Argentina. Vol. 7* (Buenos Aires, Sudamericana, 2014).

DÍEZ PUERTAS, Emeterio. *Cine español y geopolítica fascista. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1939-1943)* (Madrid, Síntesis, 2019).

DRUETTA, María Eugenia, «En defensa de la neutralidad: el ejercicio de la diplomacia a través de la censura cinematográfica en Argentina, 1938-1940» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 52, 2020), pp. 39-56

ECHEVERRÍA, Olga, «La derecha nacionalista. Decepciones políticas e influjos culturales», en Leandro Losada (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017), pp. 61-64.

—, «Las derechas de Argentina y Uruguay en tiempos de nazi fascismos: radicalización, redefiniciones e influencias» (*Oficina do historiador*, n.º 9, 1, 6-2016), pp.151-170. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/11336/26643>>.

FINCHELSTEIN, Federico, *Fascismo, liturgia e imaginario: el mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002).

FOX, Jo. *Filming Women in the Third Reich* (Oxford, Berg, 2000).

FRIEDMANN, Germán, «El discurso nacionalsocialista en la Argentina frente a la “infiltración nazi”» (*Prohistoria*, vol. 32, 2019).

FRIEDMANN, Germán, *Alemanes antinazis en la Argentina* (Buenos Aires, Siglo

- Veintiuno Editores Argentina, 2010).
- FUHRMANN, Wolfgang, «Sueños en blanco y negro: la expansión de la UFA en Brasil y América Latina», (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 52, 2020), pp. 57-76
- GARNCARZ, Joseph, *Begeisterte Zuschauer: Die Macht des Kinopublikums in der NS-Diktatur* (Köln, Halem, 2020).
- HAKE, Sabine, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, University of Texas Press, 2001).
- HALPERÍN DONGHI, Tulio, *La Argentina y la tormenta del mundo* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2003).
- HULL, David. *Film in the Third Reich. A Study of the German Cinema 1933-1945* (Londres, University of California Press, 1969).
- ILARI, Virgilio, «Verbotene Filme I Kriegsfilme del Terzo Reich» (Conference paper, mayo de 2015). Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/274989203_Verbotene_Filme_I_Kriegsfilme_del_Terzo_Reich>.
- KELSON, John F. y SHORT, Kenneth (eds.), *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).
- KLICH, Ignacio, «La contratación de nazis y colaboracionistas por la Fuerza Aérea Argentina» (*Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, Año X, Vol. X, n.º 19, 2000), pp. 177-216.
- KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (Buenos Aires, Paidós, 1985).
- KREIMEIER, Klaus. *The UFA Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945* (Berkeley, University of California Press, 1999).
- 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.º 10, 2010).
- LOSADA, Leandro (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017).
- MARTÍNEZ MAZZOLA, Ricardo, «El Partido Socialista en los años treinta», en Leandro Losada (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017).
- NAZARIO, Luis, «Nazi Film Politics in Brazil», en Roele Vande Winkel y David Welch (eds.), *Cinema and the Svastika. The International Expansion of the Third Reich* (Londres, Palgrave Macmillan, 2007).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, «América Latina busca su imagen», *Historia General del Cine. Vol. X*, (Madrid, Cátedra, 1996).
- PASOLINI, Ricardo, «Comunismo y cultura política comunista: el momento antifascista», en Leandro Losada (comp.), *Política y vida pública. Argentina (1930-1943)* (Buenos Aires, Imago Mundi, 2017).
- , *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires, Sudamericana, 2013).
- PEREDA CASTRO, Francisco, «Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada (1930-1942)» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 40, 2002).
- PRUTSCH, Ursula, *Creating Good Neighbors? Die Kultur- und Wirtschaftspolitik der USA in Lateinamerika, 1940-1946* (Stuttgart, Steiner, 2008).
- RAPOPORT, Mario, MUSACCHIO, Andrés y CONVERSE, Christel, «Las inversiones

- alemanas en Argentina entre 1933 y 1945: ¿base material de la expansión de los nazis?» (*Iberoamericana*, VI, 21, 2006).
- RENTSCHLER, Eric., *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife* (Boston, Harvard University Press, 1996).
- RICHARDS, Jeffrey, *Visions of Yesterday* (Londres, Routledge, 2016).
- SEDGEWICK, John, «Measuring Film Popularity», en Michael Ross, Manfred Grauer y Bernd Freisleben (eds.), *Digital Tools in Media Studies* (Nueva York, Columbia University Press, 2009).
- STACKELBERG, Roderick, *The Routledge Companion to Nazi Germany* (Nueva York, Routledge, 2007).
- TATO, María Inés, «El ejemplo alemán. La prensa nacionalista y el Tercer Reich» (*Revista Escuela de Historia*, 1.6, 2007).
- TATO, María Inés y ROMERO, Luis Alberto, «La prensa periódica argentina y el régimen nazi», en I. KLICH (comp.), *Sobre nazis y nazismo en la cultura argentina* (Gaithesburg, Ediciones Hispamerica, 2002).
- VANDE WINKEL, Ry WELCH, D., *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* (Basingstoke [etc.], Palgrave Macmillan, 2007).
- WELCH, David, *Propaganda and the German Cinema. 1933-1945* (Nueva York, Tauris, 1983).
- WITTE y KARSTEN, «Film im Nationalsozialismus», en Wolfgang JACOBSON, Welten KEES y Hans Helmut PRINZLER (eds.), *Geschichte des deutschen Films* (Stuttgart, Springer-Verlag, 2016).
- ZANCA, José, *Cristianos antifascistas. Conflictos en la cultura católica argentina* (Buenos Aires, Siglo XXI, 2013).

Recibido: 8 de junio de 2020.

Aceptado para revisión por pares: 24 de junio de 2020.

Aceptado para publicación: 16 de enero de 2021.

CINE DE PROPAGANDA NAZI EN EL ECUADOR (1934-1941). LA CONFRONTACIÓN IDEOLÓGICA POR UN PAÍS

Nazi Propaganda Cinema in Ecuador (1934-1941).
The Ideological Confrontation for a Country

YAZMÍN ECHEVERRÍA*

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

DOI: 10.15366/secuencias2020.52.005

RESUMEN

Durante la Segunda Guerra Mundial, América Latina se convirtió en un territorio de confrontación ideológica y política entre los países Aliados y Ejistas. A partir de la ascensión de Hitler al poder en 1933, la influencia de la ideología nacionalsocialista tomó mucha fuerza en toda América Latina. Aparecieron en varios países de la región movimientos y partidos políticos que apoyaban a Hitler y a la unión ejista. Como respuesta, Estados Unidos ejecutó un plan de intervención cultural para frenar el avance del nazismo a través de campañas publicitarias. La presente investigación indaga sobre la expansión de propaganda nazi por fuera de los territorios del Tercer Reich hacia territorios más neutrales como Ecuador, los principales espacios para su difusión y el tipo de cine de propaganda que se estrenó en el país desde 1934 hasta 1941, con el objetivo de descubrir qué tan significativos fueron los estrenos que llegaron al Ecuador durante el conflicto.

Palabras clave: Ecuador, cine, nazismo, exhibición.

ABSTRACT

During World War II, Latin America became a territory of ideological and political confrontation between Allied and Axis countries. After Hitler's rise to power in 1933, the influence of the National Socialist ideology spread with great strength throughout Latin America. Different movements and political parties that supported Hitler and the Axis union appeared in several countries in the region. In response, the United States executed a cultural intervention plan to stop the advance of Nazism through advertising campaigns. The present article investigates the expansion of Nazi propaganda outside the territories of the Third Reich, in more neutral territories such as Ecuador. It will examine the main spaces of distribution, and the type of propaganda cinema that was released in the country from 1934 to 1941, with the aim to discover how significant were the premieres that came to Ecuador during the conflict.

Keywords: Ecuador, cinema, Nazism, exhibition.

[a] **YAZMÍN ECHEVERRÍA** es socióloga especializada en Ciencias Políticas en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad San Martín, Buenos Aires, Argentina. Investigadora de cine y representaciones de la violencia en América Latina, publicó un artículo en la revista digital *Tránsitos*. Fue ganadora del Fondo de Fomento Cinematográfico del Ecuador, categoría «Investigación y publicación» en 2015, publicando un análisis sociológico de cuarenta y cinco años de cine ecuatoriano comprendido durante 1970 y 2015, investigación que desarrolló en colaboración con el Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador y la Cinemateca Nacional. E-mail: yvecheverria@gmail.com.

Introducción¹

El poder persuasivo que tiene la imagen y la capacidad de llegar a enormes cantidades de público hicieron del cine un importante instrumento de propaganda² para el nazismo, no solo porque permitió difundir las ideas del nacionalsocialismo, sino porque su fuerza se centró en productos culturales dirigidos, principalmente, al entretenimiento³. El cine del Tercer Reich fue un cine popular, dirigido a entretener a la gente y, sobre todo, a alejar su atención de la Guerra —especialmente, después de la batalla de Stalingrado (1943)⁴—.

Esta característica, que presentaba al cine de propaganda como supuestamente inofensivo, estableció fuertes estereotipos de la cultura germana y de la cultura judía durante la Guerra. La imagen germánica del ario de ojos azules, rubio, de tez blanca, alto, esbelto y perfil recto asienta el carácter ultrapatriótico de varios personajes de las películas realizadas durante el régimen nazi⁵. Opuestamente, se popularizó el estereotipo del judío con nariz curva y prominente, grandes orejas, cabello negro, piel morena y mentón afilado, como si sus rasgos físicos fueran indicadores directos de su maldad congénita, imagen mostrada en filmaciones como *El Judío Eterno* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940) o *El judío Suss* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940), películas sumamente antisemitas. El cine de propaganda nazi construyó una imagen idealizada de la sociedad alemana nacionalsocialista. La *ilusión*⁶ de compartir un mismo destino colectivo y de encarnar una sola voluntad en la conformación de la Alemania nacional socialista se reflejaba en cada uno de los filmes producidos. A pesar de su fortaleza, la nación estaba gravemente amenazada por un «enemigo», el judío que podía estar tanto dentro como fuera de Alemania, cuya sola presencia podía contaminar a la nación y corromper los «puros» corazones de los ciudadanos. Bajo este paradigma, el régimen nazi justificó progresivamente el rechazo y la persecución a la comunidad judía, tanto dentro de Alemania como en otros países del mundo. El discurso antisemita se difundió en Europa y tuvo acogida también en países de América Latina como Argentina, Brasil, Chile, Ecuador, México, etc.

La Alemania nazi implementó distintas alianzas para influenciar en las cinematografías iberoamericanas mediante filmes hablados en español, como con la creación de la productora Hispano-Film Produktion, la realización de coproducciones con la España fascista y la concesión de varios créditos a productoras argentinas⁷ con el objetivo de aumentar el número de simpatizantes en territorios más neutrales y de incrementar los mercados de influencia del cine europeo —que, por el contexto, era, sobre todo, alemán—. El interés de producir filmes de propaganda a través de producciones locales fomentó relaciones con España, México y Argentina⁸, países que gozaban de saludables estructuras cinematográficas. Ecuador no era el caso.

La presente investigación se centra en la difusión

[1] N. del E.: Los títulos de las películas que se citan en castellano a lo largo del texto corresponden a los de estreno en Ecuador.

[2] Según Hannah Arendt, la propaganda totalitaria construye un mundo ficticio y lógicamente coherente. La propaganda «revela» aquello que no es evidente para los ciudadanos comunes y presenta principios esenciales como la verdadera motivación del accionar político. Para ello, la propaganda extiende su campo de acción y busca el control estricto de aspectos de la vida social que, hasta el momento, han gozado de una relativa independencia: la educación, la información, el arte y, por supuesto, el entretenimiento. Para el nazismo, el cine no era el *todo* del sistema de propaganda, era *parte* de un plan de entretenimiento y diversiones que incluyeron espectáculos, días festivos, conmemoraciones, festivales, etc. Véase Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo, Parte III: «Totalitarismo»* (Madrid, Alianza, 1987).



Cartel de *El Judío Eterno* (*Der ewige Jude*, Fritz Hippler, 1940).

[3] Véase Linda Schulte Sasse, *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema* (Durham NC: Duke University Press, 1996).

[4] Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife* (Cambridge, Harvard University Press, 1996), p. 9.

[5] Como *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), que enseñaba a los alemanes que es preferible morir a rendirse.

[6] Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, p.12

[7] Francisco Peredo-Castro, «Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada 1930-1942» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 40, febrero, 2002), p. 126-147.

[8] Lisa Jarvinen y Francisco Peredo-Castro, «Penetrating the Spanish-Speaking Film Markets, 1936-1942», en Roel Vande Winkel y David Welch, *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema* (Londres, Palgrave Macmillan, 2011), p.53.

[9] Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion*, p. 271.

[10] Después del ataque de Pearl Harbor en 1941, Estados Unidos declaró abiertamente la guerra contra los países del Eje. La introducción de Estados Unidos en el conflicto implicó la ruptura de relaciones diplomáticas de los países de América con los países del Eje; también se implementó la *Lista Negra*, en la que se procesaron a simpatizantes del nazismo, tanto individuos como empresas. Esto cerró totalmente las posibilidades de Alemania a establecer relaciones con las industrias filmicas latinoamericanas, tanto para la producción como para la difusión de películas germanas. Véase Lisa Jarvinen y Francisco Peredo-Castro, «Penetrating the Spanish-Speaking Film Markets, 1936-1942», p.54.

de cine alemán y, en particular, de las películas germanas consideradas de «propaganda nazi» en el Ecuador durante la Segunda Guerra Mundial, con el objetivo principal de descubrir el tipo de películas que llegaron a estrenarse en el país y cuáles fueron las repercusiones sociales y culturales de este tipo de cine de propaganda.

Para ello, se recurrió a dos listas de películas de propaganda nazi que, actualmente, se encuentran prohibidas o cuya exhibición es controlada. La primera lista de películas fue realizada por los Aliados en la década de 1950 en donde constan largometrajes prohibidos. Es preciso aclarar que, inicialmente, los Aliados prohibieron alrededor de setecientos filmes en 1949 que fueron considerados de propaganda nazi y ofensivos para otras naciones. Poco a poco, se revisaron los filmes, y algunos fueron retirados de la lista: para 1953, constaban trescientos cuarenta filmes alemanes producidos entre 1930 y 1945; para 1954, doscientas setenta y cinco películas permanecían en la lista; en 1977 había ciento setenta y seis filmes y, para 1995, quedaron entre treinta y treinta y cinco largometrajes del Tercer Reich que todavía estaban prohibidos en Alemania⁹.



Fotograma de *El judío Süß* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940).

La segunda lista proviene de la Fundación Friedrich Wilhelm Murnau de Alemania, encargada de preservar el acervo cinematográfico nacional desde 1890 hasta 1960. Integra filmes de las mayores productoras alemanas como UFA, Decla, Universium-Film, Bavaria, Terra y Berlin-Film. Las películas registradas en esta lista pueden exhibirse únicamente en eventos cerrados y controlados por la fundación.

Con ambas fuentes, se buscaron en la hemeroteca de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit archivos relacionados con cine en los diarios más destacados: *El Comercio* de Quito y *El Telégrafo* de Guayaquil, durante los años 1933 y 1942, ubicando la búsqueda en el periodo previo a la censura impuesta por los aliados después de 1941 con la intromisión de Estados Unidos en el conflicto¹⁰.

De la misma forma, se utilizaron fuentes documentales y bibliográficas. Las documentales están basadas en archivos e informes políticos hallados en el Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores Alfredo Pareja Diazcanseco del Ecuador y la Academia Nacional de Historia del Ecuador.

Respecto a las fuentes bibliográficas utilizadas, se debe mencionar la escasa producción investigativa referente a historia del cine en el país, por lo que se recurrió a investigaciones sobre migración alemana y judía al Ecuador y a investigaciones sobre el movimiento nazi y antinazi ecuatorianos.

Para el procesamiento de información elaboramos matrices de los filmes alemanes estrenados en ambas ciudades y las organizamos cronológicamente para ubicar los estrenos en la coyuntura política. En la construcción de la matriz se consideraron años de estreno, salas de difusión, productora, días de permanencia en salas, propagandas de los filmes en la prensa gráfica y crítica cinematográfica.

En este periodo no existía la crítica de cine en Ecuador¹¹, por lo que se realizó un registro de periódicos afines al régimen nazi como *El Día*, *El Debate*, *Vida Obrera* y *Regenerador*. Del mismo modo, se relevaron los diarios que tuvieron una posición crítica con respecto a Alemania como *El Debate* y *Antinazi*, buscando en ellos menciones de los filmes de propaganda nazi¹².

En la primera sección del artículo se explica el contexto político del Ecuador durante la Segunda Guerra Mundial, integrando la organización del movimiento nazi ecuatoriano y sus principales estrategias de difusión de ideas pronazis en el país. Igualmente, se detalla la conformación *Movimiento Antinazi Ecuatoriano* y los canales de transmisión de información que fueron establecidos para la defensa de valores democráticos frente al avance del nazismo local.

En la segunda parte, se hace una descripción del desarrollo paulatino que tuvo el cine en la sociedad ecuatoriana y del tipo de mercado cinematográfico local. Por último, se describe la exhibición de películas alemanas en cada año del periodo considerado y, en particular, se destacan los títulos de películas catalogadas como propaganda nazi, para las cuales se proponen breves reseñas.

La situación político-ideológica en Ecuador entre 1930 y 1940

Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial el Ecuador estuvo marcado por una profunda inestabilidad política: desde 1930 hasta 1948 hubo catorce gobiernos diferentes¹³. La situación se agravó por el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú que estalló el 5 de julio de 1941 con la invasión del ejército peruano a los pueblos de Huaquillas y Charcas y a las provincias de El Oro, Loja, Pastaza y Santiago Zamora. El ejército ecuatoriano no contaba con la fuerza armamentística necesaria para un enfrentamiento bélico, por lo que apeló a la intervención de otros países de la región como Brasil, Chile, Argentina y Estados Unidos para solucionar el conflicto de forma diplomática.

Para la fecha, Estados Unidos ya estaba involucrado en la guerra, después del ataque japonés a Pearl Harbor de diciembre de 1941. Como respuesta, organizó un frente unido de los países del hemisferio durante las Conferencias de Panamá, en octubre de 1939, y las Conferencias de La Habana, en julio de 1940. Desde la perspectiva estadounidense, el conflicto ecuatoriano-peruano amenazaba la alianza de solidaridad hemisférica, por lo que su mayor interés era resolver rápidamente la cuestión limítrofe.

Durante la presidencia de Carlos Arroyo del Río, el 29 de enero de 1942, el Canciller Julio Donoso Tobar firmó el Protocolo de Paz, Amistad y Límites de Río de Janeiro, en el que el Ecuador cedió al Perú más de 56.000 kilómetros cuadrados, el equivalente a casi la mitad de su territorio. Sin lugar a dudas, esta fue la consecuencia

[11] Los primeros escritos relacionados con el cine en la prensa gráfica ecuatoriana fueron totalmente publicitarios. Wilma Granda, *Cine Silente en Ecuador* (Quito, Ed. Casa de la Cultura Ecuatoriana – Cinemateca Nacional, 1995), p. 44.

[12] Por el trabajo de archivo realizado durante alrededor de tres meses, agradezco la colaboración de Vanessa Álvarez, máster de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) con sede Ecuador, dedicada al archivo de la ciudad de Guayaquil, y a la voluntad del Padre Jesuita Francisco Piña, Director General de la Hemeroteca Aurelio Espinosa Pólit.

[13] Milton Luna, *Aula del siglo XXI: Historia y biografías del Ecuador* (Quito, Cultural S.A., 2001), p. 120.



más significativa de la Segunda Guerra Mundial para Ecuador.

La influencia del nacionalsocialismo alemán se enfocó en la comunidad de migrantes alemanes que llegaron al Ecuador después de la crisis de 1929 y que se organizaron alrededor del Colegio Alemán, del Club Social Alemán y de la aerolínea Sociedad Ecuatoriana de Transportes Aéreos (SEDTA), fundada por Fritz Hammer¹⁴, empresa de transporte para pasajeros y carga entre las ciudades más grandes del país —Quito, Guayaquil y Cuenca—.

La organización nazi ecuatoriana estuvo totalmente estructurada en 1940, contando con cincuenta y ocho miembros —de los cuatro mil inmigrantes alemanes que estaban registrados en 1937¹⁵—, y funcionaba con la misma estructura que el partido nazi alemán; tenía la División de Inteligencia, la de Hacienda, Comandancia de la Fuerza Aérea, Divisiones de las SA y las SS. La sección de Partmus incluía a la Asociación de Voluntarios, el Frente del Trabajo, la Juventud de Hitler, el Colegio Alemán y la Unidad de Prensa y Propaganda, unidad ejecutada por la agencia noticiosa *Transocean*, que se encargaba de difundir la versión alemana de la guerra en los medios de comunicación ecuatorianos.

La principal estrategia de la agencia *Transocean* fue pagar a diarios locales para que publicaran noticias favorables a Alemania. De esta manera, buscaban influir en

Diario *La Defensa* (nº 98, 8 de septiembre de 1942, Quito-Ecuador).

[14] Piloto veterano de la Primera Guerra Mundial.

[15] George Lauderbaugh, *Estados Unidos y Ecuador durante la Segunda Guerra Mundial: conflicto y convergencia* (Quito, FLACSO Sede Ecuador, 2009), p. 267.

[16] George Lauderbaugh, *Estados Unidos y Ecuador*, p. 282.

[17] Exponentes como: Irving Hauptmann, llegado al país en 1931 y excapitán del ejército austriaco, conocido en el país como el Dr. Alfredo Enrique Cuhne. Fue consejero personal del presidente ecuatoriano Federico Páez (1935-1937). Walter Giese, coordinador nacional del partido nazi ecuatoriano, fue jefe de la Gestapo. El cónsul alemán Bruckmann, también director de operaciones de la Compañía de Químicos Bayer en Ecuador.

[18] Julio Tobar Donoso, *Informe a la Nación del ministro de Relaciones* (Quito, Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1941), p. 121.

el gobierno ecuatoriano, oficiales del Ejército, empresas y ciudadanos notables. Si bien las noticias de *Transocean* se hicieron notar, no lograron mayor alcance debido a que los diarios más importantes del país —*El Telégrafo* en Guayaquil y *El Comercio* en Quito— no necesitaban de apoyo económico alguno, lo que les permitió mantener una posición neutral con respecto a lo que sucedía en Europa. No obstante, algunos medios de prensa más pequeños accedieron a transmitir información pagada por *Transocean*, en especial el diario *El Universo*, el segundo diario de mayor circulación en Guayaquil, que fue descrito por la Legación estadounidense como «agresivamente pronazi»¹⁶. Asimismo, se incluyen publicaciones en los periódicos quiteños: *El Día*, *El Debate*, *Vida Obrera* y *Regenerador*, los cuales emitieron noticias pronazis y propaganda antiamericana.

La influencia del movimiento nazi ecuatoriano y de las estratégicas conexiones de sus miembros con políticos e intelectuales¹⁷ provocaron una creciente simpatía, principalmente, en un círculo de intelectuales de extrema derecha como: Augusto Jácome; Jorge Luna Yépez —fundador del partido Acción Revolucionaria Nacionalista Ecuatoriana (ARNE) en 1942—; Julio Tobar Donoso, diplomático y canciller, que apoyó abiertamente al régimen nazi durante su gestión e incluso declaró que la generosidad del Ecuador para acoger refugiados debía ser recelosa con la comunidad semita, porque «...llegarían a formar una minoría racial y religiosa, absolutamente inadmisibles, y construir para mañana un serio problema»¹⁸; Rafael Pino Roca, poeta y diplomático que contribuyó activamente al establecimiento de relaciones diplomáticas entre Ecuador y Alemania.

"EL UNIVERSO" — GUAYAQUIL, ECUADOR, — JUEVES 16. DE JULIO DE 1937

<p style="text-align: center;">EDEN-HOY</p> <p style="text-align: center;">El Teatro Que Siempre a la Cabeza de los grandes Todos Prefieren Sucesos Cinematográficos</p> <p style="text-align: center;">Dos grandes funciones de Gala en honor y a beneficio de LIGA DEPORTIVA ESTUDIANTIL</p> <p>ESPECIAL 8 y 15—Grandioso programa confeccionado para este año</p> <p>1o. Variedades Zoológicas importante estudio a colores.</p> <p>2o. SINFONIA INCONCLUSA de FRANZ SHUBERT una de las más, ósea producciones de la UFA con MARTHA EGGERTH</p> <p>3o. OLIMPIADAS DE BERLIN Interesante documental cinematográfico UFA con la última olimpiada. Grandiosa presentación de las delegaciones de todos los países. Foot Ball—Box—Natación—Atletismo. LUNETAS 1.— GALERIA 0.30</p> <p>MATINEE 3 y 30 EL ROMANCE DRAMATICO UNA HORA TARDE Luneta 40 — Galeria 20 Próximos estrenos: VALS RE AL — EN EL FONDO DEL MAR — CAZADORES DE ESTRELLAS — LA CIUDAD OCULTA.</p>	<p style="text-align: center;">COLON</p> <p style="text-align: center;">Ruidoso y sensacional éxito de la CIA. WILLIAM HEAD</p> <p>ESPECIAL Y NOCHE La encantadora adaptación Gemica creación de ALEX VA. I.E. titulada: MI MUJER ES UN GRAN HOMBRE Y la fantástica Revista: LAS MUJERES DE LA CUESTA Creación de CONCHITA VILA.</p> <p>Tornavoz 10.— Palcos 6.— Luneta 1.— Galeria 0.30 MATINEE 3 y 30</p> <p>DESBANQUE MONTECARLO LUNETAS 30 GALERIA 10</p>
---	---

El primero de julio se presentó, en el Teatro Edén en la ciudad de Guayaquil, un fragmento del documental *Olimpiadas de Berlín* que mostraba las presentaciones de las delegaciones participantes en Football, Box, Natación y Atletismo. El documental completo *Olimpiadas de Berlín* (*Olympia 1. Teil - Fest der Völker* y *Olympia 2. Teil - Fest der Schönheit*, 1938) de Leni Riefenstahl no llegó a estrenarse en Ecuador durante el tiempo abarcado en esta investigación. Fuente: Diario *El Telégrafo*, nº. 6.158, 1 de julio de 1937, Guayaquil-Ecuador..

Del mismo modo, hubo gobiernos ecuatorianos sucedidos a partir de 1933 —año en el que Hitler sube al poder como Canciller— que simpatizaron con el régimen nazi: el gobierno del general Alberto Enríquez Gallo (1937-1938)¹⁹, el de Aurelio Mosquera Narváez²⁰ (1938-1939) y el de Carlos Alberto Arroyo del Río²¹ (1939-1944).

De forma paralela, surgió en el país un grupo de ciudadanos críticos hacia gobiernos «totalitarios» —el fascismo italiano, el nazismo alemán y el falangismo español—. Como respuesta a la visibilización y al crecimiento paulatino del movimiento nazi ecuatoriano, y después de la propia experiencia de gobiernos coercitivos, un conjunto de migrantes alemanes contrarios al nazismo, parte de la colectividad judía e intelectuales de izquierda ecuatorianos organizaron un frente antitotalitario conocido en 1943 como el *Movimiento Antifascista del Ecuador* a cargo de Raymond Mériguet, inmigrante francés y miembro del Partido Comunista Francés que residió en Quito desde 1936, después de casarse con Nela Martínez, feminista ecuatoriana que conoció en París años antes.

Es preciso mencionar la importancia que tuvo la comunidad migrante judía en la lucha de organizaciones locales en contra del nazismo o de otros regímenes totalitarios, ya fueran internacionales o locales, ya que hicieron públicos los casos de persecución por motivos religiosos o raciales. La colectividad judía en el Ecuador se conformó gracias a las medidas migratorias adoptadas en 1935 por el presidente José María Velasco Ibarra que integraron varias «ventajas» a la población perseguida de origen judío, como la entrega de 485.000 hectáreas en diversas zonas del país, la excepción de impuestos a los beneficiarios durante tres años y transporte gratuito hacia el interior del país. Lamentablemente, las tierras concedidas estaban lejos de los centros urbanos y no se contemplaron las condiciones climáticas extremas que no se adaptaban al perfil de los beneficiarios, mayoritariamente, profesionales o comerciantes con poca o nula experiencia de trabajo agrícola²². Los beneficiarios se mudaron paulatinamente a los centros urbanos y se dedicaron a actividades comerciales o financieras, algo que despertó malestar en una parte de la sociedad ecuatoriana, en su mayoría comerciantes y políticos simpatizantes del nazismo.

[19] Mantuvo un discurso antiestadounidense y a la vez antisoviético.

[20] Fue fuertemente coercitivo al detener o impedir marchas y protestas sociales en contra de su mandato.

[21] Prohibió la realización de asambleas públicas para prevenir el fortalecimiento de colectivos ciudadanos que defendían la lucha contra gobiernos autoritarios y represivos.

[22] Emiliano Gil y Antonio Canela, *La migración europea al Ecuador (1935-1955)*, p. 221.

La movilidad y adaptabilidad de la comunidad migrante judía permitió la construcción de relaciones con intelectuales de izquierda, lo que significó el fortalecimiento discursivo del *Movimiento*. Además, la inserción de judíos en medios de prensa locales aportó, indudablemente, a mantener el pensamiento crítico hacia regímenes autoritarios.

El *Movimiento Antifascista del Ecuador* tuvo dos frentes en su estrategia comunicativa: el periódico *La Defensa*²³ y *Antinazi*. El primero estaba integrado mayoritariamente por intelectuales judíos residentes en Quito, como el jefe de ventas Arthur Eichler, berlinés socialista que huyó de Alemania como «combatiente ilegal» contra el nazismo. La redacción del periódico estaba a cargo inmigrantes judíos como Mijail Nerumenko y Wenzel Goldbaum, que ejerció como profesor de derecho en la Universidad Central del Ecuador²⁴.

El mayor expositor de *La Defensa* fue el austriaco Benjamín Weiser Varon (Benno Weiser). Llegado al país en 1938, escribió para *El Comercio* y *Últimas Noticias* sobre las crónicas de la Guerra bajo el seudónimo de «Bobby» o «Próspero», respectivamente. En sus artículos, se encargó de denunciar a varios nazis que ocupaban altos cargos en el gobierno ecuatoriano y reveló los nombres completos de los miembros del movimiento nazi en el país.

En el número 98 de *La Defensa* se publicó un artículo titulado «TROPAS DE ASALTO EN NUESTRA CAPITAL»²⁵, que mostró fotos de alemanes y ecuatorianos en el patio de la embajada germana mientras hacían el saludo nazi, vestían camisas pardas y portaban brazaletes con esvásticas. Los nombres fueron incluidos en la *lista negra*²⁶ de Estados Unidos, bajo la cual se gestionaron deportaciones de alemanes que simpatizaran con el régimen nazi después de 1941.

De forma paralela, el diario *Antinazi*²⁷ se centró en difundir la crítica situación de Europa a causa de la Guerra, denunció el creciente antisemitismo del régimen hitleriano, las actividades nazis en el Ecuador, el apareamiento de una rama local de la falange española y defendió la importancia de valores democráticos ante gobiernos coercitivos. *Antinazi* ayudó a que distintas secciones del *Movimiento* se crearan en

[23] Publicado por primera vez en 1940, tuvo una duración de 6 años.

[24] María Luise Kreuter, *¿Dónde queda el Ecuador? Exilio en un país desconocido desde 1938 hasta finales de los años cincuenta* (Ecuador, Abya-Yala, 1997), p. 18.

[25] Diario *La Defensa*, n.º 98, septiembre 8 de 1942, p. 1.

[26] Jenny Estrada, *Segunda Guerra Mundial, lista negra en Ecuador* (Quito, Ed. Cámara Ecuatoriana del Libro, 2006) p. 148.

[27] Fundado en 1942 imprimió treinta y seis números de denuncia contra el movimiento nazi ecuatoriano. El diario publicó su último número en julio de 1944.



Reunión antinazi en el Teatro Capitol el 11 de febrero de 1943. Fuente: Diario *Antinazi*.

Guayaquil, Cuenca, Ambato, etc., y posicionó al *Movimiento* como espacio de reunión para la lucha contra gobiernos totalitarios, incorporando en sus filas a dirigentes liberales, radicales socialistas, comunistas locales, una parte de la comunidad judía ecuatoriana, alemana ecuatoriana y líderes indígenas²⁸.

El 11 de febrero de 1943 el *Movimiento Antifascista del Ecuador* organizó una concentración en el Teatro Capitol para conmemorar las victorias de Stalingrado y Trípoli. Asistieron al evento algunas delegaciones internacionales y representantes del cuerpo diplomático, calculando una convocatoria de cuatro mil personas. Su alcance provocó que, un día después, el presidente Arroyo del Río prohibiera la realización de asambleas públicas que no contaran con una autorización previa.

[28] Como Mériquet, Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Nela Martínez, Manuel Agustín Aguirre, Manuel Quintanilla, Efrén Jurado López y Raúl Clemente Huerta, habiendo sido uno de los más destacados el líder indígena Jesús Gualavisi, quien de hecho conformó un comité antifascista en su comuna de Juan Montalvo, en el Cantón Cayambe.

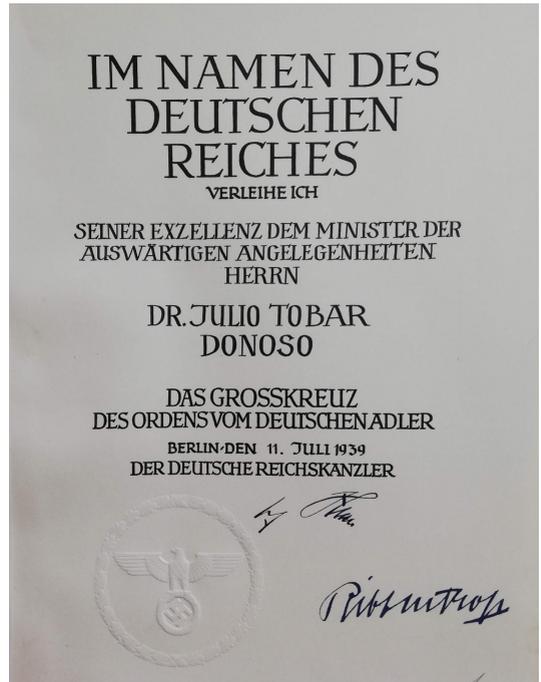


Diario *Antinazi* (nº 13, 21 de noviembre de 1942, p.9).

El desarrollo del cine en el Ecuador

La llegada del cinematógrafo en 1910 permitió la creación de las primeras distribuidoras y productoras nacionales: Ambos Mundos, Excelsior y América, las cuales traían, principalmente, películas francesas, mexicanas y estadounidenses. La apertura del Canal de Panamá en 1914 facilitó la importación de filmes e infraestructura para la construcción de salas de cine privadas. Durante el mismo año, se construyeron en Quito el Teatro-Cine Variedades, el Cine Popular, equipado con cuadrilátero para boxeo y pista de patinaje, el Cine Puerta del Sol y el Royal Edén, las cuatro salas que conformaban una cadena de exhibición perteneciente al empresario Jorge Cordobés²⁹.

La diferencia entre la cantidad de salas de exhibición en Quito y Guayaquil fue bastante significativa. Mientras que Quito contaba con cuatro salas, Guaya-



Fotografía de la Hemeroteca de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (Quito).

[29] En esta investigación no se encontró información precisa sobre el equipamiento de las demás salas.

quil tenía veinte locales, entre ellos: Parisiana (1920), con capacidad para 1600 personas, Ideal (1922), equipado con 1700 butacas, Edén, para 400 personas, Olmedo (1910), con capacidad para 1600 personas, Frontón Bety Jai (1914), De las Peñas, Montalvo, Carpa del Malecón (1918), Quito, Bolívar, Victoria (1920), Vines y Popular (1921), Chile (1923), Ecuador (1924), Enrique Valdez de Milagro y Ayacucho (1925), Sociedad General de Empleados (1926), etc.³⁰ La diferencia se debía principalmente a que Guayaquil duplicaba la población de Quito y cada empresa exhibidora ubicada en Guayaquil disponía de su propio local para las proyecciones.

Durante los años veinte, el cine norteamericano conquistó la industria cinematográfica latinoamericana. Según Georges Sadoul, el cine hollywoodense ocupó del 60% al 90% de los programas en los mercados sudamericanos³¹. Durante 1923, el avance del cine estadounidense se evidenció con la firma de contratos de exhibición de varias empresas ecuatorianas con productoras estadounidenses como: Metro Goldwyn Mayer, Fox Pathé de New York, Eclair y Warner Bros³².

El cine se instauró como una práctica común en las ciudades y los diarios locales tuvieron que incorporar segmentos dedicados al cine: el diario *El Telégrafo* creó la columna «Teatros y Cinemas» y *El Comercio* publicaba la columna «Empresas de Teatros y Cinemas de Quito», que proporcionaban información sobre los programas y los costos de las películas, aunque no publicaban reseñas ni críticas de las mismas³³.

En 1933 se inauguró uno de los teatros más famosos y concurridos de Quito, el Teatro Bolívar. Era —hasta entonces— el más grande del Ecuador, contaba con 2.500 butacas, estilo norteamericano formado por dos secciones: platea baja con 1.000 lunetas y superior con 850, 30 palcos y 600 asientos³⁴. La apertura del Teatro Bolívar fue significativa no solo por la calidad de películas que fueron estrenadas en él, sino porque provocó la proliferación de nuevas salas en Quito como el Atahualpa, Granada, Bolívar, Cumandá, Hollywood, México y el Colón. No obstante, los cines México, Granada y Hollywood se dedicaron únicamente a la proyección de películas para adultos.

A pesar de que las salas de cine tuvieron una época de proliferación significativa, las cadenas de distribución y exhibición estaban concentradas en el cine norteamericano, mexicano y argentino. De igual forma, se ubicaban únicamente en Guayaquil y Quito restringiendo la accesibilidad al cinematógrafo a los poblados rurales o a las ciudades más alejadas de estos grandes centros urbanos.

El cine alemán y de propaganda nazi en el Ecuador

Durante los años treinta y la Segunda Guerra Mundial, la asistencia al cine era una práctica frecuente en las grandes ciudades del Ecuador, donde las salas de cine estaban totalmente equipadas y contaban con una programación cambiante que trataba de mantenerse lo más actualizada posible.

A partir del registro de los diarios de la época publicados en las ciudades de Quito y de Guayaquil, se verificó que, en el periodo comprendido entre 1935 y 1941, se estrenaron en el Ecuador cuarenta y dos películas de producción alemana. De estos títulos, seis filmes constan como películas prohibidas en las listas nombradas anteriormente. De los cuarenta y dos estrenos germánicos, treinta y un filmes fueron proyectados en Guayaquil y veinticuatro en Quito:

[30] Municipio de Guayaquil, *Album guía de la ciudad de Guayaquil* (Guayaquil, Imprenta y Talleres Municipales, 1929), p.24.

[31] Georges Sadoul, *Historia del Cine Mundial* (México, Siglo XXI, 1980) p. 137.

[32] Wilma Granda, *Cine Silente en Ecuador*, p. 42.

[33] Cabe recalcar que el régimen nazi también controló las reseñas cinematográficas en Alemania y en territorios ocupados. En 1936 Goebbels exigió a los escritores que se limitaran a escribir reseñas descriptivas, lo que se asemejaba a material publicitario. Roel Vande Winkel y David Welch, *Cinema and the Swastika*, p.9.

[34] Wilma Granda, *Cine Silente en Ecuador*, p. 58.

Tabla 1: Cantidad de películas alemanas estrenadas en el Ecuador por año.

Año	Cantidad de películas
1935	2
1936	6
1937	9
1938	8
1939	6
1940	9
1941	2
Total:	41

*Elaboración propia.

La primera película fue *Internado para señoritas*³⁵ de la productora alemana UFA, estrenada en Guayaquil en abril de 1935 en el teatro Victoria. Ese mismo año llegó a Quito la película *Entre dos corazones* (*Zwischen zwei Herzen*, 1934), dirigida por Herbert Selpin³⁶, una comedia de la productora Terra Film que se estrenó en el cine Royal Edén. Proyectada asimismo en las carteleras del cine Variedades, la película tuvo pocos días de permanencia en sala³⁷.

En 1936 se registraron seis películas que llegaron a estrenarse en las salas de cine en Guayaquil y Quito: *Desfile de primavera* (*Frühjahrsparade*, 1934), de Géza von Bölváry; *La sinfonía inconclusa*³⁸ (*Leise Flehen Meine Lieder*, 1933), de Willi Forst; *Carmen rubia*³⁹ (*Die Blonde Carmen*, 1935), de Viktor Jansen; *Carnaval del amor* (*Karneval und Liebe*, 1934), de Karl Lamac; *La princesa de las Czardas*⁴⁰ (*Die Czardasfürstin*, 1934), de Georg Jacoby⁴¹, y *Oro* (*Gold*, 1934), de Karl Hartl. Las películas fueron proyectadas en cuatro salas de cine de la ciudad de Quito —El Teatro Bolívar, Teatro Variedades, Teatro Popular y Teatro Puertas del Sol—. De estas, la única que llegó a Guayaquil durante ese año fue el filme *Desfile de primavera* proyectada en el Teatro Olmedo. En 1940 se realizó un *remake* estadounidense de la misma película bajo la dirección de Henry Koster, que también llegó a Quito en 1941.

De estas películas destaca *Oro*, el único largometraje de ciencia ficción producido por UFA durante el régimen nazi. Trata la historia de un científico alemán que investiga la piedra filosofal para convertir el agua en oro, pero es asesinado por un aristócrata inglés que desea conquistar el mundo de las finanzas apropiándose del invento del científico. Este largometraje llegó un año más tarde a Guayaquil, estrenándose en el Teatro Colón y, si bien el filme fue censurado por el tratado militar de los países aliados después de la guerra debido

[35] No se encontró información relacionada al director del filme o al año de estreno.

[36] Director alemán de varias películas filmadas durante el régimen nazi. Tuvo problemas durante la filmación de la versión alemana de *Titanic* (1943) por declaraciones negativas sobre las fuerzas armadas unificadas de la Alemania Nazi (*Wehrmacht*). Fue encontrado muerto en su celda en agosto de 1942.

[37] Desde el sábado 28 de diciembre hasta el 31 de diciembre de 1935.

[38] N. del E. Estrenada en España como *Vuelan mis canciones*.

[39] N. del E. Estrenada en España como *Una Carmen rubia*.

[40] N. del E. Estrenada en España como *La princesa de la Zarda*.

[41] La cinta llegaría a las salas de cine de Guayaquil en 1939.



Cartel de *Desfile de primavera* (*Frühjahrsparade*, Géza von Bölváry, 1934).

a la fuerte estigmatización de los personajes, actualmente no se encuentra dentro de las listas de películas prohibidas.

Para 1937 se registraron diez largometrajes germánicos: *Ocho chicas en un bote* (*Acht Mädels im Boot*, 1932), de Erich Waschneck; *Vals Real* (*Königswalzer*, 1934), de Herbert Maisch; *Juana de Arco*⁴² (*Das Mädchen Johanna*, 1935) de Gustav Ucicky; *Barcarola* (*Barcarole*, 1935) de Gerhard Lamprecht; *Victor y Victoria*⁴³ (*Viktor und Viktoria*, 1933) de Reinhold Schünzel; *La sinfonía inconclusa* (*Leise flehen meine Lieder*, 1933) y estrenada durante el año anterior en Quito; *Casta Diva*⁴⁴ (1935) de Carmine Gallone; *El hijo perdido* (*Der verlorene Sohn*, 1934), de Luis Trenker; *Yo y la Emperatriz* (*Ich und die Kaiserin*, 1933), de Friedrich Hollaender, y *Un matrimonio inglés* (*Die englische Heirat*, 1934) de Reinhold Schünzel. Cabe recalcar que, en este año se estrenaron la mayor cantidad de películas alemanas, principalmente en Guayaquil, y de las doce películas solo tres estuvieron en las salas quiteñas: *Ocho chicas en un bote*, *Vals Real* y *Juana de Arco*.

Los largometrajes *Juana de Arco* y *El hijo perdido* recibieron el reconocimiento del régimen nazi como «artísticamente valiosas» y con un «valor político especial» debido al nivel de propaganda que contienen⁴⁵.

El filme *Juana de Arco* narra la historia de la joven campesina a los diecisiete años de edad y fue ambientada en la Francia del siglo xv. El filme tenía una fuerte ideología nacionalsocialista, razón por la cual su difusión fue controlada hasta 1945, año en el que fue transmitida únicamente en la Alemania ocupada por los Aliados. En 1967, fue integrada al listado de películas de propaganda nazi y, actualmente, está prohibida su difusión. Por otra parte, *El hijo perdido* retrata la vida de un joven alemán que migra a los Estados Unidos durante la Gran Depresión, pero, al llegar, se desilusiona por las falsas promesas de prosperidad y éxito de una sociedad corrupta y, después de varias peripecias, decide regresar a su querida Alemania⁴⁶.



Fotograma de *Rosas negras* (*Schwarze Rosen*, Paul Martin, 1935).

[42] N. del E. Estrenada en España como *Santa Juana de Arco*.

[43] N. del E. Estrenada en España como *El... es ella*.

[44] Se conservó el título original en su estreno en Ecuador.

[45] En 1934 se creó la Ley de Cine (*Reichslichtspielgesetz*) que creó algunas categorías distintivas para las producciones germanas: Institucional (1920); Educación Nacional (1924); de Valor Político y Artístico (1933); de Especial Valor Político (1933); de Especial Valor Artístico (1933); Valor Político (1933); Valor Artístico (1933); Valor Cultural (1933); de Valor para la Juventud (1938); de Valor Nacional (1939); y Película de la Nación (1939). Las películas de valor político eran las que reflejaban los objetivos del Partido. Este título fue otorgado no solo a documentales como el *Triunfo de la Voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935), sino también a películas con un mensaje político, como la proeutanasia en la producción *Yo Acuso* (*Ich klage an*, Wolfgang Liebeneiner, 1941). La combinación de valor político y cultural significaba una calidad especial y un nivel alto de credibilidad. Las de valor artístico fueron entendidas desde la perspectiva cultural y fueron otorgadas solo a filmes prestigiosos y aquellos reservados a exportación. Roel Vande Winkel y David Welch, *Cinema and the Swastika*, p.6.

[46] Al finalizar la Guerra, este film fue prohibido por Alemania Occidental que la veía como antiamericana y también por la Alemania Oriental que la consideraba proamericana.

Todas las cintas fueron proyectadas en el Teatro Edén y el Teatro Colón en Guayaquil. En Quito, se transmitieron en los cines Bolívar, Variedades, Edén, Puertas del Sol y el Teatro Popular, con excepción del filme *Ocho chicas en un bote* que fue transmitido únicamente en el Teatro Variedades.

En 1938, proliferaron varios comercios de origen judío, ocasionando preocupación en los quiteños. Se fortaleció un discurso antisemita que sostenía que la competencia judía era desleal. Como respuesta, el presidente Alberto Enríquez Gallo dispuso, en un decreto emitido el 18 de enero de 1938:

La necesidad de garantizar a todos los ecuatorianos y extranjeros que se dedican a la agricultura y a la industria el fácil desarrollo de sus laboriosas actividades y evitar que extranjeros indeseables negocien esquivando las normas legales con grave detrimento para el desenvolvimiento nacional⁴⁷.

Después del comunicado se estableció que todos aquellos inmigrantes judíos que no se dedicaran a la industria y a la agricultura debían salir del país en un plazo de treinta días⁴⁸. Un mes después, en la presidencia de Aurelio Mosquera Narváez, se decretó la Ley de Extranjería, Extradición y Naturalización el 16 de febrero de 1938 que restringía la entrada de migrantes judíos a Ecuador a excepción de profesionales dedicados a la ciencia, arte o educación.

Para hacer efectiva la Ley, el canciller Tobar Donoso emitió un comunicado dirigido a cónsules ecuatorianos en Europa, en el que apelaba a restringir la emisión de visado al colectivo judío: «Por el porvenir ético, económico y moral de la Nación recomiendo a usted tomar las precauciones posibles y la máxima escrupulosidad al visar el pasaporte de un extranjero que perteneciese a esa raza». Además, se les exigía pruebas de solvencia económica y se prohibió emitir visas de turismo a judíos.

[47] Registro oficial 1938.

[48] Pablo Mériguet, *Historia del Movimiento Antifascista del Ecuador (1941-1944)* (Quito, Universidad Católica del Ecuador PUCE, 2016), p. 124.



Fotografía de la Hemeroteca de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (Quito). Condecoración de «La gran cruz de la Orden del Águila alemana» otorgada a Julio Tobar Donoso en 1939.



Fuente: George Lauderbaugh, *Estados Unidos y Ecuador durante la Segunda Guerra Mundial: conflicto y convergencia*, en Beatriz Zepeda (comp.), *Ecuador: relaciones internacionales a la luz del bicentenario* (Quito, FLACSO Sede Ecuador, 2009).

Este año, el Ecuador alcanzaría la cúspide de las relaciones diplomáticas con Alemania por la labor de Julio Tobar Donoso como Canciller que, un año más tarde, sería reconocido con la Gran Cruz de la Orden del Águila Alemana otorgada por el régimen nazi.

Las políticas antisemitas promovidas por el gobierno ecuatoriano acrecentaron la confianza suficiente para que el movimiento nazi ecuatoriano hiciera su primera demostración pública en Quito, a razón de la caída de un avión Junkers52 de la compañía SEDTA, aerolínea comercial formada y controlada por alemanes en Ecuador, en el que organizó un homenaje fúnebre a los pilotos fallecidos, ofreció arreglos florales y realizó el saludo oficial nazi.

Durante este periodo, se estrenaron ocho filmes alemanes, mayoritariamente en Quito: *Rosas negras* (*Schwarze Rosen*, 1935), de Paul Martin; *Madrecita* (*Kleine Mutti*, 1935), de Herman Kosterlitz; *Noches de San Petersburgo*⁴⁹ (*Petersburger Nächte*, 1935), de E.W. Emo; *Los 100 días de Napoleón*⁵⁰ (*Hundert Tage*, 1935), de Franz Wenzler; *El hijo del Zar*⁵¹ (*Der Zarewitsch*, 1933), de Víctor Janson; *El Acorazado Sebastopol* (*Weißer Sklaven*, 1936), de Karl Anton; *Miguel Strogoff* o *El correo del Zar* (*Michel Strogoff*, 1936), de Richard Eichberg⁵², y *Catalina*⁵³. Las únicas películas que llegaron a las salas de cine guayaquileñas fueron *Rosas negras* y *Madrecita* —transmitidas en el Teatro Edén— y *Noches de San Petersburgo* —proyectada en el Teatro Olmedo. En Quito, las películas fueron emitidas en El Teatro Bolívar, Variedades, Colón, Puertas del Sol y Teatro Popular.



Fotograma de *Los Húsares de la muerte* (*Ritt in die Freiheit*, Karl Hartl, 1937).

De estos largometrajes, *Rosas negras* y *El Acorazado Sebastopol* fueron censuradas después del término de la guerra, a fin de evitar la difusión pública de propaganda nazi. *Rosas negras* es ambientada en Finlandia, cuando todavía pertenecía al Imperio Ruso. Relata la historia de una bailarina rusa que ayuda a una compañera finlandesa a luchar contra agentes zaristas. La bailarina revolucionaria acaba dando la vida por su amado. La película está registrada dentro de los filmes prohibidos de propaganda nacionalsocialista. Por otro lado, *El Acorazado Sebastopol* presenta una historia de amor que se desarrolla en un crucero precisamente en el momento en el que estalla la Revolución Rusa, provocando que los marineros se amotinen y tomen a la prota-

[49] N. del E. Estrenada en España como *Valses de Neva*.

[50] Se dice que el mismo Benito Mussolini participó en la escritura del guion de la película y dio instrucciones a los actores sobre cómo interpretar a Napoleón. *N del E*. Estrenada en España como *100 días*.

[51] N. del E. Estrenada en España como *El Zarewitsch*.

[52] La cinta llegaría a las salas de Guayaquil el siguiente año (1939).

[53] No se encontró información detallada sobre este filme.

gonista como prisionera, liderados por quien había sido su criado. Esta cinta fue una imitación del largometraje *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, 1926), dirigida por Seguéi M. Eisenstein⁵⁴. Lo cierto es que, tanto en el aspecto técnico como en el artístico, la cinta fue un intento fallido de igualar a la obra cinematográfica rusa. En 1939 se estrenaron seis largometrajes alemanes: *Dos mundos* o *La tragedia de una raza* (*Leutnant Bobby, der Teufelskerl*, 1935), de Georg Jacoby; *La Indómita*⁵⁵ (*Die unmögliche Frau*, 1936), de Johannes Meyer; *Miguel Strogoff* o *El correo del Zar* (1936) —cinta que ya había sido estrenada en Quito el año anterior—; *La princesa de las Czardas* (1934) —largometraje que también llegó primero a Quito durante 1936—, *Encantos de bohemia*⁵⁶ (*Zauber der Boheme*, 1937), de Géza von Bölvary; *Los Húsares de la muerte* (*Ritt in die Freiheit*, 1937), de Karl Hartl; *La princesa Turandot*⁵⁷ (*Prinzessin Turandot*, 1934), de Gerhard Lamprecht; y *Tu eres mi felicidad* (*Du bist mein Glück*, 1936), de Karl Heinz Martin. El filme *Los Húsares de la muerte* está clasificada como propaganda nacionalsocialista, si bien se puede encontrar la película en sus archivos, la fundación cuida recelosamente su difusión a través de proyecciones públicas seleccionadas.



Fotograma de *Ensueños* (*Das Hofkonzert*, Douglas Sirk y Serge de Poligny, 1936).

En Guayaquil la cinta *Dos mundos* fue emitida únicamente en el Teatro Parisian, mientras que *La Indómita*, *Miguel Strogoff* y *La princesa de las Czardas* fueron proyectadas en el Teatro Edén. En Quito, *Encantos de bohemia* se pasó en los programas del Teatro Bolívar, Puertas del Sol y el Teatro Colón; *Los Húsares de la muerte* y *La princesa Turandot* fueron transmitidas en el Teatro Bolívar, Variedades, Cumaná, Teatro Popular y Teatro Colón, mientras que *Tu eres mi felicidad* solo se pasó en tres de los teatros anteriormente mencionados —Teatro Bolívar, Variedades y Cumaná—.

El 1 de octubre de 1940 se discutió en el Congreso Nacional sobre la penetración de ideología nacionalsocialista en el Ecuador por el descubrimiento de una emisora clandestina que estaba a cargo de la Compañía Otto Wolfe, presidida por Otto

[54] La película reproduce el motín ocurrido en el acorazado Potemkin en 1905, cuando la tripulación se rebeló contra los oficiales de la armada zarista. Es considerada una de las mejores películas en la historia del cine.

[55] N. del E. Estrenada en España como *Lo que puede un hombre*.

[56] N. del E. Estrenada en España como *Vida de la Boheme*.

[57] N. del E. Estrenada en España como *Turandot, princesa de China*.

[58] *El Comercio*, n.º 12.699, 1 de octubre de 1940, p. 5.

[59] Por ejemplo: el Partido Integralista en Brasil, las Camisas Doradas en México, el Partido Nazi en Costa Rica, Los Leopardos en Colombia, etc.

[60] En este artículo se utilizará la abreviatura.

[61] Luiz Nazario, «Nazi Film Politics in Brazil, 1933-42», en Roel Vande Winkel y David Welch (eds), *Cinema and the Swastika*, p. 94.

[62] Como se mencionó anteriormente, las empresas exhibidoras se concentraron en las grandes ciudades del país, restringiendo el acceso al cinematógrafo a las poblaciones rurales y más alejadas de centros urbanos.

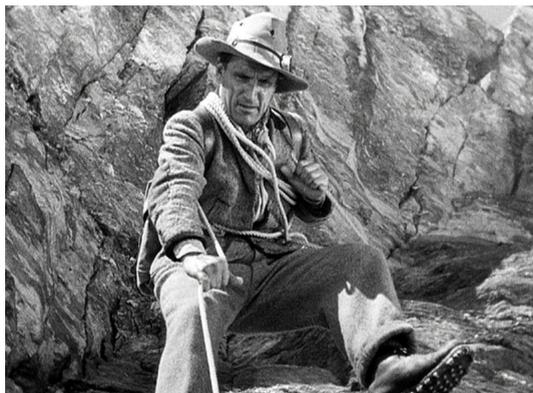
[63] George Lauderbaugh, *Estados Unidos y Ecuador durante la Segunda Guerra Mundial*, p. 286.

[64] N. del E. Estrenada en España como *La señorita del avión*.

[65] N. del E. Estrenada en España como *Concierto en la corte*.

[66] N. del E. Estrenada en España como *Una aventura en Polonia*.

[67] El título original de *Truxa* se mantuvo en su estreno en Ecuador. [N. del E. Estrenada en España como *Truxa y la bailarina*.]



Fotograma de *Der Berg ruft!* (Louis Trenker, 1938)..

Heinrich Carstanjen, alemán de nacimiento que luego se naturalizó ecuatoriano. La compañía tenía concesiones de petróleo y se sospechaba que la radio clandestina establecía contacto con submarinos alemanes. Además, se descubrieron ametralladoras dentro de las instalaciones del Colegio Alemán de Quito⁵⁸.

Cabe recalcar que, para 1940, proliferaron varios colectivos pronazis en países latinoamericanos⁵⁹. Estados Unidos iniciaría una de las campañas publicitarias más grandes en toda la región con el objetivo de neutralizar el avance del nazismo por medio de la Oficina para la Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas, presidida por Nelson Rockefeller. En 1941 fue rebautizada como la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA)⁶⁰. La institución tenía Comités Coordinadores locales que impulsaron no solo propaganda antinazi, sino una fuerte campaña proamericana, en la que Estados Unidos era el principal promotor de los valores democráticos en el mundo.

La OIAA trabajaba con asociaciones locales en actividades de entretenimiento, arte, ciencia, educación, turismo, radio, prensa y cine. Contaron con el apoyo de actores y productores como Orson Welles, John Ford, Walt Disney, Gregg Toland, Henry Fonda, Errol Flynn y Douglas Fairbank Jr⁶¹. En el Ecuador, la OIAA distribuyó 249.000 afiches que presentaban «la amenaza nazi» en la región en un lenguaje sencillo y fueron distribuidos principalmente en centros educativos y culturales. En uno de los afiches se mostraba a Hitler a punto de destruir una iglesia, pero es interrumpido por un campesino.

El programa más exitoso de la OIAA consistió en la proyección de películas en todo el país⁶². Según reportes de 1943, se proyectaron en total ciento once películas, incluyendo veintisiete carretes de noticias, treinta sobre los esfuerzos de guerra, veintiséis de información y veintiocho educativos que fueron vistas por alrededor de 250.000 ecuatorianos. Debido a que no existían salas de cine en las ciudades más pequeñas, el Comité Coordinador de la OIAA en Ecuador tuvo que improvisar la proyección de las películas en plazas públicas y escuelas en Guaranda, Salcedo, Pujilí, Sangolquí y Latacunga⁶³.

En comparación con la fuerte campaña cinematográfica estadounidense, para el mismo año, se registraron nueve estrenos germánicos en Quito y Guayaquil. Las cintas estrenadas en Guayaquil fueron: *Los Húsares de la muerte* (que fue difundida en Quito el anterior año), *Romance real*⁶⁴ (*Die kleine und die große Liebe*, 1938), de Josef von Báky; *Ensueños*⁶⁵ (*Das Hofkonzert*, 1936), de Douglas Sirk y Serge de Poligny; *El murciélago* (*Die Fledermaus*, 1937), de Paul Verhoeven y Hans H. Zerlett; *Patriotas* (*Patrioten*, 1937), de Karl Ritter; y *La golondrina cautiva* (*Zu neuen Ufern*, 1937), de Detlef Sierck. Estos filmes fueron proyectados en el Teatro Olmedo, mientras que *Tragedia en los Alpes* (*Der Berg ruft!*, 1938), de Louis Trenker, y *La patrulla de la muerte*⁶⁶ (*Abenteuer eines jungen Herrn in Polen*, 1937), de Gustav Fröhlich, fueron proyectadas en el Teatro Quito y en el Edén, respectivamente. En Quito se exhibieron: *La Indómita* —estrenada en Guayaquil durante el año anterior—, *Truxa* (1937)⁶⁷, de Hanns Zerlett, y *¡Volga, Volga!* (*Stjenka Rasin*, 1936), de Alexandre Volkoff. Estas fueron las últimas películas germánicas que llegaron a Quito durante

la Segunda Guerra Mundial.

Las películas *Patriotas* y *Romance Real* constan como películas de propaganda nazi, y su difusión es controlada por la Fundación F.W. Murnau. La película *Patriotas* relata la traición cometida hacia el oficial de aviación alemán que termina a la merced de un grupo de teatro en territorio francés. Por otro lado, la cinta *Romance Real* narra el romance entre una azafata que se enamora de un pasajero. El pasajero termina siendo un príncipe que ya está comprometido con otra mujer, pero, cuando el príncipe se entera de la enfermedad de la azafata, renuncia a todo para terminar juntos.

Otro de los largometrajes que destaca es *Tragedia en los Alpes*. Trata sobre un montañista italiano que quiere ser el primer hombre en conquistar la cima de la montaña Matterhorn. Como la escalada es desafiante, acepta intentarlo con un alpinista británico, pero después de una intriga, los dos hombres intentan llegar a la meta el mismo día con diferentes equipos.

Mientras que *Patriotas* y *Romance Real* constan todavía como películas de propaganda, *Tragedia en los Alpes* fue reconocida por el régimen nazi como «artísticamente valiosa» y de un «valor político especial», aunque ya no está considerada como película de propaganda en ninguna de las listas consultadas.

En junio de 1941 el canciller Tobar Donoso prohibió la concesión de visados a judíos. La medida fue criticada fuertemente por los consulados de Estocolmo, Bremen, Hamburgo, Ginebra y Marsella, aunque la prohibición quedó sin legalidad en 1942, cuando Ecuador rompe definitivamente relaciones diplomáticas con Alemania, Italia y Japón y después de la renuncia formal de Tobar Donoso como canciller.

Después de la ruptura de relaciones diplomáticas con Alemania se estableció la «Lista Negra», bajo la cual se investigaron a alemanes identificados como nazis. Algunos salieron del país o se escondieron en lugares recónditos del Ecuador, pero la mayoría fue recluida y enviada a Crystal City, Texas, o a Cuenca⁶⁸.

Durante este año, llegaron dos películas a Guayaquil: *¡Volga, Volga!*, estrenada en el Teatro Parisiana y exhibida en Quito el año anterior, y *El soberano (Der Herrscher, 1937)*, de Veit Harlan, proyectada en el cine Olmedo. Esta película tuvo la premiación de mejor actuación para el actor principal (Emil Jannings) en el Festival de Venecia, evento creado por Mussolini como plataforma de la propaganda fascista. El filme relata la decisión del dueño de una fábrica de acero que decide desheredar a los suyos después de varias riñas familiares y entregar la fábrica al Estado.

Posteriormente a 1941, los programas de cine en Quito y Guayaquil demostraron una gran diversificación en sus contenidos, promocionando cine francés, cine inglés y estadounidense con mucha más fuerza, además del conocido cine argentino y mexicano.

Uno de los rasgos que se destacaron durante la investigación fue la forma en la que se publicitaban las películas alemanas en el Ecuador. Si bien funcionaba exclusivamente a través de los medios impresos, los diarios dedicaron grandes espacios publicitarios a estos largometrajes, especialmente si se trataban de operetas o musicales. La publicidad de los filmes era amplia y volcada a reconocer el nivel de producción que implicó el rodaje de los filmes. En este aspecto se destacaba toda película realizada por la productora alemana Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), la productora cinematográfica más importante del régimen de Hitler, a cargo de Joseph Goebbels como ministro para la Ilustración Pública y Propaganda durante todo el periodo de guerra (1933-1945).

[68] Daniel Kerssfield, *Antinazi: Ecuador y el movimiento de lucha contra el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial* (Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2015), p. 15.

La mayoría de las películas de propaganda nazi que llegaron al Ecuador lograron difundirse en el país porque llevaban el sello de la productora UFA como sinónimo de indiscutible calidad filmica, y fue así como se promocionaron en la prensa gráfica de Quito⁶⁹.

El filme *La princesa de las Czardas* fue promovido como «super joya musical»⁷⁰, y de *La sinfonía inconclusa* se dijo: «La mejor película musical del año. El máximo triunfo de la cinematografía reconstructiva europea presentada por UFA»⁷¹. Cuando *Juana de Arco* se estrenó en Quito, la propaganda decía: «Incomparable espectáculo histórico–dramático que ofrece la casa de los grandes films: UFA de Berlín»⁷². Lo mismo sucedió con *Rosas Negras*: «UFA—la gran filmadora europea—nos ofrece una excelsa historia de amor, de política y preciosamente clásica de danza y música»⁷³.

La película *Los Húsares de la muerte*⁷⁴, de argumento bélico, fue uno de los filmes alemanes más publicitados del año en la prensa gráfica quiteña. En páginas del diario *El Comercio* de Quito se encontraron varios anuncios⁷⁵ que decían de la película:

«Pragmáticas páginas de la historia de Europa reviven con impresionantes matices en una grandiosa y espectacular super producción de la UFA.»

«Vienen los HUSARES!! ¡¡Osados y arrogantes destruyendo a su paso todos los obstáculos, su heroísmo marca en letras de sangre y hierro una brillante jornada en los anales épicos de la historia de la indomable nación polaca!!»

«La trágica visión de la guerra de Polonia de 1831. Llevada a la pantalla con la colaboración de los mejores actores de la UFA.»

[69] En el archivo del diario *El Telégrafo* de Guayaquil no se encontró registro de espacios dedicados específicamente a la promoción de películas en general.

[70] *El Comercio*, n.º 12.323, 18 de septiembre de 1939, p. 4.

[71] *El Comercio*, n.º 12.149, 4 de abril de 1939, p. 4.

[72] *El Comercio*, n.º 11.531, 21 de mayo de 1937, p. 5.

[73] *El Comercio*, 28 de octubre de 1938.

[74] Este largometraje está catalogado como material de propaganda nazi y su difusión se encuentra custodiada por la Fundación F.W. Murnau. Trata sobre las rebeliones polacas contra la dominación rusa y termina con la derrota de las tropas polacas que anhelan pacientemente el resurgimiento de su nación.

[75] *El Comercio*, n.º 12.318, 23 de julio de 1939, p. 5.

[76] *El Comercio*, n.º 11.286, 9 de enero de 1937, p. 4.

[77] *El Comercio*, n.º 11.750, 29 de julio de 1938, p. 4.

La publicidad de los largometrajes alemanes estaba ligada a temas relacionados con la modernidad y la creciente modificación de los roles de género, especialmente sobre el comportamiento femenino en una época cambiante. Temas como qué debería importarles a las mujeres modernas, cuáles eran sus problemáticas o cómo una mujer moderna las afrontaba eran cuestiones que animaban al público a comprar el *ticket*.

Un ejemplo es la publicidad del filme *Ocho chicas en un bote*: «La película que plantea el inquietante problema de la mujer actual incapaz de eludir las asechanzas que la rodean en esta era de emancipación femenina⁷⁶»

La cinta *Catalina* fue promocionada aludiendo: «Preciosísima historia de una nueva Cenicienta alegre, jovial, soñadora! La más comprometedora de las escenas»⁷⁷. Desafortunadamente, no se encontró ninguna información que nos diera pistas sobre qué tipo de escena era, pero no cabe duda de que, en una sociedad conservadora como la ecuatoriana de la época, este tipo de propaganda haya suscitado interés en el filme.

Conclusiones

Esta investigación devela la lucha ideológica-política que significó la diseminación discursiva del nacionalsocialismo por fuera de los territorios conquistados por el Tercer Reich en un intento de «infiltrarse» en los mercados cinematográficos iberoamericanos. Este marco, el Ecuador de 1934-1941 es un sencillo ejemplo de la influencia que alcanzó el nacionalsocialismo en la región, tanto en el aspecto político como en el cinematográfico.

Cabe recalcar que, durante 1933 y 1945, se produjeron en Alemania 1097 películas, de las cuales solo 229 fueron abiertamente de propaganda —según las valoraciones del régimen nazi— y, de estas, únicamente 96 películas fueron «películas encomendadas por el estado» (*Staatsauftragsfilme*) que incluían las más importantes filmaciones desde un punto de vista político, por lo que se les otorgó grandes fondos para producción y publicidad. De esta producción, el 50% fueron historias de amor o comedias, el 25% dramas como criminalísticos o musicales⁷⁸.

Comparado con el número de producciones realizadas, al Ecuador llegaron pocos filmes de producción alemana durante la época; cuarenta y un estrenos germánicos se pasaron en salas de cine y, de estas películas, únicamente seis largometrajes corresponden a títulos de «propaganda nazi» según las listas consultadas: i) *Juana de Arco*, estrenada en 1937 en las salas de cine de Quito y Guayaquil; ii) *Rosas Negras*, estrenada en 1938 en Ecuador; iii) *Los Húsares de la muerte*, que llegó a Quito en 1939 y a Guayaquil en 1940; iv) *Patriotas*, que se estrenó en Guayaquil en 1940; v) *Romance Real*, que se pasó, también en Guayaquil, en 1940; y vi) *¡Volva, Volga!*, proyectada en los cines de ambas ciudades.

Además, la mayoría de las películas estrenadas en el país fueron operetas y musicales (18), drama (6), comedia (5), romance (3), aventura (3), bélico (2) y ciencia ficción (1).



Fotograma de *Kolberg* (Veit Harlan, 1945).

Por otro lado, las películas de propaganda nazi más reconocidas mundialmente no llegaron a estrenarse en el Ecuador —largometrajes como *Kolberg* (Veit Harlan, 1945), el *Judío Suss*, *El Judío Eterno*, *Die Rothschilds* (Erich Waschneck, 1940) o *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1935)— y, si bien hubieron seis largometrajes de propaganda nacionalsocialista, este número tampoco es representativo en comparación con los cuarenta y dos filmes registrados durante la investigación. Además, solo se identificó la proyección de dos noticieros de propaganda: antes de la proyección de la película *El Acorazado de Sebastopol* en el cine Bolívar de Quito, se pasó el noticiero FOX conjuntamente con el noticiero UFA «con los últimos sucesos mundiales»⁷⁹. Este fue el único registro de noticieros transmitidos durante las proyecciones cinematográficas.

Si bien el cine alemán no fue mayoritario en el Ecuador, fue bastante apreciado por la sociedad ecuatoriana por su nivel de tecnicismo y calidad. En general, el cine

[78] David Welch, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945* (Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2001), p. 9.

[79] *El Comercio*, n.º 11.536, 8 de mayo de 1938, p. 3.

europeo se definía por su profundidad cultural y su fuerte arraigo nacional. El prestigio del cine germánico mostraba a Alemania como un centro cosmopolita, rico, con un fuerte poder tecnológico, una cultura sofisticada y un alto *glamour* en su industria filmica. Estos rasgos se evidencian en la apreciación que las propagandas publicadas en los medios de prensa locales. En este aspecto, todos los largometrajes con el sello de la productora UFA fueron patrocinados como sinónimo de calidad y cultura, dignos de la sociedad alemana.

Pese a que el cine alemán durante el Tercer Reich fue una potente herramienta de fascinación, en el Ecuador no pasó a ser más que eso; fascinación. Y vale la pena mencionar que varios estrenos estadounidenses, como argentinos, causaron la misma respuesta en la prensa, y muchos fueron promocionados como «obras maestras» o «imperdibles» películas culturales, por lo que se puede considerar que el cine alemán sirvió, principalmente, para familiarizar la cultura popular germana dentro de los territorios más alejados y «neutrales» del Tercer Reich.

La lucha ideológica entre Ejistas y Aliados por el territorio latinoamericano se concretó con la conformación de la OIAA presente en varios países de la región. En el Ecuador el Comité Coordinador de la OIAA trabajó fuertemente en el ámbito cultural y educativo. En primer lugar, para frenar el avance del nazismo por medio de propaganda antinazi, tanto en los grandes centros urbanos como en las poblaciones más rurales de todo el país y, en segundo lugar, para fortalecer los ideales democráticos.

La intervención de la OIAA significó la diseminación de la cultura cinematográfica dentro de los poblados más pequeños y alejados de los centros urbanos. De hecho, es muy probable que la primera película que hayan visto en el campo ecuatoriano haya sido, directamente, propaganda antinazi.

El cine en el Ecuador permitió modernizar la vida cotidiana brindando información explícitamente relacionada con salud, higiene y valores progresistas vinculados tanto a lo social como a lo económico y productivo. Si no hubiera sido por la intervención de la OIAA, no se hubiera demostrado en la historia del cine ecuatoriano que el entretenimiento es mucho más que un simple placer.

Lista de películas alemanas estrenadas en Ecuador 1934-1941.

No.	Año de estreno mundial	Año de estreno en Ecuador	Película	Director	Género
1	S/D	1935	<i>Internado para señoritas</i>	S/D	S/D
2	1934	1935	<i>Entre dos corazones</i>	Herbert Selpin	Comedia
3	1934	1936	<i>Desfile de Primavera</i>	Géza von Bölvary	Comedia
4	1933	1936	<i>La sinfonía inconclusa</i>	Willi Forst	Opereta
5	1935	1936	<i>La Carmen Rubia</i>	Viktor Jansen	Musical
6	1934	1936	<i>Carnaval del amor</i>	Karl Lamac	Opereta
7	1934	1936	<i>La princesa de las Czardas</i>	Georg Jacoby	Opereta
8	1934	1936	<i>Oro</i>	Karl Hartl	Ciencia Ficción

9	1932	1937	<i>Ocho chicas en un bote</i>	Erich Waschneck	Musical
10	1934	1937	<i>Vals Real</i>	Herbert Maisch	Romance
11	1935	1937	<i>Juana de Arco</i>	Gustav Ucicky	Drama
12	1935	1937	<i>Barcarola</i>	Gerhard Lamprecht	Opereta
13	1933	1937	<i>Victor y Victoria</i>	Reinhold Schünzel	Musical
14	1935	1937	<i>Casta Diva</i>	Carmine Gallone	Musical
15	1936	1937	<i>Olimpiadas de Berlín</i>	Leni Riefenstahl	Documental
16	1934	1937	<i>El hijo perdido</i>	Luis Trenker	Drama
17	1933	1937	<i>Yo y la Emperatriz</i>	Friedrich Hollaender	Musical
18	S/D	1937	<i>La familia lo desea o Un Matrimonio inglés</i>	S/D	S/D
19	1935	1938	<i>Rosas negras</i>	Paul Martin	Opereta
20	1935	1938	<i>Madrecita</i>	Herman Kosterlitz	Comedia
21	1935	1938	<i>Noches de San Petersburgo</i>	E.W. Emo	Musical
22	1935	1938	<i>Los 100 días de Napoleón</i>	Franz Wentzler	Drama
23	1933	1938	<i>El hijo del Zar</i>	Victor Janson	Opereta
24	1936	1938	<i>Acorazado Sebastopol</i>	Karl Anton	Bélico
25	1936	1938	<i>Miguel Strogoff o El correo del Zar</i>	Richard Eichberg	Aventura
26	S/D	1938	<i>Catalina</i>	S/D	S/D
27	1935	1939	<i>Dos mundos o La tragedia de una raza</i>	Georg Jacoby	Comedia
28	1936	1939	<i>La indómita</i>	Johannes Meyer	Romance
29	1937	1939	<i>Encantos de Bohemia</i>	Géza von Bölvary	Musical
30	1937	1939	<i>Los Húsares de la muerte</i>	Karl Hartl	Bélico
31	S/D	1939	<i>La princesa Turandot</i>	Gerhard Lamprecht	Musical
32	1936	1939	<i>Tu eres mi felicidad</i>	Karl Heinz Martin	Opereta
33	1934	1940	<i>La patrulla de la muerte</i>	Gustav Fröhlich	Aventura
34	1937	1940	<i>Patriotas</i>	Karl Ritter	Drama
35	1937	1940	<i>Tragedia en los Alpes</i>	Louis Trenker	Aventura
36	1938	1940	<i>Romance Real</i>	Josef von Báky	Romance
37	1937	1940	<i>Ensueños</i>	Douglas Sirk , Serge de Poligny	Comedia
38	1937	1940	<i>El murciélago</i>	Paul Verhoeven, Hans H. Zerlett	Opereta
39	1937	1940	<i>La estrella de Viena o La golondrina cautiva</i>	Detlef Sierck	Musical
40	1937	1940	<i>Truxa</i>	Hanns Zerlett	Drama
41	1936	1940	<i>¡Volga, Volga!</i>	Alexandre Volkoff	Drama
42	1937	1941	<i>El soberano</i>	Veit Harlan	Drama

FUENTES PRIMARIAS

Hemeroteca de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (Quito)

Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores Alfredo Pareja Diazcanseco del Ecuador.

Archivo de la Cinemateca Nacional del Ecuador.

Academia Nacional de Historia del Ecuador.

Aufstellung von Verbotsfilmen laut Übergabelisten der Vorfolgefirmer⁸⁰ (2012).

Liste Vorbehaltsfilme⁸¹ (1967).

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

Diario *El Comercio* (1934-1942)

Diario *El Telégrafo* (1934-1942)

Diario *Antinazi* (1942)

Diario *La Defensa* (1940-1942)

Diario *El Día* (1934-1941)

Diario *El Debate* (1934-1941)

Diario *Vida Obrera* (1934-1941)

Diario *Regenerador* (1934-1941)

BIBLIOGRAFÍA

ARENDR, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo, Parte III: «Totalitarismo»* (Madrid, Alianza Editorial, 1987).

CROCI, Paula y KOGAN Mauricio, *Les a humanidad: el nazismo en el cine* (Buenos Aires, La Crujía, 2003).

ESTRADA, Jenny, *Segunda Guerra Mundial, lista negra en Ecuador* (Quito, Cámara Ecuatoriana del Libro, 2006).

GARDEN, Ian, *The Third Reich's Celluloid War. Propaganda in Nazi Feature Films, Documentaries and Television* (Gloucestershire, The History Press, 2012).

GIL, Emiliano y CANELA, Antonio, «La migración europea al Ecuador (1935-1955). La visión diplomática de la llegada de colectivos problemáticos: los judíos» (*CHASQUI. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 138, noviembre 2018).

GÓMEZ, Esteban, *Análisis de la ruptura de las relaciones bilaterales Ecuador – Alemania en 1942* (Tesis de Maestría, FLACSO Sede Ecuador, 2017).

[80] Lista de películas prohibidas según las sublistas de empresas productoras.

[81] Lista de películas de reserva.

- GRANDA, Wilma, *Cronología de la Cultura Cinematográfica en el Ecuador 1901-1986* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1987).
- , *Cine Silente en Ecuador* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana – Cinemateca Nacional, 1995).
- HALL, Melven y PECK, Walter, *Wings for the Trojan Horse* (Foreign Affairs, Council of Foreign Relations, enero de 1941).
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX* (Buenos Aires, Crítica, 2011).
- JARVINEN, Lisa, y PEREDO-CASTRO, Francisco, «Penetrating the Spanish-Speaking Film Markets, 1936-1942», en Roel Vande Winkel y David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema*, (Londres, Palgrave Macmillan, 2011).
- KERSFFELD, Daniel, *Antinazi: Ecuador y el movimiento de lucha contra el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial* (Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2015).
- , «Difusión, denuncia y confrontación del nazismo en Ecuador» (Buenos Aires, Publicación del Congreso Judío Latinoamericano, 2016).
- , *La migración judía en Ecuador: ciencia, cultura y exilio, 1933-1945* (Quito, Academia Nacional de Historia, 2018).
- KREUTER, María Luise, *¿Dónde queda el Ecuador? Exilio en un país desconocido desde 1938 hasta finales de los años cincuenta* (Ecuador, Abya-Yala, 1997).
- LAUDERBAUGH, George, «Estados Unidos y Ecuador durante la Segunda Guerra Mundial: conflicto y convergencia», en Beatriz Zepeda (comp.), *Ecuador: relaciones internacionales a la luz del bicentenario* (Quito, FLACSO Sede Ecuador, 2009).
- LUNA, Milton, *Aula del siglo XXI: Historia y biografías del Ecuador* (Quito, Cultural S.A., 2001)
- MÉRIGUET, Pablo, *Historia del Movimiento Antifascista del Ecuador (1941-1944)* (Quito, Universidad Católica del Ecuador PUCE, 2016).
- MÉRIGUET, Raymond, *Antinazismo en el Ecuador. Años 1941-1944* (Quito, R. Mériguet Cousségal, 1988).
- NAZARIO, Luiz, «Nazi Film Politics in Brazil, 1933-42», en Roel Vande Winkel y David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of Third Reich Cinema* (Londres, Palgrave Macmillan, 2011) p. 85-98.
- PEREDO-CASTRO, Francisco, «Las cinematografías iberoamericanas en la encrucijada 1930-1942» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 40, febrero, 2002), p. 126-147.
- PÉREZ, Álvaro, «El cine, de la asistencia a “las vistas” a la tecnología 3D» (*El Telégrafo*, 06 de abril de 2014). Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/quito/1/el-cine-de-la-asistencia-a-las-vistas-a-la-tecnologia-3d>.
- PÉREZ PIMENTEL, Rodolfo, *Ecuador Profundo* (Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1988), Tomo IV.
- PURCELL, Fernando, «Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial» (*Historio*, n.º 43, vol. II, julio-diciembre 2010). Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-71942010000200005
- RENTSCHLER, Eric, *The Ministry of Illusion. Nazi Cinema and its Afterlife* (Cambridge, Harvard University Press, 1996).
- SADLOUL, Georges, *Historia del Cine Mundial* (México, Siglo XXI, 1980).
- SCHULTE, Linda, *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*

- (Durham NC, Duke University Press, 1996).
- TOBAR, Julio, *Informe a la Nación del ministro de Relaciones Exteriores* (Quito, Imprenta del Ministerio de Gobierno, 1941).
- VANDE WINKEL, Roel y WELCH, David (eds.) *Cinema and the Swastica. The International Expansion of Third Reich Cinema*, (Londres, Palgrave Macmillan, 2011).
- WEISER, Benno, «Una historia de la guerra», en *Un blog para leer* (2014). Disponible en: <http://mdarena.blogspot.com/2014/06/una-historia-de-la-guerra.html>
- WELCH, David, *Propaganda and the German Cinema 1933- 1945* (Londres-Nueva York, I.B. Tauris, 2001).

Recibido: 15 de junio de 2020.

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

Aceptado para publicación: 3 de septiembre de 2020.

CINE NAZI EN URUGUAY (1933-1945): PRIMEROS APUNTES SOBRE DISTRIBUCIÓN, EXHIBICIÓN Y RECEPCIÓN

Nazi Cinema in Uruguay (1933-1945):
First Notes about Distribution, Exhibition and Reception

GERMÁN SILVEIRA^a

GESTA (EI- CSIC-Udelar)

DOI: 10.15366/secuencias2020.52.006

RESUMEN

Entre 1933 y 1945, un número importante de películas alemanas de ese período llegó a Uruguay, pero se sabe muy poco sobre las características de la distribución, la exhibición y su recepción. Este artículo propone un relevamiento de las películas que se estrenaron en Montevideo durante aquellos años, así como una primera aproximación a la distribución en las salas comerciales y a la recepción crítica en la revista *Cine Radio Actualidad*. Son los primeros apuntes sobre un tema inexplorado en el país a nivel académico, que tienen el propósito de ayudar a comprender mejor la dimensión que alcanzó la propaganda nazi en la región.

Palabras clave: Uruguay, cine nazi, estrenos, Cine Radio Actualidad, crítica cinematográfica.

ABSTRACT

Between 1933 and 1945, a significant number of German films arrived in Uruguay. Nevertheless, very little it is known about the circumstances of their distribution, exhibition, and reception. This article proposes a survey of the films produced by the Third Reich that were released in Montevideo during those years. The aim is, as well, to set out a first approach to their distribution in commercial theaters and to their critical reception in *Cine Radio Actualidad* magazine. Thus, the article presents the first notes on an unexplored topic in Uruguay, which are intended to provide a better understanding of the dimension that Nazi propaganda reached in the region.

Keywords: Uruguay, Nazi Cinema, Premieres, Cine Radio Actualidad, Film Criticism.

[a] GERMÁN SILVEIRA es Doctor en Estudios Transculturales por la Universidad Jean Moulin Lyon 3. Es miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA), donde codirige la línea de investigación: «Los discursos sobre el cine uruguayo». Integra el Sistema Nacional de Investigadores (SIN-ANII), Uruguay, desde 2015. Sus áreas de investigación, sobre las que ha publicado diversos artículos en revistas especializadas, refieren al discurso de la crítica cinematográfica, la historia de la cultura cinematográfica, la recepción y los públicos. Es autor del libro *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2019). E-mail: gsilveira72@gmail.com..

Presentación¹

El presente artículo se propone analizar la exhibición del cine alemán durante los años del Tercer Reich (1933-1945) en salas de cine de Uruguay con el objetivo de aportar una mejor comprensión al alcance y las características de la distribución de la industria cinematográfica en tiempos del nazismo en América del Sur. El tema carece de antecedentes en el campo académico en Uruguay, por lo tanto, se trata de una primera aproximación a algunos de los archivos, fuentes y documentos disponibles en relación con la distribución, exhibición y recepción del cine de ideología nazi en este país.

El corpus seleccionado se circunscribe a las películas alemanas de largometraje exhibidas entre los años 1933 y 1945, en salas del circuito comercial de la ciudad de Montevideo. La distribución de cortometrajes, así como la exhibición en el circuito de salas localizadas en otras ciudades del país que funcionaban en esos años -hoy en su mayoría cerradas-, quedan excluidas del presente análisis. El relevamiento de las películas estrenadas en Montevideo aportará así una visión de conjunto al cine que se distribuyó en la capital. A partir de la teorización sobre cine nazi realizada por algunos autores, se agruparán estas películas por género cinematográfico con el fin de dar cuenta de la diversidad de la producción alemana que llegó hasta Uruguay y que el imaginario común asocia generalmente con un cine documental de propaganda.

Para detectar los estrenos en Montevideo durante la época seleccionada, se recurrió, por un lado, a la base de datos en línea construida por el crítico Osvaldo Saratsola a partir de todos los films estrenados en salas de la ciudad desde 1929². Este catálogo permitió realizar la búsqueda por país (Alemania) y, a la vez, discriminar por año de estreno. De este modo surgió un listado de películas de origen alemán estrenadas entre 1933 y 1945, poniendo atención en el lugar y año de producción para verificar que pertenecieran al período subsiguiente a la llegada de Hitler a la cancillería (en enero de 1933). Paralelamente, en la biblioteca especializada del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos) se consultaron algunos programas de la época y se comenzó a mapear los estrenos alemanes en los números de la revista *Cine Radio Actualidad* correspondientes a esos años, cuya guía de estrenos daba cuenta de la cartelera semanal en Montevideo³. Una vez relevados los estrenos en Uruguay, el artículo se propone repasar las primeras reseñas publicadas en la revista *Cine Radio Actualidad*, creada en 1936, sobre las películas alemanas que se exhibían entonces en los cines de la capital. Esta revista marcó el camino de la crítica de cine independiente en el país, por lo que resulta pertinente repasar la posición estética, política y ética que adoptan los críticos de la publicación cuando, antes de la Segunda Guerra Mundial, se enfrentan al cine alemán del período nazi.

En la Alemania del Tercer Reich, la industria cinematográfica pasa tempranamente a estar al servicio de la propagación, tanto directa como más sutil, de la ideología nacionalsocialista. Además de documentales de propaganda, durante el régimen nazi se produjeron películas de entretenimiento de los más diversos géneros. En *Hitler's Hollywood* (2017), Rüdiger Suchsland señala que durante el Tercer Reich se produjeron más de mil películas, de las cuales alrededor de quinientas fueron comedias y musicales (operetas). El director también identifica unos trescientos melodramas, además de films de aventuras y retratos de personalidades históricas poco fieles a la historia, entre otros géneros y subgéneros⁴.

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

[2] *Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929*. Disponible en: <<http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>>

[3] Esto permitió corregir algún error encontrado en la base de datos en línea de *Cinestrenos*; concretamente, la película *Juana, el húsar negro* de Johannes Meyer (*Schwarzer Jäger Johanna*, 1934), estrenada en Uruguay en 1936. En su lugar aparece *Der Schwarze Husar* (1932) del director Gerhard Lamprecht, con mismo título en español (*Juana, el húsar negro*).

[4] De estos géneros da cuenta Rüdiger Suchsland en el documental *Hitler's Hollywood* (2017), donde rescata fragmentos de muchas de las películas producidas entre 1933 y 1945.

[5] Mark Jenkins, «Why *Forbidden Films* Remain Officially Locked Away» (*National Public Radio. Movie Reviews*, 14 de mayo de 2015). Disponible en: <<https://www.npr.org/2015/05/14/405966208/why-forbidden-films-remain-officially-locked-away>> (10/03/2020).

[6] Virgilio Ilari, «*Verbotene Filme I Kriegsfilme* del Terzo Reich» (*Conference Paper*, mayo de 2015). Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/274989203_Verbotene_Filme_I_Kriegsfilme_del_Terzo_Reich> (12/03/2020).

[7] John Frank Kelson y Kenneth R. M. Short (eds.): *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).

[8] Agradezco a la investigadora Marina Moguillansky, quien me alentó a desarrollar esta línea de investigación sobre cine nazi en Uruguay y me envió las listas de films prohibidos para poder contrastar la información contenida allí durante el trabajo de búsqueda en archivo. También agradezco a la profesora Cecilia Pérez Mondino los intercambios acerca del alcance de la propagación del nacionalsocialismo en Uruguay.

[9] Información tomada del sitio web de *Fundación Murnau*. Disponible en: <<https://www.murnau-stiftung.de/filmbestand>> (16/04/2020).

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

[11] N. del E. Estrenada en España como *El judío Suss*.

[12] N. del E. Estrenada en España con el mismo título.

[13] *Hitlerjunge Quex* fue exhibida años más tarde, pero en el marco de un ciclo de cine nazi programado por la Cinemateca Uruguaya en el año 1977.

[14] Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI* (Montevideo, ClaeH / Fin de siglo, 2016), p. 216.

Una vez finalizada la Segunda Guerra, en el proceso de *de-nazificación* y reconstrucción de Alemania, los aliados pusieron especial atención en la producción cinematográfica supervisada por Goebbels y se elaboró un informe que daba cuenta del contenido de todos los films producidos entre 1933 y 1945, con el fin de impedir la difusión de las ideas antisemitas y nacionalsocialistas⁵. El investigador italiano Virgilio Ilari señala que de acuerdo con el informe que el británico John F. Kelson compiló entre 1945 y 1951 para los archivos de la Comisión de Control Aliado (División de Servicios de Información, Sección de Cine) se calcula que un total de 3000 películas fueron realizadas en ese periodo: unos 2000 cortometrajes y 1094 películas de largometraje⁶. Este catálogo de películas y cortometrajes alemanes prohibidos fue reimpresso en 1996 de manera incompleta por el Imperial War Museum, editado y presentado por Kenneth R. M. Short⁷.

Para la elaboración de este artículo, se tuvieron en cuenta dos listas de películas prohibidas de propaganda e ideología nazi como referencia para detectar la exhibición de estas películas en el circuito de salas montevideanas en las décadas del treinta y cuarenta⁸. La primera lista corresponde al catálogo elaborado por los aliados y editado por Short en 1996. Algunos de los largometrajes que allí figuran fueron estrenados comercialmente entre 1933 y 1945 en Montevideo (se marcan en negrita en el listado de estrenos que se presenta más adelante). La segunda lista fue publicada en 2012 por la Fundación F. W. Murnau en Alemania. La Fundación Murnau, como archivo y titular de derechos, preserva en la actualidad materiales de las antiguas productoras Ufa, Universum Film, Bavaria, Terra, Tobis y Berlin-Film. Se incluyen más de 6000 títulos de la época muda y sonora desde la década de 1890 a la década de 1960. Negativos y copias de películas se encuentran almacenados en *blockhaus* técnicamente equipados en Wiesbaden, y bajo cuidado fiduciario en el Bundesarchiv-Filmarchiv en Koblenz y Berlin⁹.

La lista de la Fundación Murnau elaborada en 2012 agrupa un total de cuarenta y cuatro películas sobre las que la institución posee los derechos. A partir de este conjunto de películas de propaganda e ideología nazi, Felix Moëller realizó el documental *Verbotene Filme (Forbidden Films)*, 2013. Allí muestra que hoy esos films se encuentran «bajo reserva» en los archivos y no pueden exhibirse públicamente debido a sus mensajes abiertamente racistas, antisemitas o de glorificación de la guerra. Entre los títulos figuran, por ejemplo, *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff, 1933)¹⁰, *Jud Suss* (Veit Harlan, 1940)¹¹, *Die Rothschilds* (Erich Waschneck, 1940), *Carl Peters* (Herbert Selpin, 1941), *Ohm Krüger* (Hans Steinhoff, 1941)¹² o *Stukas* (Karl Ritter, 1941). Ninguna de estas películas que integran la lista de la Fundación Murnau circuló comercialmente en Uruguay entre 1933 y 1945¹³.

El nacional-socialismo en el Uruguay de los años treinta

Los primeros años del nazismo en Alemania coinciden con la dictadura de Gabriel Terra en Uruguay (1933-1938). Militante del batllismo dentro del Partido Colorado, aunque, como marcan Caetano y Rilla, con «posturas moderadas en materia social que lo distanciaban del círculo más cercano a Batlle»¹⁴, Gabriel Terra (1873-1942) llega a la Presidencia en las elecciones de 1930. Muerto Batlle y Ordoñez en 1929, su camino estaba allanado. La crisis económica mundial además encontró a Terra, experto en cuestiones económicas y financieras, en el lugar y momento adecuados, como candidato del batllismo. Poco tiempo después, «en medio de rumores golpistas



Hitlerjunge Quex (Hans Steinhoff, 1933).

y síntomas de “inquietismo” militar, con el trasfondo del ascenso del fascismo en Europa y la ola dictatorial en toda América Latina, la perspectiva de la dictadura comenzaba visiblemente a ganar espacio en el país¹⁵. El golpe de estado tuvo lugar el 31 de marzo de 1933 y en junio de ese año se elaboró el proyecto de reforma constitucional promovido por Terra que prometía «terminar con la “irresponsabilidad gubernamental”; el peligro de la “agitación” comunista estimulada desde afuera; un gobierno “ágil” y “barato” que sustituyera la “politiquería”»¹⁶. Frega, Maronna y Trochón explican que si bien la reforma eliminó la experiencia del ejecutivo bicéfalo (presidente y Consejo Nacional de Administración) vigente desde la Constitución de 1919¹⁷, el régimen surgido del golpe pronto comenzaría a mostrar fisuras, debido a la convivencia de intereses políticos y económicos contrapuestos que terminaron por desgastar al bloque golpista¹⁸. La dictadura culminaría con las elecciones de marzo de 1938, tal como lo estableció la nueva Constitución impulsada por el propio Terra. El general y arquitecto Alfredo Baldomir, candidato del Partido Colorado, obtuvo la presidencia con la particularidad de la participación del voto femenino consagrado por ley en 1932, mientras el Dr. Gabriel Terra asumía «—al menos aparentemente— una actitud imparcial simbolizada en su abstención electoral» y su órgano de prensa *El Pueblo* también reflejaba esa postura, «ofreciendo a sus lectores en la sección “Páginas neutras”, información y propaganda de ambos candidatos»¹⁹.

En materia de política exterior, Jacob señala que el Uruguay de Terra tuvo un «reordenamiento» que implicó una mejora de las relaciones con Gran Bretaña, «al hacer concesiones al principal imperialismo de la época»; también «miró con simpatía a la Alemania nazi y la Italia fascista» y «rompió relaciones con la URSS y el gobierno republicano español»²⁰. Las relaciones comerciales con Alemania se intensificaron en esos años. Las exportaciones uruguayas a ese país llegaron a un máximo de 22.641.279\$ en 1938, frente a \$13.303.249\$ de 1933: «en el orden energético resultó esencial la participación alemana en la construcción de la represa hidroeléctrica del Río Negro, impulsada decisivamente por Terra»²¹. Dicha usina fue uno de los hitos de la administración terrista y le valió la condecoración con el «Águila de oro» del

[15] Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay*, p. 216.

[16] Gerardo Caetano y José Rilla, *Historia contemporánea del Uruguay*, p. 216.

[17] Ana Frega, Mónica Maronna e Yvette Trochón, *Baldomir y la restauración democrática (1938-1946)* (Montevideo, EBO, 1987), p. 14.

[18] Ana Frega, Mónica Maronna e Yvette Trochón, «“Frente Popular” y “Concertación Democrática”. Los partidos de izquierda ante la dictadura terrista» (*Cuadernos del Claeh*, n.º 34, 1985), p. 49.

[19] Ana Frega, Mónica Maronna e Yvette Trochón, *Baldomir y la restauración democrática (1938-1946)*, p. 93.

[20] Raúl Jacob, *El Uruguay de Terra. 1931-1938* (Montevideo, EBO, 1983), p. 113.

[21] Yvette Trochón y Beatriz Vidal, *El régimen terrista (1933-1938). Aspectos políticos, económicos y sociales* (Montevideo, EBO, 1993), p. 132.

gobierno nazi a los ministros de Obras Públicas y de Relaciones Exteriores en 1936²². El historiador Juan Oddone, por su parte, sostiene que «las imputaciones filofascistas que se han dirigido al régimen de Terra no carecen de fundamento pero tampoco autorizan enjuiciamientos que les atribuyan una dominante inspiración durante su gestión de gobierno»²³. También entiende que por más que Terra haya manifestado «en reiteradas ocasiones su adhesión al régimen de Mussolini, y más veladamente sus inclinaciones hacia el nacional-socialismo», no hubo en el Uruguay «un proyecto fascista de gobierno entre 1933 y 1938»²⁴. Terra también desarrolló una buena relación con el Brasil de Getulio Vargas. A instancias de su gobierno, Uruguay rompería relaciones con la URSS en 1935 acusada de incidir desde la sede diplomática en Montevideo en la sublevación de la Alianza Nacional Libertadora, liderada por Luis Carlos Prestes en el país nortño.

Al mismo tiempo, mediante la política de buena vecindad promovida por Roosevelt desde que asume la presidencia en 1933, se procuraba bloquear el avance comercial e ideológico alemán en la región que se dio en los años previos al inicio de la guerra. Ese año tuvo lugar la VII Conferencia Panamericana en Montevideo donde los estados se pronunciaron en favor de los tratados bilaterales de reciprocidad y la reducción de las tarifas arancelarias de intercambio comercial. El 4 de diciembre de 1936, en línea con esta política, el presidente Roosevelt llegaría a Uruguay a bordo del acorazado Indianápolis, algo que Jacob interpreta como «un espaldarazo al terrismo»²⁵, más allá de sus acercamientos a los regímenes alemán e italiano. Por su parte, Moraes entiende que «las no disimuladas simpatías por el pensamiento nacional-socialista y el estrechamiento de las relaciones con la Alemania nazi fueron motivo de preocupación tanto para los demócratas uruguayos como para los gobiernos de Inglaterra y Estados Unidos»²⁶. En este sentido, la investigadora sostiene que el naciente panamericanismo, impulsado por la política de buena vecindad estadounidense, también dio sustento a un acercamiento de la intelectualidad con los sectores antifranquistas en España, entre otros medios, a partir de una proliferación de publicaciones antifascistas que tuvo lugar en el Uruguay de los años treinta y cuarenta del siglo XX:

Esto se comprueba en el campo cultural uruguayo, donde la implicación con la causa de la República, el fusilamiento de García Lorca y la recepción de exiliados españoles fortaleció la identificación con la consigna «demócrata y antifascista» y determinó un incremento del rechazo a los discursos antisemitas y cercanos al nacionalismo fascista normalizado bajo el gobierno de Terra²⁷.

A nivel de las relaciones diplomáticas, en 1936, el gobierno de Terra rompe con la República Española debido a la muerte de tres ciudadanas uruguayas (Dolores, María y Consuelo Aguiar) en Madrid, hermanas del vicedónsul uruguayo. A nivel de la sociedad civil, sin embargo, la guerra civil española tuvo en estas latitudes repercusiones muy grandes en apoyo de la causa republicana. A propósito de la influencia en la sociedad uruguaya, la historiadora Milita Alfaro menciona que aquella guerra:

constituyó la causa desencadenante de la mayor movilización de masas que haya protagonizado el pueblo uruguayo. Mientras una minoría más o menos vergonzante, cómodamente instalada en su casa, en el Club Español y en el gobierno, confiaba en la aviación nazifascista y en la no intervención anglofrancesa, y apostaba al triunfo de Franco, la inmensa mayoría del país colaboraba como podía para hacer realidad el «No pasarán»²⁸.

[22] Raúl Jacob, *El Uruguay de Terra. 1931-1938*, p. 116.

[23] Juan Oddone, *El Uruguay entre la depresión y la guerra* (Montevideo, FCU, 1990), p.152.

[24] Juan Oddone, *El Uruguay entre la depresión y la guerra*, pp. 152-153.

[25] Raúl Jacob, *El Uruguay de Terra. 1931-1938*, p.112.

[26] Mariana Moraes Medina, «En busca del enemigo oculto: intelectuales y revistas antinazis en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial» (*Letral*, n.º 24, 2020), p. 4.

[27] Mariana Moraes Medina, «En busca del enemigo oculto: intelectuales y revistas antinazis en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial», p. 5.

[28] Alfaro citada en: Yvette Trochón y Beatriz Vidal, *El régimen terrista (1933-1938)*, p. 148.

A nivel de las publicaciones, Alpini señala que la circulación de la propaganda nazi en el país se daba fundamentalmente a través de los periódicos de la colectividad alemana como el *Deutsche Wacht* («El centinela alemán»), editado a partir de 1933, y el *Deutsche La Plata Zeitung*, que se publicaba en Buenos Aires. Algunos periódicos nacionales de inspiración filofascista (*Corporaciones, Fragua, Patria, Audacia, Combate, Atención*), publicados por agrupaciones de la derecha radical uruguaya, llegaron a coincidir con aquellas publicaciones en la difusión del antisemitismo y de elogios a las políticas del Tercer Reich²⁹. Camou expresa que la afiliación de estos periódicos se hace explícita en la reproducción de artículos de revistas alemanas, así como de los discursos íntegros de Mussolini, Hitler o Goebbels en sus páginas³⁰. Sin embargo, la historiadora advierte que las ideas del nacional-socialismo en Uruguay, durante el período de Terra, nunca impregnaron en sectores numéricamente significativos de la sociedad. Luego, bajo la presidencia de Baldomir, los representantes del nazismo serían perseguidos, con el nuevo rumbo de la política internacional alineado a los aliados. Camou explica que la adhesión de las ideas nacional-socialistas en el país, como en el resto de Latinoamérica, se produce desde la colonia alemana residente, que tuvo una alta adhesión al régimen, debido a las características de estas comunidades, integradas por individuos con poca afinidad al advenimiento de la República de Weimar y que «tendieron a mantenerse vinculados entre sí, en clubes, asociaciones culturales y religiosas, sociedades de socorro mutuo, etc., resistiéndose de esa forma a la asimilación»³¹. Las actividades desarrolladas por los grupos nazis en Uruguay tuvieron libertad de acción hasta 1940, cuando se crea la Comisión Investigadora de Actividades Antinacionales de la Cámara de Representantes. Durante el período que va de 1933 a 1938 fueron realizados «conciertos, espectáculos de teatro, visitas de los famosos circos alemanes, así como actividades con un fin más marcadamente político: exhibición de películas alemanas de propaganda, conferencias y reuniones»³². La historiadora remarca también que no todos los alemanes comulgaron con esta ideología, llegando un sector a conformar una posición antinazi y democrática con órgano de prensa propio (*Die Zeit* [«El Tiempo»]) editado entre 1934 y 1941.

[29] Alfredo Alpini, *La derecha política en Uruguay en la era del fascismo. 1930-1940* (Montevideo, FCU, 2015), p. 27.

[30] María M. Camou, «El nacional-socialismo en Uruguay, 1933-1938» (*Cuadernos del Claeh*, n.º 38, octubre de 1986), p. 79.

[31] María M. Camou, «El nacional-socialismo en Uruguay, 1933-1938», p. 69.

[32] María Camou, «El nacional-socialismo en Uruguay, 1933-1938», p. 77.



Sin novedad en el frente (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930).

La producción cinematográfica alemana durante el Tercer Reich

La relación entre el cine, la propaganda y el nazismo no nació en 1933. Como lo documenta Rolf Giesen en su libro *Nazi Propaganda Films*, ya en 1930 un grupo de nazis liderados por Joseph Goebbels, entonces *Gauleiter* del Partido Nacional Socialista en la capital alemana, boicotearon con pintadas y consignas antisemitas el estreno de la película estadounidense *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, 1930) dirigida por Lewis Milestone para la Universal Studios.

Según el historiador estadounidense Saul Padover, apenas instalados en el gobierno, los nazis procedieron a intervenir en la industria para hacerse de una buena parte del mercado de producción³³. Universum Film A-G (Ufa) pertenecía mayoritariamente al empresario Alfred Hugenberg, quien había estado junto con Goebbels al frente de la operación de boicot contra *Sin novedad en el frente* y más tarde sería ministro de economía de Hitler³⁴. En 1933 pasó a manos del gobierno. Terra, la segunda más grande, fue adquirida por la casa de edición Franz-Eher Verlag, propiedad del Partido Nazi. Bavaria, la tercera productora más importante, perteneciente a la Neues Deutsches Lichtspeilsyndicat (NDLS), atravesaba problemas financieros y en mayo de 1937 el gobierno se hizo de la firma. Únicamente Tobis (Tonbild Syndicat) fue capaz de soportar en los primeros tiempos la embestida y quedar en manos privadas, financiada desde Ámsterdam. A través de estas operaciones, el gobierno nazi se hizo rápidamente con el 80% de la producción cinematográfica³⁵. En 1942 pasaron todas a estar bajo el control de Ufa.

A su vez, a través de la Reichsfilmkammer («Cámara de cine del Tercer Reich»), creada en 1934, Goebbels había instrumentado una forma de control que consistía en clasificar las películas siguiendo un orden, según las siguientes características³⁶: «Política y artísticamente excelente»; «Política y artísticamente útil»; «Políticamente útil»; «Artísticamente útil»; «Culturalmente útil» y, finalmente, «Educativa». Esta escala no solo determinaba la posibilidad de acceder a una mayor difusión publicitaria del film, sino también a una quita de impuestos de la Tasa de Entretenimiento, que estaba regulada en función de esas categorías. Aquellas películas que el gobierno ubicaba en el primer escalón (política y artísticamente excelente) no pagaban impuestos. Coherente con la finalidad propagandística subyacente en esta categorización, se definía como «políticamente útil» a «cualquier film que esté penetrado con el espíritu nazi»³⁷.

En el marco de una perspectiva contemporánea dentro del campo de los *films studies*, los investigadores Hochscherf y Winkel plantean que, lejos de encontrar una única posición acerca del propósito del cine nacional socialista y más allá de la figura central de Goebbels, existieron voces opuestas —no al régimen, por supuesto—, sino entre algunos integrantes del campo cinematográfico alemán que, de alguna manera, abren nuevas perspectivas de estudio y enriquecen la visión sobre el cine del período. Una vez censurados los textos canónicos sobre teoría del cine (Eisner, Kracauer, Balász, Eisenstein), se pone en marcha una nueva teorización sobre el cine alemán entendido como una forma de arte nacional por parte de referentes académicos, cineastas y críticos allegados al nazismo³⁸.

A partir del análisis de una serie de artículos, libros y reflexiones de un grupo de cineastas, académicos y periodistas nucleados en torno a instituciones como la UFA Lehrschau, la Reichsfilmkammer y revistas de distribución masiva como *Der Deutsche Film* (publicada por la Reichsfilmkammer) y *Film-Kurier*, además de aquellas

[33] En un informe publicado por *The Public Opinion Quarterly* en 1939, Padover señala que Alemania lideraba en la época la producción cinematográfica en Europa. En promedio se producían 180 films por año e Inglaterra le seguía con 125 películas. Fuente: Saul K. Padover, «The German Motion Picture Today: The Nazi Cinema» (*The Public Opinion Quarterly*, Vol. 3, n.º 1, enero de 1939), p. 142.

[34] Rolf Giesen, *Nazi Propaganda Films* (North Carolina, McFarland, 2008), p. 5.

[35] Saul K. Padover, «The German Motion Picture Today: The Nazi Cinema», pp. 142-143.

[36] Saul K. Padover, «The German Motion Picture Today: The Nazi Cinema», p. 144.

[37] Saul K. Padover, «The German Motion Picture Today: The Nazi Cinema», p. 145.

[38] Tobias Horchscherf y Roel Vande Winkel, «Third Reich Cinema and Film Theory» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 36, n.º 2, junio de 2016), p. 197.

de circulación más restringida en los círculos políticos del partido nazi, Hochscherf y Winkel detectan, al menos, tres grandes posiciones en torno al deber ser del cine alemán: «si el cine podría o no ser un arte, una representación más o menos verdadera de la vida real o un entretenimiento imaginativo escapista»³⁹.

A su vez, estos autores aclaran que es necesario tener en cuenta el contexto en el que se daba esta reflexión. En primer lugar, las ideas desarrolladas en el seno de los círculos de poder intelectual dentro del Tercer Reich en torno al cine carecían de gran originalidad, porque muchas veces se trataba de reformulaciones de anteriores teorizaciones adaptadas al momento político del Tercer Reich. En segundo lugar, precisamente por encontrarse encorsetadas en función de los objetivos del nazismo, estos planteos tampoco tenían la posibilidad de ser discutidos abierta o críticamente. No obstante, es posible imaginar que esta diversidad de las líneas teóricas en torno a lo cinematográfico, dentro del propio régimen, encuentra un correlato en la materialización de una variedad de géneros que dista de responder a una sola forma de entender el cine.

Esta diversidad le permitiría también al cine del nazismo tener una mayor apertura para la distribución internacional de sus películas. En este sentido, es interesante tener presente que tanto antes como durante el Tercer Reich, como lo demuestra la investigadora Valerie Weinstein, las comedias eran el producto más importante de los estudios alemanes:

Entre 1933 y 1945, de las 1094 películas alemanas de largometraje, 523 eran humorísticas (48 por ciento) y cada año de ese período, salvo en 1945 (con el estreno de solo 12 películas), los estudios alemanes estrenaron más comedias que cualquier otro tipo de film. En 1934, 1935, 1940, 1943 y 1944, entre el 50 por ciento (1935) y el 62 por ciento (1943) de los films producidos eran comedias⁴⁰.

Weinstein señala entonces que la producción de comedias se calcula entre el 50 y el 60 por ciento del total de los films producidos en esos años. Pero a partir de esta evidencia cuantitativa la autora advierte que, lejos de vehicular una mirada apolítica, la comedia diseminó «de manera sutil, un proceso de definición y exclusión de lo judío»⁴¹, a través del humor, de códigos indirectos y de ausencias que fueron colaborando para que los espectadores construyeran imaginariamente «una identidad y comunidad alemana libre del judaísmo»⁴².

La producción de largometrajes de ficción en la Alemania nazi respondió entonces a una compleja maquinaria de producción estatal en la que estuvieron involucrados tanto actores del campo cinematográfico (teóricos académicos, críticos, cineastas, actores) como del comando político. Esta producción, dominada por la comedia, fue también la que llegó mayoritariamente a las pantallas montevidéanas. Con el fin de visualizar comparativamente la distribución del cine nazi en la cartelera local, se presenta a continuación un relevamiento de todos los estrenos en Montevideo entre 1933 y 1945, agrupados por género cinematográfico. Por último, se analizará el abordaje que la crítica en Uruguay propone sobre esta producción cuya ideología nacional-socialista, siguiendo a Weinstein, estuvo latente en mayor o en menor grado en todas las películas del período. En este sentido, el artículo se propone observar los elementos analíticos éticos y estéticos que entran en juego a la hora de describir el imaginario nazi en la producción de la época por parte de la crítica de *Cine Radio Actualidad*, en los primeros años (1936-1937) de la revista, momento en que una crítica

[39] Tobias Horchscherf y Roel Vande Winkel, «Third Reich Cinema and Film Theory», p. 203.

[40] Valerie Weinstein, *Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany* (Bloomington, Indiana University Press, 2019), p. 4.

[41] Valerie Weinstein, *Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany*, p. 5.

[42] Valerie Weinstein, *Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany*, p. 4.

independiente incipiente empezaba a elaborar sus primeras estrategias discursivas y la guerra aún no se advertía en el horizonte geopolítico.

El cine alemán en Montevideo (1933-1945)

Entre 1933 y 1945 se conoció un número considerable de largometrajes alemanes. De un total de ciento veintidós películas de ese origen estrenadas en Montevideo, noventa y una corresponden a producciones realizadas bajo el régimen nazi. Como se puede apreciar en el siguiente cuadro, la distribución se concentra mayormente durante los años 1936, 1937 y 1938. En 1941, en el Teatro Artigas, se produjo una situación particular: un emisario alemán, a través de un testaferro, había logrado un contrato de subarrendamiento y ese año se llegaron a estrenar diecinueve películas nazis, además del noticiero semanal de propaganda Ufa. Esto generó episodios de protestas y violencias en la sala⁴³, en un momento en que Uruguay, a pesar de su neutralidad en la guerra, había tomado distancia de las potencias del Eje. En 1942 Uruguay rompe relaciones con Alemania, Japón e Italia y desde entonces, hasta 1946, ya no se producirán más estrenos alemanes en Montevideo.

Número de largometrajes alemanes del período nazi (1933-1945) estrenados por año en Montevideo⁴⁴

Año de estreno	Número de largometrajes	Cines
1933	0	-
1934	0	-
1935	3	Ariel
1936	24	Ariel / Rex / Teatro Artigas / Estudio Auditorio / Mogador
1937	22	Ariel / Rex / Radio City / Estudio Auditorio / Ambassador
1938	16	Ariel / Rex / Radio City / Estudio Auditorio / Ambassador
1939	4	Estudio Auditorio / Ambassador / Andes
1940	4	Estudio Auditorio
1941	18	Teatro Artigas
1942	0	-
1943	0	-
1944	0	-
1945	0	-

[43] Osvaldo Saratsola, *Función completa, por favor* (Montevideo, Trilce, 2005), p. 242.

[44] Elaboración del cuadro a partir de la base de datos en línea *Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929*. Fueron relevadas todas las películas alemanas estrenadas en Montevideo entre 1933 y 1945. De esa lista se seleccionaron aquellas películas que fueron producidas bajo el Tercer Reich y llegaron a los cines de Montevideo.

Las salas Radio City, Rex Theatre, Ariel y Trocadero, eran operadas por la empresa Glücksmann, que dominaba la distribución cinematográfica. Como se observa en el cuadro, allí se exhibió cine alemán del período nazi. La filial montevideana de la empresa Glücksmann era dirigida por Bernardo Glücksmann, austriaco de origen judío que había desembarcado en la Argentina en 1905 siguiendo a su hermano

mayor Max, fundador de la Casa Lepage de Max Glücksmann, dedicada a la venta y distribución de películas, artículos de fotografía, fonógrafos y otros productos similares. En un breve paréntesis es pertinente recordar aquí que, durante la Primera Guerra Mundial, Max Glücksmann (y su empresa) fue objeto de duras acusaciones de corte xenófobo y antisemita por parte de algunos integrantes del gremio cinematográfico en Argentina a través de la revista *La Película*, precisamente por distribuir películas de origen alemán. Estos ataques incluyeron listas negras de exhibidores que trabajaban con la casa distribuidora y se extendieron sistemáticamente durante varios números de la revista entre 1914 y 1918. Glücksmann terminó llevando el asunto a los tribunales y los ataques cesaron en 1919. Como observa Torello, la ofensiva contra Glücksmann se reeditó, poco tiempo después, de los dos lados del Río de la Plata, «a raíz del contrato de exclusividad que Max Glücksmann firmó, en 1921, con la productora norteamericana Paramount Pictures Corporation, hasta ese momento en manos de la Sociedad General Cinematográfica»⁴⁵. El quiebre de lo que una de las revistas (*Imparcial Film*) llamó «pacto de honor»⁴⁶ entre las dos empresas implicadas desatará nuevamente una andanada de ataques que se extenderá hasta agosto de 1922, momento en que se vuelven a calmar las aguas, definitivamente.

La competencia en la distribución de películas en Montevideo se intensificó para la firma pionera con la llegada de Metro Goldwyn Mayer Uruguay S.A. en 1934, momento que coincidió con el vencimiento del contrato que unía al estudio internacional con Glücksmann⁴⁷. El remodelado Teatro Artigas, reinaugurado como sala de cine en mayo de 1934, pasó a exhibir el programa MGM, junto con las salas Azul, Paris y Novelty Theatre. En setiembre de 1936 se inauguró el cine Metro, propiedad de la empresa, con toda la pompa, 1050 butacas y autoproclamado «El templo de las estrellas», apelando a la constelación de actores y actrices que formaban parte del programa MGM.

En 1938 se crea la Compañía Exhibidora Nacional Sociedad Anónima (CENSA) con capitales uruguayos «para rivalizar con la firma Glücksmann, por entonces con un cuarto de siglo de desarrollo, dominante en Montevideo y extendiéndose a todo el país»⁴⁸. Además de las salas Mogador y Ambassador como recintos de primera línea, CENSA abastecería a los cines Azul, Paris, Astor y Capitol. A pesar de la consolidación de la competencia, hacia 1942 Glücksmann continuaría preservando el 44% de la distribución en el mercado local⁴⁹.

En cuanto a la producción cinematográfica en Alemania, como se ha recordado en la primera parte del artículo, no solo de propaganda se nutrían las pantallas de aquel país durante el régimen nazi. Otros géneros cinematográficos fueron estratégica y cuidadosamente impulsados desde el Ministerio de Propaganda y fueron los que obtuvieron también una mayor distribución internacional. Rafael de España, por ejemplo, expresa que la propaganda no era «el *primum movens*», sino que «lo que realmente quería Goebbels era una industria cinematográfica sólida cuyos productos reunieran nivel artístico y potencial taquillero»⁵⁰. El mensaje llegaría solo:

Goebbels era un fanático del cine de Hollywood y sabía que los americanos introducían su *Weltanschauung* a través de sus películas de esmerado acabado técnico e intérpretes de reclamo internacional. Por ello no es extraño comprobar que, al repasar los títulos producidos en Alemania bajo su mandato, aquellos directamente propagandísticos ocupan un porcentaje francamente bajo.⁵¹

[45] Georgina Torello, «Por ese terrible pulpo que todo lo quiere abarcar y dominar. Debate entre revistas especializadas a propósito de Max Glücksmann», en *Actas II Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine y Audiovisual: perspectivas interdisciplinarias* (Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA, 2013), pp. 10-11.

[46] Georgina Torello, «Por ese terrible pulpo que todo lo quiere abarcar y dominar. Debate entre revistas especializadas a propósito de Max Glücksmann», p. 15.

[47] Osvaldo Saratsola, *Función completa, por favor*, p. 57.

[48] Osvaldo Saratsola, *Función completa, por favor*, p. 63.

[49] Osvaldo Saratsola, *Función completa, por favor*, p. 33.

[50] Rafael de España, «El cine nazi: temas y personajes» (*Historia Contemporánea*, n.º 22, 2001), p. 151.

[51] Rafael de España, «El cine nazi: temas y personajes»,



Un marido ideal (Ein idealer Gatte, Herbert Selpin, 1935).

A continuación, se presenta una lista de todas las películas alemanas de largometraje correspondientes al período del Tercer Reich, estrenadas en Montevideo entre 1933-1945, agrupadas por género, con el fin de visualizar de qué manera se reflejó la producción alemana en la cartelera local. De este modo, la idea de una producción homogénea asociada en el imaginario casi exclusivamente al cine documental de propaganda, en el caso de los largometrajes, es rebatida. La producción alemana del período se caracteriza entonces por una diversidad en lo que refiere a los géneros de ficción, que también se reflejó en las pantallas del sur. Como se verá, la presencia reiterada en estas pantallas de un grupo de realizadores emblemáticos del cine nazi, también resulta un elemento significativo para entender la producción de la época, que giraba en torno a aquellos directores de confianza del régimen. En la lista se reproducen los títulos de las películas en su lengua original (alemán) y se agrega entre paréntesis el título local (que puede no corresponder con el título que tuvieron las películas en otros países de habla hispana), año de producción y nombre del director. Se destacan en formato de negrita aquellos títulos que, una vez finalizada la guerra, fueron incluidos en la lista de films prohibidos por los aliados. Para clasificar las películas según el género, se tomó como referencia la descripción en el catálogo IMDB y, complementariamente, se recurrió a la bibliografía consultada.

Películas del período nazi estrenadas en Montevideo entre 1933 y 1945, agrupadas por género (destacadas figuran aquellas prohibidas por los aliados).

Comedia

- 1- *Das Schloss in Suden (Cuentan que en un castillo)*, 1933, Géza von Bólvary.
- 2- *Ist mein Mann nicht fabelhaft? (El hombre que no se atrevía)*, 1933, Georg Jacoby.
- 3- *Fruhjahrsparade (Desfile de primavera)*, 1934, Géza von Bólvary (Austria).
- 4- *Zwischen zwei Herzen (Entre dos corazones)*, 1934, Herbert Selpin.

- 5- *Der Page vom Dalmasse-Hotel (El groom del Dalmasse Hotel)*, 1933, Viktor Janson.
- 6- *Ein idealer Gatte (Un marido ideal)*, 1935, Herbert Selpin.
- 7- *Les dieux s'amusement (Anfitrión, versión francesa)*, 1935, Reinhold Schunzel y Albert Valentin.
- 8- *Die unmoegliche Frau (Una mujer imposible)*, 1936, Johannes Meyer.
- 9- *Mädchenjahre einer Königin (La juventud de una reina)*, 1936, Erich Engel
- 10- *Gluckskinder (Alegres muchachas)*, 1936, Paul Martin.
- 11- *Regine (Regina)*, 1934, Erich Waschneck.
- 12- *Drei Maderl um Schubert (La casa de las tres niñas)*, 1936, e. W. Emo.
- 13- *Sieben Ohrfeigen (Siete bofetadas)*, 1937, Paul Martin.
- 14- *Scheidungsreise (Luna de hiel)*, 1938, Hans Deppe.
- 15- *Nanon (Nanon)*, 1939, Herbert Maisch.
- 16- *Der Mann, der Sherlock Holmes war (Sherlock Holmes)*, 1937, Karl Hartl.
- 17- *Das Paradies der Junggesellen (El paraíso de los solteros)*, 1939, Kurt Hoffmann.

Comedia musical / Opereta

- 18- *Was Frauen traumen (Lo que sueñan las mujeres)*, 1933, Géza von Bólvary.
- 19- *Ich liebe alle Frauen (Amo a todas las mujeres)*, 1935, Carl Lamac.
- 20- *Die blonde Carmen (Carmen rubia)*, 1935, Viktor Janson.
- 21- *Die Czardasfürstin (La princesa de las czardas)*, 1934, Georg Jacoby.
- 22- *Die Wirtin zum Weissen Röss'l (La hostería del caballo blanco)*, 1935, Frederic Zelnik.
- 23- *Walzerkrieg (La guerra de walses)*, 1933, Ludwig Berger.
- 24- *Mach'mich glücklich (La viuda soltera)*, 1935, Arthur Robison.
- 25- *Zigeunerbaron (El barón gitano)*, 1935, Karl Hartl.
- 26- *Petersburger Nächte (Vals imperial)*, 1935, e. W. Emo.
- 27- *Wo die Lerche singt (Cuando canta la alondra)*, 1936, Carl Lamac.
- 28- *Mein Herz ruft nach dir (Paso a la juventud)*, 1934, Carmine Gallone.
- 29- *Der Bettelstudent (El estudiante mendigo)*, 1936, Georg Jacoby.
- 30- *Das Hofkonzert (Concierto en la corte)*, 1936, Douglas Sirk.
- 31- *Letzte Rose (Martha)*, 1936, Karl Anton.
- 32- *Viktor und Viktoria (Una mujer de frac)*, 1933, Reinhold Schunzel.
- 33- *Vergiss mein nicht (No me olvides)*, 1935, Augusto Genina.
- 34- *Capriccio (Capricho)*, 1938, Karl Ritter.
- 35- *Gasparone (Gasparone)*, 1937, Georg Jacoby.
- 36- *Die Fledermaus (El murciélago)*, 1937, Paul Verhoeven.
- 37- *Land der Liebe (El país del amor)*, 1937, Reinhold Schunzel.
- 38- *Opernball (Baile en la ópera)*, 1939, Géza von Bólvary.

Drama

- 39- *Kleiner Mann, was nun (El primer derecho del niño)*, 1933, Fritz Wendhausen.
- 40- *Der Springer von Pontresina (El campeón de Pontresina)*, 1934, Herbert Selpin.
- 41- *Schwarze Rosen (Rosas negras)*, 1935, Paul Martin.
- 42- *Stradivari (Stradivarius)*, 1935, Géza von Bólvary.
- 43- *Acciaio (Acero)*, 1933, Walter Ruttmann.
- 44- *Der schwarze Walfisch (Fanny / La ballena negra)*, 1934, Fritz Wendhausen.
- 45- *Traumulus (Soy culpable)*, 1935, Carl Froelich.
- 46- *Furst Woronzeff (El príncipe Woronzeff, versión francesa)*, 1934, Arthur Robison.
- 47- *Barcarole (Barcarola)*, 1935, Gerhard Lamprecht.

- 48- *Schlussakkord (La novena sinfonia)*, 1936, Douglas Sirk.
 49- *Das Schloss in Flandern (En un castillo de Flandes)*, 1936, Géza von Bölvary.
 50- *Mazurka (Mazurka)*, 1935, Willi Forst.
 51- *Das Mädchen Irene (La chica de 16 años)*, 1936, Reinhold Schunzel.
 52- *Manja Valewska (La condesa Valewska)*, 1936, Josef Rovensky.
 53- *Peer Gynt (Peer Gynt)*, 1934, Fritz Wendhausen.
 54- *Der Tiger von Eschnapur (El tigre de Esnapur)*, 1937, Richard Eichberg.
 55- *Das indische Grabmal (La tumba India)*, 1937, Richard Eichberg.
 56- *Kinderarzt Dr. Engel (Médico de niños)*, 1936, Johannes Riemann.
 57- *Klein Dorrit (La pequeña Dorrit)*, 1934, Carl Lamac.
 58- *Zu neuen Ufern (Presidio de mujeres)*, 1937, Douglas Sirk.
 59- *Heimat (Magda)*, 1938, Carl Froelich.
 60- *La habanera (La habanera)*, 1937, Douglas Sirk.
 61- *Es war eine rauschende Ballnacht (Era una noche embriagadora)*, 1939, Carl Froelich.
 62- *Der Postmeister (Dunja, la novia eterna)*, 1939, Gustav Ucicky.
 63- *Männer müssen so sein (Mujeres entre fieras)*, 1939, Arthur Maria Rabenalt.
 64- *Verklungene Melodie (Vals de medianoche)*, 1938, Victor Tourjansky.

Drama bélico / histórico / biográfico

- 65- *Schwarzer Jäger Johanna (Juana, el husar negro)*, 1934, Johannes Meyer.
 66- *Herbstmanöver (Maniobras de otoño)*, 1935, Georg Jacoby.
 67- *Hundert Tage (Cien días)*, 1935, Franz Wensler.
 68- *Das Mädchen Joanna (Juana de Arco)*, 1935, Gustav Ucicky.
 69- *Stjenka Rasin (Volga! Volga!)*, 1936, Alexander Volkoff.
 70- *Die Reiter von Deutsch Ostafrika (Los jinetes del África colonial)*, 1934, Herbert Selpin.
 71- *Der alte und der junge König (El viejo rey)*, 1935, Hans Steinhoff.
 72- *Wilhelm Tell (Guillermo Tell)*, 1933, Paul Heinz.
 73- *Weisse Sklaven (El acorazado Sebastopol)*, 1936, Karl Anton.
 74- *Manja Valewska (La condesa Valewska)*, 1936, Josef Rovensky.
 75- *Peer Gynt (Peer Gynt)*, 1934, Fritz Wendhausen.
 76- *Fanny Elssler (La bailarina vienesa)*, 1937, Paul Martin.
 77- *Unternehmen Michael (La última ofensiva del marne 1918)*, 1937, Karl Ritter.
 78- *Urlaub auf Ehrenwort (Bajo palabra de honor)*, 1937, Karl Ritter.
 79- *Hotel Sacher (Hotel Sacher)*, 1939, Erich Engel.
 80- *Signal in der Nacht (Señales en la noche)*, 1937, Richard Schneider-Edenkoben.
 81- *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes (Roberto Koch)*, 1939, Hans Steinhoff.
 82- *Maria Ilona (Maria Ilona)*, 1939, Géza von Bölvary.
 83- *Liselotte von der Pfalz (La vida privada de Luis XIV)*, 1935, Carl Froelich.
 84- *Das Herz einer Königin (Corazón de reina)*, 1940, Carl Froelich.

Thriller

- 85- *Fahrman Maria (La barquera María)*, 1935, Frank Wysbar.

Documental

- 86- *Olimpiad I - Fest der Volker (Olimpia. Los dioses del estadio)*, 1938, Leni Riefenstahl.
 87- *Olimpiad II - Fest der Schönheit (Juventud olímpica)*, 1938, Leni Riefenstahl.

Aventura

88- *Der Kurier des Zaren (Miguel Strogoff, El correo del zar)*, 1935, Ivan Jasse.

89- *Stadt Anatol (Oro negro)*, 1936, Victor Tourjansky.

90- *Die gelbe Flagge (La bandera amarilla)*, 1937, Gerhard Lamprecht.

91- *Der Kaiser von Kalifornien (Conquista de sangre)*, 1936, Luis Trenker.

92- *Kautschuk (Caucho)*, 1938, Eduard von Borsody.

Terror

93- *Der Student von Prag (El estudiante de Praga)*, 1935, Arthur Robison.



Morgenrot (Vernon Sewell y Gustav Ucicky, 1932).

En 1933 se estrenaron 18 largometrajes de origen alemán en Montevideo, pero ninguno de ellos pertenece aún al período nazi. Sin embargo, algunos autores como Giesen y Suchsland, le asignan una importancia simbólica al film *Morgenrot* (Vernon Sewell y Gustav Ucicky, 1932)⁵², producido durante la República de Weimar y estrenado en Uruguay el 17 de junio de 1933 en el cine Rex. La atención de estos autores reside en la temática de la película, en la presencia de Hitler en la sala el día de su estreno en Berlín en febrero de 1933 junto al propietario principal de UFA, Alfred Hugenberg, y en haber sido la primera película exhibida en los cines alemanes una vez instalado el nazismo en el poder, a pesar de no haber sido producida bajo el régimen nacional-socialista.

Morgenrot, del director Gustav Ucicky, cuenta la historia de un submarino alemán hundido por la armada británica durante la Primera Guerra Mundial. Drama bélico producido por UFA, la película presenta la lucha alemana en la guerra como un sacrificio —el capitán sacrifica su vida para salvar al resto de la tripulación— y

[52] N. del E. Estrenada en España como *Crepúsculo rojo*.

anuncia, según el realizador Rüdiger Suchsland, uno de los temas principales de la propaganda nazi: «camaradería y deber como norma fundamental», y un «colectivo de soldados como una unidad significativa, que se preparaban para sacrificar sus vidas para que la lucha continuara»⁵³. *Morgenrot* es definida por Suchsland como una película que explota al máximo el mítico anhelo de morir, tan caro al nazismo y representado anualmente de forma espectacular en los multitudinarios homenajes a los muertos en el Feldherrnhalle y en la Königsplatz de Munich, liderados por el propio Hitler.

[53] *Hitlers' Hollywood* (Rüdiger Suchsland, 2017).

[54] Rafael de España, «El cine nazi: temas y personajes», p. 155.

[55] N. del E. Estrenada en España con el mismo título.

[56] N. del E. Estrenada en España como *Órdenes secretas*.

[57] N. del E. Estrenada en España como *Santa Juana de Arco*.

[58] N. del E. Estrenada en España como *Dunia, la novia eterna*.

Gustav Ucicky (1899-1961), cineasta de origen austríaco que desarrolló su carrera entre Alemania y Austria, fue uno de los realizadores que se ganó la confianza del régimen, realizando, de acuerdo con España, «sustanciosas aportaciones a la propaganda nazi»⁵⁴. El investigador español sostiene que, junto con Gerhard Menzel como guionista, inaugurarán con el film *Fugitivos* (*Fluchtinge*)⁵⁵ de 1933, el *Führerprinzip*, género del culto al jefe en el cine de ficción nazi. Esta película no llegó a Uruguay, pero la anterior, *Morgenrot*, lo hizo. Entre 1933 y 1945, fueron exhibidas cinco películas de Ucicky en el circuito montevideano: *Morgenrot* (1932), *Corazones enemigos* (*Im Geheimdienst*, 1931)⁵⁶, *Fidelidad* (*Hokuspokus*, 1930), *Juana de Arco* (*Das Mädchen Johanna*, 1935)⁵⁷ y *Dunja, la novia eterna* (*Der Postmeister*, 1939)⁵⁸.



Fugitivos (*Fluchtinge*, Gustav Ucicky, 1933).

Con la ocupación alemana de Austria en marzo de 1938, todas las actividades cinematográficas pasaron inmediatamente al mando de la Reichsfilmkammer, algo que de hecho había comenzado mucho antes a través de la acción y presión de grupos políticos y empresariales afines al nacional-socialismo en ese país. Como establece Dassanowsky, desde los primeros lineamientos dictados para la industria nacional-socialista, se buscó estrangular la producción cinematográfica austríaca, cuyo

principal mercado era el alemán. Ya en 1933 se había echado a andar un aceitado mecanismo de censura:

De las catorce películas austriacas en distribución en Alemania, cinco fueron bloqueadas antes de su lanzamiento, una fue retirada de la distribución y otras tres fueron rechazadas por su «mala calidad» por parte del nuevo brazo del RMVP, la Cámara de Cine del Reich. La verdadera razón era que artistas judíos habían estado involucrados en su creación⁵⁹.

Por medio del *Film Agreement* de 1934, la Alemania nazi prohibió la importación y exhibición de cualquier película austriaca que incluyera en el reparto o en el equipo de producción a «no-alemanes» (alemanes exiliados) o «austriacos no arios»⁶⁰. En octubre de 1938, el mayor grupo de producción austriaco Tobis-Sascha es disuelto y pasa a denominarse Wien-Film A-G tras la venta de las acciones mayoritarias por parte de Oscar Pilzer al Austrian Kreditanstalt, intermediario del Reich. Wien-Film pasa a convertirse así en el quinto mayor estudio alemán, luego de UFA, Tobis, Terra y Bavaria⁶¹. La ciudad de Viena se transforma así, según explica Dassanowsky, en uno de los tres centros estratégicos en la producción cinematográfica diseñados por el ministro nazi de propaganda junto con Berlín y eventualmente Praga. En este diseño, se hace notoriamente visible la idea de Goebbels de desarrollar una industria cinematográfica a imagen y semejanza del modelo estadounidense:

Wien-Film se dedicaría a producir historias románticas, películas de opereta y musicales, como el costado más orientado al entretenimiento y más exportable de las producciones del Tercer Reich. Mientras que Ufa se centraría en los dramas, espectáculos históricos y «documentales» de propaganda. Incluso el logotipo de la nueva compañía, una clave de sol, pretendía asociar descaradamente Wien-Film con Viena como la ciudad «alemana» de la música. Las tradiciones e imágenes asociadas a Viena, incluso el dialecto, se utilizarían como muestra de la riqueza de la cultura germánica del Reich, para atraer al público de países aliados y ocupados y, lo más importante, para anexionar cinematográficamente a la Viena histórica y cultural (y por extensión, a Austria)⁶².

Al frente de la producción del nuevo estudio Wien-Film fue nombrado el director austriaco Karl Hartl, de quien se conocieron varios films en Uruguay: *La canción de Heidelberg* (*Ein Burschenlied aus Heidelberg*, 1930)⁶³, *La condesa de Montecristo* (*Die Gräfin von Monte-Christo*, 1931)⁶⁴, *El barón gitano* (*Zigeunerbaron*, 1935)⁶⁵ y *Sherlock Holmes* (1937)⁶⁶.

El 30 de junio de 1933, poco después de la creación del Departamento de Higiene Racial, a los judíos se les prohibió oficialmente trabajar en la industria del cine. Al principio, sin embargo, dada la popularidad de algunos cineastas, se intentaron algunas medidas excepcionales como la distinción de «arios de honor». Como explica España, no muchos creyeron en este acto de gracia:

La maniobra, como es lógico, no tuvo mucho éxito: uno de los pocos que «picó» fue Reinhold Schünzel, director de comedias de gran impacto comercial —por ejemplo, las coproducciones con Francia *Viktor und Viktoria* (1933) y *Amphytrion* (1935)— que por comodidad, vanidad o simple inconsciencia creyó que las autoridades del nuevo régimen le perdonarían su condición racial y en 1937 se vio obligado a emigrar también a Estados Unidos, donde tuvo que sufrir el rechazo y el desprecio de aquellos expatriados que ya habían clarificado su postura en 1933⁶⁷.

[59] Robert von Dassanowsky, «Between Resistance and Collaboration: Austrian Cinema and Nazism Before and During the Annexation, 1933-1945», en Roel Vande Winkel y David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika* (Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011), p. 59.

[60] Robert von Dassanowsky, «Between Resistance and Collaboration: Austrian Cinema and Nazism Before and During the Annexation, 1933-1945», p. 59.

[61] Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, University of Texas Press, 2001), p. 150.

[62] Robert von Dassanowsky, «Between Resistance and Collaboration: Austrian Cinema and Nazism Before and During the Annexation, 1933-1945», p. 62.

[63] N. del E. Estrenada en España como *Estudiantes*.

[64] N. del E. Estrenada en España como *La condesa de Monte Cristo*.

[65] N. del E. Estrenada en España con el mismo título.

[66] N. del E. Estrenada en España con el mismo título.

[67] Rafael de España, «El cine nazi: temas y personajes», p. 165.



Una mujer de frac (*Viktor und Viktoria*, Reinhold Schünzel, 1933).

Precisamente de Schünzel llegaron a Uruguay, entre otras, esas dos comedias. *Amphytrion* se estrenó en 1936 en el cine Rex y *Viktor und Viktoria*⁶⁸ se exhibió en 1938 bajo el título *Una mujer de frac*, en el cine Rex. También del mismo director, se exhibieron en el circuito montevideano, *Ronny* (1931), *Cómo se lo digo a mi marido* (*Wie sag' ich's meine Mann?*, 1932), *La chica de 16 años* (*Das Mädchen Irene*, 1936)⁶⁹ y *El país del amor* (*Land der Liebe*, 1937).

En abril de 1941, cuando los cines en Montevideo ya no exhibían películas alemanas desde el estreno de *El país del amor* (1937) de Reinhold Schünzel en noviembre del año anterior, se produce un desembarco de películas nazis en el cine Teatro Artigas, que se fueron exhibiendo a razón de dos o tres por mes, hasta diciembre. En total se exhibieron 19 estrenos alemanes en 1941, debido a la explotación de la sala por parte de un emisario encubierto del régimen nazi. Una de las películas que se presentaron en ese ciclo fue *Caucho* (*Kautschuk*, 1938)⁷⁰, del director Eduard von Borsody. Se trata de un trabajo que se ubica en una extraña categoría, ya que desde una producción alemana se exalta el imperialismo británico, en una ficción de carácter comercial sobre un espía inglés, en una *fazenda* [hacienda] en Brasil, que pretende robar una semilla de la planta de caucho para terminar con el monopolio de este producto. La acción se desarrolla en 1876 e invierte el clásico binomio moral el bien contra el mal: en este caso, el espía ladrón es presentado como un valiente al servicio de la corona, mientras el hacendado brasileño que defiende sus intereses comerciales es un inescrupuloso machista y tirano. En este sentido, España expresa: «Hasta el principio de la guerra no aparece en el cine alemán una imagen negativa de los ingleses, a los que los nazis consideraban una especie de “primos lejanos” con nexos raciales más o menos intensos»⁷¹. Recién en 1941, señala este autor, aparecen dos películas con fuerte mensaje antibritánico: *Ohm Krüger*, de Hans Steinhoff, y *Carl Peters*, de Herbert Selpin; ambas se encuentran en la lista de películas prohibidas elaborada por la Fundación Murnau.

[68] N. del E. Estrenada en España como *Él... es ella*.

[69] N. del E. Estrenada en España como *Mamá se casa*.

[70] N. del E. Estrenada en España como *Caucho alarma en la selva*.

[71] Rafael de España, «El cine nazi: temas y personajes», p. 160.



Ohm Krüger (Hans Steinhoff, 1941).

Las dos últimas no fueron exhibidas en el circuito montevideano. Sin embargo, de estos realizadores se conocieron varias películas en los cines de la capital. De Hans Steinhoff se exhibieron *El viejo rey* (*Der alte und der junge König*, 1935)⁷² y *Roberto Koch* (*Robert Köch, der Bekämpfer des Todes*, 1939)⁷³. Steinhoff es, además, el realizador de *Hitlerjunge Quex*, una dura película de propaganda, también prohibida actualmente que, si bien no se exhibió en Montevideo entre 1933 y 1945, fue programada décadas después en la Cinemateca Uruguaya en 1977. Finalmente, otro de los directores que frecuentaron las pantallas de Montevideo fue Herbert Selpin, de quien se exhibieron cuatro películas durante el período analizado: *Entre dos corazones* (*Zwischen zwei Herzen*, 1934), *El campeón de Pontresina* (*Der Springer von Pontresina*, 1934), *Un marido ideal* (*Ein idealer Gatte*, 1935) y el film de propaganda *Los jinetes del África colonial* (*Die Reiter von Deutsch Ostafrika*, 1934)⁷⁴.

La primera recepción crítica del cine del Tercer Reich en Uruguay a través de la revista *Cine Radio Actualidad* (1936-1937)

En los años 1936 y 1937 se estrenaron en Montevideo cuarenta y seis películas alemanas producidas por el Tercer Reich. Son los dos años de mayor afluencia de películas de ese origen al circuito de salas comerciales. También se trata del primer contacto firme con el cine nazi a nivel local, ya que el año anterior (1935) habían llegado apenas tres títulos. Como se aprecia en el listado de estrenos, además, el gran porcentaje de películas que se exhibieron corresponden a largometrajes de ficción –comedia y drama– y solo se estrenaron dos documentales, realizados por Leni Riefenstahl.

Para tener una primera aproximación a la recepción crítica, se expondrá el abordaje que la revista *Cine Radio Actualidad* propone de algunas películas. El criterio de selección es, en primer lugar, temporal. Se escogieron películas exhibidas durante los primeros dos años de la revista (1936-1937), período que coincide con la llegada del

[72] N. del E. Estrenada en España como *El rey soldado*.

[73] N. del E. Estrenada en España como *Roberto Koch, el vencedor de la muerte*

[74] N. del E. Estrenada en España como *Héroes en África*.

cine nazi a las pantallas montevideanas. En segundo lugar, se seleccionaron aquellos títulos que integraron la lista de películas prohibidas elaborada por los aliados luego de la Segunda Guerra, por considerar que pueden estar ideológicamente más comprometidas con el imaginario nacional-socialista. De este modo, se podrá apreciar mejor el discurso que una incipiente crítica independiente en el país empezaba a desarrollar ante la aparición de la producción cinematográfica del Tercer Reich.

Creada en 1936 por René Arturo Despouey y Emilio Dominoni Font con el nombre *Cine Actualidad*, la revista pasa a denominarse *Cine Radio Actualidad* a partir del número 12 cuando incorpora una nueva sección radial. De distribución semanal, alcanzó una rápida aceptación y se convirtió en un *magazine* cultural de referencia para un público lector que en los 40 y 50 ya asistía masivamente al cine. Con un tratamiento gráfico en el que se destacaba la imagen como puerta de entrada al texto, la publicación se incorporaba al circuito de lo que Beatriz Sarlo, al estudiar las narraciones semanales para un público medio y popular, define como «un modo estético de literatura cotidiana»⁷⁵ caracterizado por «trabajar con la atención puesta sobre la función recreativa, emplear materiales lingüísticos, ideológicos y literarios que no rebasen el habitus de sus lectores»⁷⁶. En este sentido, la declaración de principios que emana del editorial del primer número de *Cine Actualidad*, ilustrado en la tapa con una foto de página entera de Fred Astaire en el film *Sombrero de copa* (*Top Hat*, Mark Sandrich, 1935), es elocuente de un interés por captar a un público que no imaginaban elitista:

Cine Actualidad no será una hoja adusta, ni hablaremos en ella sus redactores con la voz campanuda y estentórea de los «magisters». No. Por vías diferentes y en épocas distintas nos hemos ganado, cada uno de nosotros, la atención del público sin necesidad de abandonar para ello la sonrisa propia de las gentes jóvenes y entusiastas, que no creen ni siquiera necesario, para convencer, impresionar comenzando una crónica de este modo: «Me decía una vez Fedor Ozep...» o «Aquella tarde en que tomé el té con Gloria Swanson»⁷⁷.

[75] Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos* (Norma, Buenos Aires, 2000), p. 206.

[76] Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, p. 206.

[77] Editorial, «Las palabras obligadas» (*Cine Actualidad*, n.º 1, abril de 1936), p. 3.

[78] Editorial, «Las palabras obligadas», p. 3.

[79] Hugo Rocha, «Retrato de un crítico adolescente. Los comienzos en *Cine Radio Actualidad*» (*El País Cultural*, n.º 891, 1º de diciembre de 2006), p. 6.

[80] Editorial, «Las palabras obligadas», p. 3.

Una dosis educativa en lo que concierne a la apreciación cinematográfica, pero en un lenguaje llano, que posibilitara su comprensión a un público lector que termina, entre tanta oferta de nuevos medios gráficos, «por no saber qué ir a ver, y cuando hay una película por encima del nivel corriente, cómo verla»⁷⁸, es lo que se plantea *Cine Actualidad* en otro pasaje del editorial. La aparición en 1936 de una revista dedicada a la crítica independiente de cine, de la mano de reconocidos intelectuales como Emilio Dominoni Font y René Arturo Despouey, significó, en palabras del crítico Hugo Rocha, «una bienvenida innovación en el ambiente cultural uruguayo de 1936»⁷⁹. La independencia de los intereses comerciales y empresariales también era destacada en el editorial de su primer número:

Empresa de orden puramente lírico aparecerá, cuando pueda, con avisos totalmente ajenos al gremio, si es que hubiera de solicitarlos o comprometer por ellos la imparcialidad de su opinión: y siempre con dinero de sus editores y fundadores. Por eso sale tan modesta y pobrecita de ropajes. No será una revista de relumbrón, sino una hoja valientemente escrita para un público consciente, si bien posiblemente desorientado por montones de gacetillas oficiosas en un medio donde todo, o casi todo lo que se publica sobre cine está comprado y regido por comerciantes; donde apenas

se alza, sin apoyo ni ecos, alguna voz aislada y donde prima la confusión y el caos⁸⁰. Hasta ese momento, las páginas cinematográficas de los diez diarios existentes en Montevideo se nutrían de anuncios y comunicados suministrados por los exhibidores. *Cine Radio Actualidad* sentó las bases de una nueva crítica que había comenzado a esbozarse a principios de los años treinta con el trabajo de pioneros como José María Podestá y el mismo Despouey y es considerada, en cierto modo, como la precursora del semanario *Marcha* y la Generación del 45 en Uruguay.

A partir de algunos textos críticos publicados durante los dos primeros años de la revista, se presentará el análisis que propusieron los críticos fundadores de la publicación sobre algunos de los films producidos bajo el Tercer Reich. Concretamente se seleccionaron aquí algunas reseñas de Despouey y Dominoni sobre *Juana, el húsar negro* (1934), *El viejo rey* (1935), *Rosas negras* (*Schwarze Rosen*, Paul Martin, 1935)⁸¹, *Cien días* (*Hundert Tage*, Franz Wensel, 1935), *Stradivarius* (Géza von Bólvary, 1935), *Juana de Arco* (1935) y *Los jinetes del África oriental* (1937). Interesa aquí acercar una mirada al discurso de la recepción crítica de la época en torno al cine nazi y comprender las herramientas analíticas –las formas de acercarse al objeto– a las que apela una crítica independiente en ciernes para dar forma al análisis de los films.

Juana, el húsar negro (1934) se estrenó el 31 de julio de 1936 en el Teatro Artigas. De su director, Johannes Meyer, también se exhibieron *Bajo falsa bandera* (*Unter falscher Flagge*, 1932) en el cine Rex en 1933; *El sueño de Viena* (*Traum von Schönbrunn*, 1933), producida por UFA en Austria, en el cine Ariel en 1936; y *Una mujer imposible* (*Die unmögliche Frau*, 1936) en el cine Rex, durante la temporada 1937. Sobre *Juana, el húsar negro*, el crítico René Arturo Despouey proponía en *Cine Actualidad* una breve reseña, con una lectura de corte irónico y notoriamente confundido con el género del personaje encarnado por Marianne Hoppe:

Trescientos actos de película alemana que pasará a la historia como la primera producción totalmente incomprensible de la cabeza a los pies que se haya pasado por nuestras pantallas. No se sabe quiénes son los adversarios de Napoleón, ni quienes ayudan al duque de Brunswick, ni dónde están los ejércitos, ni por qué se declaró la guerra. Ni siquiera llega a aclararse si la protagonista es un hombre disfrazado de mujer, como parece en un principio, o una mujer en «travesti» de varón, como cree advertir uno al final, en que Marianne Hoppe adquiere cierto aire ambiguo y ciertas resemblanzas [sic] con Katharine Hepburn que al fin la disculpan un poco⁸².

En las líneas que siguen, Despouey vuelve a resaltar la extensión del film, señalando que los «trescientos actos (así me lo parecieron a mí al menos) pudieron haber sido reducidos a seis»⁸³, destaca la presencia lateral de dos actores (Gustav Gründgens y Luise Ullrich) a su entender desaprovechados y finalmente lamenta otra vez la confusa narración de la anécdota histórica sobre la que se asienta el film.

En cuanto a la anécdota, uno de los temas históricos favoritos de la propaganda nazi, porque ofrecía tierra fértil para la exaltación del nacionalismo, fue el de la guerra de liberación contra Napoleón. *Juana, el húsar negro* se inscribe en este género, aunque el film, como sugiere el investigador italiano Virgilio Ilari, planteaba una historia de aventuras «sin excesivas pretensiones políticas»⁸⁴. Con producción de Terra, cuenta las aventuras de espionaje y amor de una joven de buena familia que en 1809 termina uniéndose, encubierta con ropa de hombre, a los húsares negros leales al duque de Brunswick refugiado en Bohemia, que combate

[81] N. del E. Estrenada en España con el mismo título.

[82] René A. Despouey, «*Juana, el húsar negro*» (*Cine Actualidad*, n.º 10, 8 de agosto de 1936), p. 5.

[83] René A. Despouey, «*Juana, el húsar negro*», p. 5.

[84] Virgilio Ilari, «*Verbotene Filme I Kriegsfilme del Terzo Reich*».



Marianne Hoppe en "Juana, el húsar negro"

Marianne Hoppe en *Juana, el húsar negro* (*Schwarzer Jäger Johanna*, Johannes Meyer, 1934). *Cine Actualidad*, n.º 10 (ANIP – Sodre).

[85] Virgilio Ilari, «*Verbotene Filme I Kriegsfilme* del Terzo Reich».

[86] Virgilio Ilari, «*Verbotene Filme I Kriegsfilme* del Terzo Reich».

[87] Virgilio Ilari, «*Verbotene Filme I Kriegsfilme* del Terzo Reich».

[88] Emilio Dominoni, «Una loa a la Prusia y al régimen prusiano de antaño: *El viejo rey*» (*Cine Actualidad*, n.º 11, 29 de agosto de 1936), p. 38.

[89] Emilio Dominoni, «Una loa a la Prusia y al régimen prusiano de antaño: *El viejo rey*», p. 38.

[90] Emilio Dominoni, «Una loa a la Prusia y al régimen prusiano de antaño: *El viejo rey*», p. 38.

[91] Emilio Dominoni, «Una loa a la Prusia y al régimen prusiano de antaño: *El viejo rey*», p. 38.

[92] Emilio Dominoni, «Una loa a la Prusia y al régimen prusiano de antaño: *El viejo rey*», p. 38.

contra el enemigo que quiere transformar el ducado en un Departamento francés⁸⁵.

Dentro del género histórico que, en este caso, exalta el *Führerprinzip*, *El viejo rey* (1935) de Hans Steinhoff fue estrenada en Montevideo el 11 de agosto de 1936 en el cine Ariel, una sala céntrica operada por la compañía Glücksmann. Ubicada por algunos autores dentro del conjunto de películas del Tercer Reich dedicadas a glorificar la figura de Federico II de Prusia, la película de Steinhoff luego fue censurada por los aliados⁸⁶. De acuerdo con Ilari, este film es una muestra característica del cine desde una perspectiva totalitaria, en la que se «reescribe el pasado y representa el presente en función exclusivamente de la política, con el fin de despertar al pueblo y movilizarlo para la lucha final contra el enemigo interno y la conspiración internacional»⁸⁷. En *El viejo rey*, el actor Werner Hinz interpreta a un joven Federico, mientras Emil Jannings interpreta a su cruel padre Guillermo de Prusia.

La crítica de Emilio Dominoni en *Cine Actualidad* titulada «Una loa a la Prusia y al régimen prusiano de antaño: *El viejo rey*» hace foco en la carrera y el logrado trabajo de Emil Jannings en su rol de Guillermo.

Así, se destaca la presencia del célebre actor en el film por considerarlo «el intérprete siempre dispuesto, el más propicio, cuando en los talleres alemanes se necesita un actor de carácter que sortee dificultades fundamentales de un personaje»⁸⁸. Acerca de la presencia del actor en Alemania, donde, en palabras de Dominoni, tuvo que «buscar apoyo» una vez que en los Estados Unidos «el cine que lo encumbrara lo rechazó», se explica (o justifica), curiosamente, debido a que «se trata una de las pocas figuras del gran cine alemán de antes que por no contar con ascendientes judíos ha subsistido en “studios” berlineses»⁸⁹.

En cuanto a la realización, el crítico entiende que el film está bien logrado en su parte técnica y es elogioso con el trabajo de cámara al que califica «de calidad superior»⁹⁰. Por su parte, el episodio histórico que da sustento a la trama se centra, según la reseña, en el trabajo de Emil Jannings y «sirve exclusivamente para pintar un carácter»⁹¹. Aunque define al argumento de moralmente «despreciable», en referencia a las enseñanzas de un rey hacia su hijo, al que convierte en un autómatas sin sentimientos, el crítico no repara en el uso que se hace de la historia por parte del cine nacional-socialista. Una última reflexión acerca de la crueldad de la monarquía prusiana lleva a trazar algún paralelismo, aunque tímido, con los tiempos que corrían, sin advertir intereses propagandísticos en el film. En este sentido sugiere que: «Todo tiende a justificar el por qué la monarquía prusiana llegó a ser poderosa y temida. Todo recoge del pasado histórico un solo brochazo certero, aunque odioso, e innecesario de recordar en los momentos actuales»⁹².

Rosas negras es una película alemana de 1935 del director austrohúngaro Paul Martin (1899-1967). Su protagonista, Lilian Harvey, nacida en Londres de padre alemán y madre inglesa, formó junto con Willy Fritsch una de las más célebres parejas del cine europeo romántico, debido al éxito que tuvieron las operetas producidas por Ufa en los



Escena de *El viejo rey* (*Der alte und der junge König*, Hans Steinhoff, 1935). *Cine Actualidad*, n.º 11 (ANIP-Sodre).

primeros años treinta con el advenimiento del sonoro y que, generalmente, se hacían en tres idiomas (alemán, francés, inglés). *Rosas negras* fue muy popular en Alemania porque significó el regreso de Harvey al cine alemán y su reencuentro con Fritsch en un film, luego de un breve pasaje por Hollywood. La película tuvo sus versiones inglesa y francesa, dirigidas por el mismo director, protagonizadas por Harvey, pero con protagonistas masculinos diferentes: Esmond Knight en la versión inglesa (*Black Roses*, 1936) y Jean Galland en la francesa (*Roses noires*, 1935) interpretaron al personaje del revolucionario finlandés Pavo Collin. En Uruguay se exhibió la versión francesa.

A pesar de ser la actriz favorita de Hitler, lejos de comulgar con la ideología nacional-socialista, Harvey tuvo que escapar de Alemania en 1939 hacia Francia y luego los Estados Unidos, una vez que su popularidad se apagó, por ayudar a escapar del país a personas perseguidas por el régimen. Esta película es un drama histórico, género al que no estaba asociada esta actriz de comedias ligeras populares, que narra la historia de una bailarina rusa (interpretada por Harvey), que sacrifica su vida para salvar la de su amante revolucionario, un escultor finlandés, que combatía a las fuerzas del zar en Finlandia durante la era del Imperio ruso. Fue uno de los films alemanes prohibidos por los aliados en 1945 luego de la Segunda Guerra.



Lilian Harvey y Jean Galland en *Rosas negras* (*Schwarze Rosen*, Paul Martin, 1935). *Cine Actualidad*, n.º 11 (ANIP-Sodre).

La película se estrenó en Montevideo el 14 de agosto de 1936, en el cine Ariel. Una crítica de Dominoni ponía énfasis, precisamente, en la falta de dominio del drama por parte de una actriz con otro tipo de características. Ya el título de la reseña, «En *Rosas negras* intenta ponerse dramática Lillian Harvey», da una pista sobre el marco de presentación del análisis, centrado en la carrera y el trabajo de la actriz. Luego de comentar su «poca efectiva andanza por el país del dólar»⁹³ y una malograda despedida en Hollywood con la película *Un sueño en la Costa Azul*, su regreso a Europa, a juzgar por el crítico Uruguay, no parece haber sido el mejor:

Rosas negras nos trae la nueva Lillian Harvey. Angulosa, fría, desgredada, con signos de anemia en su figura y en su juego, la actriz pizpireta, graciosa, simpática de otrora, ha dado paso en ella a la excesiva estilización de una mujer que ya parece vieja para actuar como dama joven. Y si grande y lamentable es el cambio, más lamentable aún es el error de desviar el personaje cinematográfico de Lillian Harvey, queriendo adaptarlo a un papel que nada tiene que ver con el temperamento y modalidad de la actriz⁹⁴.

Algunos rasgos destacables de la película tienen que ver, según Dominoni, con «algunos pasajes descriptivos de costumbres, las fiestas populares con las fogatas de los amados, o las tomas de los «ballets» en que Lillian Harvey coquetea con el baile de punta»⁹⁵. Más allá de esos aciertos, la versión francesa que llegó a las pantallas montevidéanas tampoco parece haber logrado un buen nivel interpretativo por parte del actor Jean Galland, descrito de manera irónica como un «excelente actor cómico en los momentos de mayor tensión dramática»⁹⁶.

Stradivarius es una película del año 1935 realizada por Géza von Bolváry para Tobis, de la que también existe una versión alemana y una versión francesa, con diferentes elencos. De Géza von Bolváry, director de origen austriaco que trabajó para el Tercer Reich, se exhibieron en Uruguay trece películas entre 1933 y 1945. *Stradivarius* se estrenó el 26 de setiembre de 1936 en el cine Rex, dentro del programa Glucksmann. El violín que da nombre a la película cuenta con la particularidad de traerle mala suerte a su propietario. Ambientada antes, durante y después de la Primera Guerra, cuenta la historia de amor entre un oficial húngaro que hereda un Stradivarius y una joven italiana en Budapest. El oficial es también un violinista que decide dedicarse a la música, pero (producto de la mala suerte) estalla la guerra, debe partir al frente y lógicamente los amantes deben separarse. En el frente de batalla es herido gravemente y hecho prisionero, pero es atendido por un médico que le salva la vida y finalmente lo ayuda a reencontrarse con su amada.

De acuerdo con una reseña publicada en *Variety*⁹⁷, la versión francesa está muy bien lograda, con planos de gran nivel técnico y una música adecuada en las escenas de guerra, así como por el trabajo de los actores (Pierre-Richard Willm, Edwige Feuillère y Jean Galland), todos elementos que evitan hacer caer el tema en la banalidad. Al Uruguay llegó la versión alemana, con otros intérpretes (Gustav Fröhlich, Sybille Schmitz y Albrecht Schoenhals). Esta película también fue prohibida por los Aliados luego de la Segunda Guerra.

En lo que concierne a la crítica en *Cine Radio Actualidad*, René Arturo Despouey propone un abordaje predominantemente estético y (una vez más) irónico, de una película de la que el crítico rescata más que nada la música, interpretada por Mischa Elman a quien define como «el protagonista de esta lenta y cuidada biogra-

[93] Emilio Dominoni, «En *Rosas negras* intenta ponerse dramática Lillian Harvey» (*Cine Actualidad*, n.º 11 29 agosto de 1936), p.39.

[94] Emilio Dominoni, «En *Rosas negras* intenta ponerse dramática Lillian Harvey», p. 39.

[95] Emilio Dominoni, «En *Rosas negras* intenta ponerse dramática Lillian Harvey», p. 39.

[96] Emilio Dominoni, «En *Rosas negras* intenta ponerse dramática Lillian Harvey», p.39.

[97] *Stradivarius* (*Variety*, n.º 8, 6 de noviembre de 1935), p.21.



Gustav Fröhlich y Sybille Schmitz en *Stradivarius* (*Stradivari*, Géza von Bölvary, 1935). *Cine Radio Actualidad*, n.º 16 (ANIP - Sodre).

fia de un violín». En los papeles protagónicos, Despouey sugiere que «se defiende sin esfuerzo Gustav Froelich y mejora su maquillaje y su juego Sybille Schmitz, vampiresa positivamente cómica en *Un marido ideal* y hoy regenerada heroína»^[98], en referencia a un film anterior de la actriz. En cuanto a la historia, «la seriedad excesiva y la escasa materia romántica del film, hacen que la parte contemporánea haya de defenderse a fuerza de “ambiente”, de fidelidad increíble en la evocación de esas ciudades en tiempos de guerra»^[99]. De su realizador señala que «Herr Géza von Bölvary, que hasta ahora se empleara casi siempre en discreteos románticos, decidió probarnos con *Stradivarius* que él también sabía, a su vez, meter la nariz en alguna vida privada», pero que «decidió que esa vida privada fuera la de un violín y no la de un monarca o un arquetipo»^[100].

Cien días, realizada en 1935 por el director Franz Wensel, es una coproducción entre Alemania e Italia. Está basada en una obra teatral del autor Giovacchino Forzano, en colaboración con el propio Mussolini, sobre la derrota de Napoleón, que servía de fondo para exaltar la figura del líder fascista. Una versión italiana llevó el título original *Campo di maggio*^[101]. En Uruguay se estrenó la versión alemana, el 10 de octubre de 1936, en uno de los ciclos de la sala Estudio Auditorio.

En la reseña de *Cien días*, Dominoni reparará, esta vez, en la intención propagandística del film, a diferencia del análisis sobre *El viejo rey*, en el que esos aspectos eran ignorados. La coautoría de Mussolini, muy probablemente, haya influido en esta nueva mirada, menos inocente que las que hasta ahora se han presentado aquí, tal como se aprecia en el fragmento siguiente:

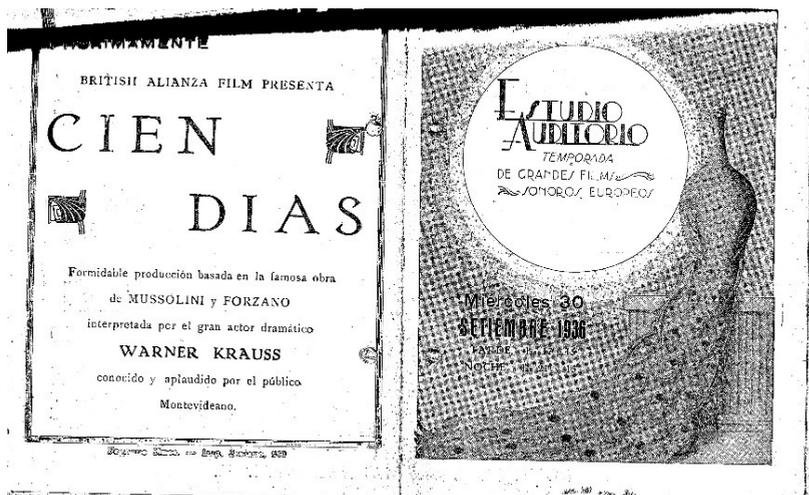
Para apoyar su concepto imperialista de nuevo César, una de las cosas que ha hecho el múltiple y politécnico Benito Mussolini, al dar rienda suelta a sus veleidades literarias, es escribir en colaboración con el dramaturgo Giovacchino Forzano, una pieza

[98] René A. Despouey, «La vida privada de un violín, en *Stradivari*» (*Cine, Radio Actualidad*, n.º 16, 2 de octubre de 1936), p. 14.

[99] René A. Despouey, «La vida privada de un violín, en *Stradivari*», p. 14.

[100] René A. Despouey, «La vida privada de un violín, en *Stradivari*», p. 14.

[101] Rafael de España, «El cine nazi: temas y personajes», p. 157.



Cien días (*Hundert Tage*, Franz Wensel, 1935) en el programa de la sala *Estudio Auditorio* (Fuente: ANIP-Sodre).

de teatro, «Cien días», bien recibida en los escenarios alemanes, porque seguramente su relato de una de las partes más ricas en anécdotas de la agitada existencia de Napoleón complacía también, por razones obvias, al «Führer» Adolf Hitler¹⁰².

La crítica también se detiene en el pobre trabajo del actor Werner Krauss que, casualmente, había estado el año anterior en Montevideo presentando esa obra en el Teatro Solís. Sobre los aciertos en el tratamiento estético del film, el crítico expresa que «el registro fotográfico de esta aventura napoleónica tiene brillantez en algunas escenas —contadas— y especialmente en relatos de batalla»¹⁰³, al tiempo que señala deficiencias en lo narrativo que dejan al descubierto una intención ideológica:

Discusiones de congreso, estrategias militares y cuestiones de política estadual no son precisamente las más adecuadas para complacer a los públicos de esta película con asunto de italianos, atmósfera francesa e interpretación alemana, evidenciada, más que en todo, en ese «¡Vivée la Franche!» que le obliga a decir al coro napoleónico para recordarnos que la película viene de «studios» puestos bajo la supervigilancia nazi¹⁰⁴.

Con *Juana de Arco* (1935) de Gustav Ucicky, estrenada en Montevideo el 29 de enero de 1937, el crítico Emilio Dominoni Font abandona aquella mirada *naïf* que había caracterizado, salvo en *Cien días*, los otros textos reseñados, para pasar definitivamente a advertir y denunciar los aspectos propagandísticos utilizados por el régimen. Bajo el título «Juana de Arco, gran realización al servicio de una deleznable tendencia», en *Cine Radio Actualidad* el crítico comienza la reseña en este tono:

El fascismo, como el comunismo, como todos los movimientos extremos, ha visto en el cine un objeto magnífico de propaganda. Desde la expulsión de los artistas judíos, Alemania nos está bombardeando, bajo la supervisión inmediata de los consejeros del «Führer», una cantidad de notables películas y de indignantes carteles al mismo tiempo. Fue hace unos meses «El viejo rey» y es ahora «Juana de Arco», realización

[102] Emilio Dominoni, «Cien días» (*Cine Radio Actualidad*, n.º 18, 16 de octubre de 1936), p. 4.

[103] Emilio Dominoni, «Cien días», p. 4.

[104] Emilio Dominoni, «Cien días», p. 4.

de Gustav Ucicky donde se tergiversan todos los episodios de la intervención de la doncella en la guerra franco-inglesa y se sacan de ella las más sorprendentes y conversadas conclusiones en apoyo al nacionalsocialismo¹⁰⁵.

En el plano del análisis estético del film, la realización es muy elogiada por estar «estupenda de atmósfera, de severidad en vestiduras y en desnudos interiores» y lleva al crítico a encontrar influencias de *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jean d'Arc*, 1928) de Carl T. Dreyer por su realización plástica. La reseña se despliega así en dos dimensiones; una que denuncia una flagrante propaganda en la que «se proyecta la sombra de Hitler» y otra que elogia los aspectos estéticos logrados por su fotografía y la narración de algunas escenas en las que «queda registrada la angustia de la guerra y el dolor del pueblo mediante un estratégico reparto de luces, planos y volúmenes en un criterio pictórico independiente de lo interpretativo»¹⁰⁶.

Por último, *Los jinetes del África colonial* (1934) de Herbert Selpin, fue estrenada el 28 de octubre de 1937 en la sala Estudio Auditorio del Sodre. En este film, se exalta la resistencia de los colonos alemanes comandados por Paul Emil von Lettow-Vorbeck (1870-1964) en las colonias africanas, en vísperas de la Primera Guerra. En *Cine Radio Actualidad*, el crítico Dominoni dedica una breve reseña, en la que comienza ubicando allí la trama:

Tendiendo a favorecer, de acuerdo a su procedencia, la actuación de un cuerpo militar alemán en el África Oriental, la película ofrece una vez más el melodramático asunto de dos amigos que al estallar la guerra, por ser de distinta nacionalidad, se ponen frente a frente en calidad de enemigos¹⁰⁷.

En el transcurso de la película y con el trasfondo de la guerra suceden otras acciones que tienen que ver con lo que Dominoni describe como «el sacrificio de un muchacho por una causa que seguramente no comprende» o «la abnegación de una mujer que se expone a ser condenada por espía al proporcionar informaciones a su esposo», algo que el crítico considera como algo «inseparable de estos temas bélicos»¹⁰⁸, pero que en realidad ya eran figuras recurrentes del cine de ideología nazi. Como lo expresa el investigador italiano Virgilio Ilari, «la nostalgia de las colonias africanas y, en general, de la proyección alemana en el mundo»¹⁰⁹, fue uno de los temas recurren-

[105] Emilio Dominoni, «*Juana de Arco*, gran realización al servicio de una deleznable tendencia» (*Cine Radio Actualidad*, n.º 34, 5 de febrero de 1937), p. 13.

[106] Emilio Dominoni, «*Juana de Arco*, gran realización al servicio de una deleznable tendencia», p. 13.

[107] Emilio Dominoni, «*Los jinetes del África colonial*» (*Cine Radio Actualidad*, n.º 73, 5 de noviembre de 1937), p. 17.

[108] Emilio Dominoni, «*Los jinetes del África colonial*», p. 17.

[109] Virgilio Ilari, «*Verbotene Filme 1 Kriegsfilme* del Terzo Reich».

HOY Viernes 5 de Noviembre de 1937
1.a Parte a las 21.15

TERRA FILM DE BERLIN
presenta a
Sappi Mat, Peter Doss, Oise
Stobramo y Arthur Reinhardt
en
**LOS JINETES DEL
AFRICA COLONIAL**
Un film de aventuras sorprendentes que hará recordar al gran film *Dasu Quest*. Es glorioso epopeya de los soldados coloniales. Este film fué rodado en Africa.

2.a Parte a las 22.45
Formidable Estreno Alianza Film
Willy Forst el gran creador de la «Sinfonia Inconclusa» y «Sinfonata Stocarna» que sacitaron rulas a los progresos del cine, presenta su «Capo Bavaro».

M A Z U R K A
Grandiosa presentación. Música y cantos hermosos. Un argumento noble y humano. Triunfo del corazón de madre.

Alianza Film presenta:
Ingaborg Szeek A, Schenholz, Francisca King, Paul Hartmann, Gege Biel y otros en la gran obra de
Willy Forst
M A Z U R K A
Un argumento humano y noble. Los contrastes de los sentimientos de Madre y del ser amado. Una música deliciosa y cantos hermosos que deleita a todos.

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Platea	\$ 1.00	Galeria baja	\$ 0.40
Tertula	0.60	Platea s/e	2.00

Programa de la sala Estudio Auditorio (5/11/1937). *Los jinetes del África colonial* (*Die Reiter von Deutsch Ostafrika*, Herbert Selpin, 1934), presentada como «*La gloriosa epopeya de los soldados coloniales*» (Fuente: ANIP-Sodre).

tes en el cine del Tercer Reich, particularmente explotado en sus films por Herbert Selpin (1902-1942), director de *Alarma en Pekín* (*Alarm in Peking*, 1937) y *Carl Peters*, películas actualmente prohibidas en Alemania que no conocieron distribución en Uruguay en esos años.

Comentarios finales

A mediados de los años treinta, el cine comenzaba a ser un negocio rentable en Montevideo. En 1934, la firma Metro Goldwin Mayer decide radicarse en la ciudad y desvincularse del contrato que lo unía a la primera empresa del país dirigida por Bernardo Glücksmann. Las salas de cine comenzaban entonces a modificar la arquitectura del centro de la ciudad y, en 1936, sostiene Saratsola, la inauguración del cine Metro «marcaba la cancha y establecía un antes y un después en la calidad de los cines locales»¹¹⁰. En 1937 se contaban aproximadamente seis millones de espectadores en 85 salas de cine, en una ciudad de 692.000 habitantes. A fines de la Segunda Guerra, el número de espectadores ascendería a más de diez millones anuales, en una ciudad con 84 salas en el año 1945.

Como se pudo observar en el relevamiento de estos estrenos, el cine documental de propaganda (de largometraje) llegó de la mano de Leni Riefenstahl, de quien se exhibió *Olympia I – Fest der Völker* y *Olympia II – Fest der Schönheit* (1938), estrenadas en Montevideo en 1939. Las películas de propaganda nazi actualmente prohibidas en Alemania no llegaron a estrenarse comercialmente en Uruguay en aquella época. El cine nazi que llegó a las pantallas de esta ciudad rioplatense estuvo marcado principalmente por comedias, dramas, aventuras y adaptaciones históricas o biografías de personajes míticos. No por ello, como se expuso siguiendo a Valerie Weisntein, dejaban de ser vectores de una ideología antisemita latente.

La mayor circulación de estrenos alemanes se produce en 1936, 1937, 1938 y 1941. En 1942 Uruguay rompe relaciones con Alemania, Japón e Italia y desde entonces, hasta 1946, ya no se producirán más estrenos alemanes en Montevideo. La exhibición de esas películas se produjo mayoritariamente en los cines Ariel, Rex y Radio City, operados por Glücksmann. En la sala Estudio Auditorio, que aún no era operada cinematográficamente por el SODRE, también se estrenaron algunos films alemanes del período nazi durante esos años, que llegaron a través de otras distribuidoras menores.

En cuanto a la recepción de estas películas en la revista *Cine Radio Actualidad*, dentro de un corpus exploratorio de textos seleccionados, se aprecia un abordaje cuyo análisis recae principalmente en las dimensiones estéticas y actorales de los films. Desde el punto de vista estético, se evidencia en los escritos una preocupación por la incidencia de las posiciones de cámara, la luz, el «registro fotográfico», la música, la recreación realista de los ambientes y de las escenas de guerra. En lo que refiere al énfasis en lo actoral, aquí emerge una característica de la crítica propia de una época en la que el realizador aún no ocupaba el lugar sagrado que le dieron en los años cincuenta los *Cahiers du Cinéma*, y la atención en un film radicaba en el nombre de los actores y actrices, sus carreras y el dominio de ciertos géneros con que se los solía identificar. Cuando la actriz o el actor se apartaban de los parámetros más o menos conocidos, corrían el riesgo de caer en la ridiculización o la ironía por parte del crítico.

Por último, la aproximación estética que dominaba las apreciaciones críticas solía olvidar, muchas veces, tanto el contexto político y social en el que los films de

[110] Osvaldo Saratsola, *Función completa*, por favor, p. 38.

ficción eran producidos, como el mensaje latente que podían llegar a contener. A pesar de algunos abordajes que pueden parecer inocentes, la mirada apolítica es abandonada en los casos en que la propaganda se hace evidente y entonces es denunciada abiertamente por el crítico. El caso de la crítica de *Juana de Arco*, en 1937, empieza a dar señales de un giro en la apreciación de los films. Sin embargo, a pesar de estas excepciones obvias, en líneas generales, los films no son analizados en estos primeros dos años de acercamiento al cine nazi desde la complejidad de la maquinaria de producción del régimen. El contexto de producción de las películas y su dependencia del Ministerio de Propaganda está prácticamente ausente del análisis en las reseñas. Las películas son abordadas de forma aislada, como obras independientes unas de otras, haciendo mayoritariamente atención en sus aspectos estéticos, sin percibir que, aun en el caso de las comedias, responden a una estrategia cuidadosamente planeada de propaganda antisemita, racista y chauvinista.

FUENTES

Anáforas. Publicaciones periódicas del Uruguay.

<<http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>>

Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929.

<<http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>>

Internet Archive.

<<https://archive.org/>>

FUENTES PRIMARIAS

Colección Revista *Cine Radio Actualidad*. Depositada en el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE, Uruguay.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Cine Radio Actualidad

Despouey, René A., «*Juana, el húsar negro*» (*Cine Actualidad*, n.º 10, 8 de agosto de 1936), pp. 5-6.

Despouey, René A., «La vida privada de un violín, en *Stradivari*» (*Cine Radio Actualidad*, n.º 16, 2 de octubre de 1936), p. 14.

Dominoni, Emilio, «En *Rosas negras* intenta ponerse dramática Lillian Harvey» (*Cine Actualidad*, n.º 11, 29 de agosto de 1936), p. 39.

Dominoni, Emilio, «Una loa a la Prusia y al régimen prusiano de antaño: *El viejo rey*» (*Cine Actualidad*, n.º 11, 29 de agosto de 1936), p. 38.

Dominoni, Emilio, «*Cien Días*» (*Cine Radio Actualidad*, n.º 18, 16 de octubre de 1936), p. 4.

Dominoni, Emilio, «*Juana de Arco*, gran realización al servicio de una deleznable tendencia» (*Cine Radio Actualidad*, n.º 34, 5 de febrero de 1937), p. 13.

Dominoni, Emilio, «*Los jinetes del África colonial*» (*Cine Radio Actualidad*, n.º 73, 5 de noviembre de 1937), p. 17.

Editorial, «Las palabras obligadas» (*Cine Actualidad*, n.º 1, abril de 1936), p. 3.

El País

Rocha, Hugo, «Retrato de un crítico adolescente. Los comienzos en *Cine Radio Actualidad*» (*El País Cultural*, n.º 891, Montevideo, 1º de diciembre de 2006), pp. 6-7.

Variety

«*Stradivarius*», (*Variety*, n.º 8, 6 de noviembre de 1935), p. 21.

BIBLIOGRAFÍA

- ALPINI, Alfredo, *La derecha política en Uruguay en la era del fascismo. 1930-1940* (Montevideo, FCU, 2015).
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José, *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI* (Montevideo, ClaeH / Fin de siglo, 2016).
- CAMOU, María, «El nacional-socialismo en Uruguay, 1933-1938» (*Cuadernos del ClaeH*, n.º 38, octubre de 1986), pp.67-83.
- DASSANOWSKY, Robert von, «Between Resistance and Collaboration: Austrian Cinema and Nazism Before and During the Annexation, 1933-1945», en Roel Vande Winkel y David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika* (Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011), pp. 58-71.
- DE ESPAÑA, Rafael, «El cine nazi: temas y personajes» (*Historia Contemporánea*, n.º 22, 2001), pp. 151-178.
- FREGA, Ana, MARONNA, Mónica y TROCHÓN, Yvette, «“Frente popular” y «Concertación Democrática». Los partidos de izquierda ante la dictadura terrista» (*Cuadernos del ClaeH*, n.º 34, 1985), pp. 49-62.
- , *Baldomir y la restauración democrática (1938-1946)* (Montevideo, EBO, Col. Temas del siglo XX, 1987).
- GIESEN, ROLF, *Nazi Propaganda Films* (North Carolina, McFarland, 2008).
- HAKE, Sabine, *Popular Cinema of the Third Reich* (Austin, University of Texas Press, 2001).
- HOCHSCHERF, Tobias y VANDE WINKEL, Roel, «Third Reich Cinema and Film Theory» (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 36, n.º 2, junio de 2016), pp. 190-213.
- ILARI, Virgilio, «*Verbotene Filme I Kriegsfilme del Terzo Reich*» (Conference Paper, mayo de 2015). Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/274989203_Verbotene_Filme_I_Kriegsfilme_del_Terzo_Reich.
- JACOB, Raúl, *El Uruguay de Terra. 1931-1938* (Montevideo, EBO, 1983).
- JENKINS, Mark, «Why ‘Forbidden Films’ Remain Officially Locked Away» (*National Public Radio. Movie Reviews*, 14 de mayo de 2015). Disponible en: <https://www.npr.org/2015/05/14/405966208/why-forbidden-films-remain-officially-locked-away>.
- KELSON, John F. y KENNETH R. M. Short (eds.): *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).
- MORAES MEDINA, Mariana, «En busca del enemigo oculto: intelectuales y revistas antinazis en el Uruguay de la Segunda Guerra Mundial» (*Letral*, n.º 24, julio de 2020), pp. 1-21.

- ODDONE, Juan, *El Uruguay entre la depresión y la guerra* (Montevideo, FCU, 1990).
- PADOVER, Saul K., «The German Motion Picture Today: The Nazi Cinema» (*The Public Opinion Quarterly*, vol. 3, n.º 1, enero de 1939), pp. 142-146.
- SARATSOLO, Osvaldo Saratsola, *Función completa, por favor* (Montevideo, Trilce, 2005).
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos* (Buenos Aires, Norma, 2000).
- TORELLO, Georgina, «Por ese terrible pulpo que todo lo quiere abarcar y dominar. Debate entre revistas especializadas a propósito de Max Glücksmann», en *Actas II Simposio iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audio visual: perspectivas interdisciplinarias* (Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2013), pp. 10-23.
- TROCHÓN, Yvette y VIDAL, Beatriz, *El régimen terrista (1933-1938). Aspectos políticos, económicos y sociales* (Montevideo, EBO, 1993).
- WEINSTEIN, Valerie, *Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany* (Bloomington, Indiana University Press, 2019).

PELÍCULAS

- Verbotene Filme* (Felix Moëller, 2013).
- Hitlers' Hollywood* (Rüdiger Suchsland, 2017).

Recibido: 1 de junio de 2020

Aceptado para revisión por pares: 18 de septiembre de 2020

Aceptado para publicación: 21 de enero de 2021

LIBROS

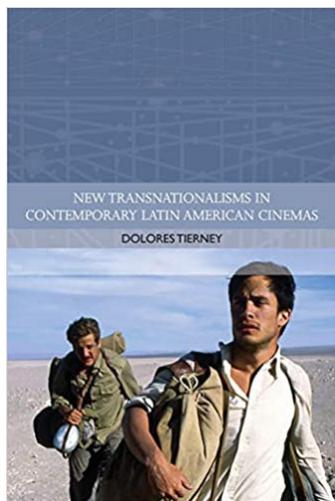
NEW TRANSNATIONALISMS IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN CINEMAS

Dolores Tierney

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2018

296 páginas



LATIN AMERICAN FILM INDUSTRIES

Tamara Falicov

Londres

British Film Institute, 2019

208 páginas



Quienes trabajamos en esta área de los estudios cinematográficos insistimos, con frecuencia, en la atención que México, Argentina y Brasil han recibido en detrimento de otros países y entonamos el *mea culpa*. Lo seguimos haciendo. Por ello, destacan los trabajos que, además de llevar en el título «América Latina», se esfuerzan en arrojar luz sobre las muy diversas cinematografías de la región y en estudiarlas en sus relaciones y en las que establecen con el contexto internacional. Los dos libros que nos ocupan en esta reseña, *New Transnationalisms in Contemporary Latin American Cinemas* y *Latin American Film Industries*, suponen dos acercamientos muy distintos al cine de la región y trabajan a partir de dos delimitaciones del marco latinoamericano también diferentes.

En el primer caso, Dolores Tierney pone el foco en México, Brasil y Argentina a partir de la figura de cineastas que han desarrollado sus respectivas carreras en estrecha vinculación con las industrias estadounidense y española, considerada también aquí una potente aliada de la producción de América Latina: los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro; los brasileños Fernando Meirelles y Walter Salles; y el argentino Juan José Campanella. En el capítulo introductorio se aproxima también a la filmografía de la peruana Claudia Llosa, si bien este epígrafe, como la autora señala, es una revisión de un trabajo parcialmente publicado en «Transnational Filmmaking in Latin America» (Rob Stone, Stephanie Dennison, Paul Cooke y Alex Marlow Mann [eds.], *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, 2017). En el epílogo que cierra el libro, Tierney atiende a las películas más recientes de los cineastas mexicanos estudiados en el primer capítulo y que suponen una de las líneas de trabajo de referencia de la autora. En su caso, prioriza nuevamente los países con una tradición cinematográfica y unas *industrias* más potentes, aunque la decisión está ampliamente justificada considerando su atención a un tipo de producción transnacional de carácter comercial y destinada a mercados y públicos internacionales, lo que no impide, sin embargo, poner en cuestión la decisión editorial de aludir en el título a los cines latinoamericanos en su totalidad.

Como decimos, los cineastas y casos tomados para su trabajo son altamente pertinentes y seguramente los más claros y mejores ejemplos para abordar la producción transnacional de vocación comercial y alto presupuesto. El éxito internacional y las estrechas relaciones con Ho-

llywood de casi todas las películas analizadas en el libro redirigen nuestras miradas hacia un cine latinoamericano muy particular. Sin ir más lejos, la autora subraya la cantidad de premios Oscar y nominaciones de la Academia que acumulan el conjunto de estas películas, lo que da cuenta de un alcance y un éxito global incuestionables más allá de los resultados concretos en las taquillas locales y extranjeras. Pone el acento, además, en las películas en las que identifica una impronta transnacional más notable y, en el caso de los creadores mexicanos, vinculada a sus contextos de origen, organizándolas en base a hipótesis también claramente marcadas: *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006) en «Alejandro González Iñárritu: Mexican Director Without Borders»; *Solo con tu pareja* (1991), *Y tu mamá también* (2001) e *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006) en «From Hollywood and Back: Alfonso Cuarón's Adventures in Genre»; *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) en «Guillermo del Toro's Transnational Political Horror»; *Ciudad de dios* (*Cidade de deus*, 2002), *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 2005) y *A ciegas* (*Blindness*, 2008) en «Fernando Meirelles as Transnational Auteur»; *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004) y *On the Road* (*En la carretera*) (*On the Road*, Walter Salles, 2012) en «Revolutionary Road Movies»; y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009) en «Historical Memory and Accountability». A pesar de lo atinado de los cineastas y títulos propuestos, se echa en falta un mayor peso del caso argentino, en primer lugar, por la importancia de su industria, pero también por ser el contexto en el que se enmarca la carrera de Pablo Trapero, quien quizá sea, junto con los autores estudiados, uno de los cineastas que presentan una transición más radical e interesante desde sus inicios en un cine independiente de presupuesto limitado y trama minimalista hasta un cine de género, de alto presupuesto y vocación comercial que, además, apoya sus personajes en intérpretes del *star system* local e internacional, caso de su última película, *La quietud* (2018). Me detengo en este ejemplo pensando en las recurrentes menciones al director hechas en la introducción al caso argentino y que dan cuenta por ellas mismas de la importancia de Trapero en los fenómenos analizados: tal vez hubiera valido la pena dedicarle un epígrafe para visibilizar mejor el trabajo que la autora aporta en torno a su figura.

Una de las contribuciones más notables de Tierney en este libro — junto con los detallados análisis de las pe-

lículas referidas— tiene que ver con la introducción que hace a cada uno de los casos en base a sus contextos industriales, legales y políticos concretos, situando cada título en sus relaciones, diálogos y tensiones con los campos de la producción y la distribución, así como con sus mercados asociados. Destaca en este sentido el énfasis de la autora en el papel que los cineastas de los que se ocupa desempeñan como productores a través de compañías creadas inicialmente para sus propias películas. Así, Esperanto Filmoj (Cuarón), VideoFilmes y O2Filmes (Meirelles), Tequila Gang (del Toro), Cha Cha Chá (Cuarón, del Toro e Iñárritu) y 100 Bares (Campanella) tienen también un peso notable a la hora de dibujar los contextos cinematográficos en que operan estos realizadores y su rol activo en la producción transnacional, que va más allá de las películas que dirigen.

Por su parte, en *Latin American Film Industries*, Tamara Falicov hace un esfuerzo muy notable por integrar en su trabajo cinematografías más pequeñas y desatendidas, sobre todo, a partir de estudios de caso que ponen de manifiesto ciertas dinámicas de la producción transnacional que a veces permanecen invisibles. Con el foco en las industrias de Argentina, Brasil, México, Cuba y Venezuela, considerando la especificidad de los dos últimos casos, Falicov propone un recorrido que va desde la historia de los grandes estudios cinematográficos —los radicados en América Latina, pero también las grandes productoras de Hollywood que han desarrollado proyectos con y en el Sur— hasta las legislaciones, cuotas de pantalla y problemas concretos con la piratería en los países de su interés. En el camino, dedica capítulos específicos a la financiación estatal, el papel del sector privado, la distribución y la exhibición contemporánea. Una mirada al cine de América Latina para la que encontramos pocos antecedentes, entre los que podemos destacar el trabajo publicado por Miriam Ross en 2010, *South America Cinematic Culture. Policy, Production, Distribution and Exhibition* (Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing).

También aquí destaca la atención de la autora a los contextos específicos y globales en que se sitúan las películas, cineastas, compañías, acuerdos y operaciones que analiza en los diferentes capítulos. Es un libro articulado en base a las múltiples relaciones de las cinematografías locales con la industria de Hollywood, motivo por el que resulta especialmente interesante. Antes de subrayar sus aportaciones más destacadas, querríamos mencionar que, si bien la prolija organización del libro en numero-

Los epígrafes y subepígrafes permite un recorrido ágil y cómodo para el lector, al mismo tiempo dificulta un diálogo más fluido entre ciertos fenómenos y casos de estudio e inevitablemente obliga a la autora a insistir en algunos aspectos contextuales a lo largo de los seis capítulos marco en que se organiza.

A partir de la idea de que hay países en América Latina con industrias cinematográficas y otros con una tradición cinematográfica (p. 3), Falicov atiende a las especificidades de unos y otros en los diferentes capítulos. Junto con casos clave en la historia del cine de la región, destaca la importancia que la autora otorga en «A Brief Story of the Film Studios» a las llamadas «*Runaway Productions*», en las que el territorio opera primeramente como escenario de producciones internacionales, para lo que analiza el caso de los Pinewood Studios, en República Dominicana, una apuesta que ha destacado en los últimos años por sus infraestructuras y sus esfuerzos económicos y publicitarios para consolidarse en este terreno (p. 25). En este mismo capítulo se ocupa de los que ha denominado «*Socialist Studio Models*», en la Cuba postrevolucionaria (1959) y la Venezuela chavista (1999), centrándose, en este caso, en los estudios venezolanos Villa del Cine inaugurados en 2006 (p. 32).

En el capítulo dedicado a la financiación estatal aporta una interesante síntesis del papel y los programas específicos de Argentina, México y Brasil al tiempo que reconstruye sus historias desde la promulgación de la primera Ley de Cine en cada país y se detiene en cómo han desarrollado políticas específicas para exportar y visibilizar su cine, incorporando aquí el caso de Chile. Dirige su atención también en este capítulo a las coproducciones internacionales, Ibermedia y los programas de formación de distinto alcance y, cuando analiza el sector privado, Falicov subraya los estrechos vínculos de este con las políticas estatales, lo que supone una invitación al estudio de los diálogos y tensiones que rigen las relaciones del sector público con los demás

actores en el ámbito cinematográfico. Se agradece en todo momento la búsqueda y desarrollo de ejemplos y casos poco o nada explorados previamente en trabajos con una vocación similar.

Al igual que incorpora mecanismos como el *crowdfunding* en el espacio dedicado a la producción, atiende a las nuevas empresas, pantallas y plataformas en los capítulos dedicados a la distribución y exhibición contemporáneas. De nuevo, apoya su trabajo en casos que dan buena cuenta de la diversidad del contexto cinematográfico latinoamericano: desde la distribuidora colombiana Cineplex, a la cadena mexicana de salas Cinépolis y los casos de Retina Latina y Filmin Latino. También se ocupa del ICAIC en su labor de distribución, aunque, en esta parte, se echa en falta un desarrollo mayor y cierto debate en torno al cine cubano que se produce, distribuye y exhibe, no sin problemas, en los márgenes y fuera del Instituto. Por último, en el capítulo final, dedicado a la legislación en materia de cine, además de mirar a los marcos legales propiamente dichos, Falicov analiza dos aspectos estrechamente vinculados con ellos: las cuotas de pantalla y la piratería. En el último caso, además, plantea la necesidad de estudiar en profundidad el fenómeno en América Latina considerando que, debido a ciertas dinámicas de distribución y exhibición / comercialización, ésta resulta la forma más viable de acceder a buena parte de la producción local o regional en determinados contextos.

Se trata, en los dos casos, de publicaciones notables por su esfuerzo en atender al cine latinoamericano como una industria, pensándolo, además, en sus estrechos vínculos financieros y comerciales con Estados Unidos. En este sentido, además, ambos libros revitalizan un tipo de aproximación que los estudios transnacionales parecían estar dejando en un segundo plano en beneficio del diálogo América Latina-Europa.

Minerva Campos Rabadán

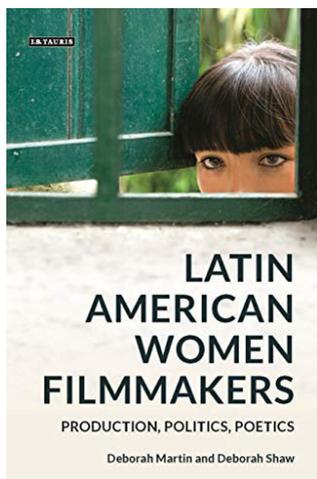
LATIN AMERICAN WOMEN FILMMAKERS. PRODUCTION, POLITICS, POETICS

Deborah Martin y Deborah Shaw (eds).

Londres

I.B Tauris, 2017

288 páginas



La académica estadounidense B. Ruby Rich, autora del prefacio de *Latin American Women Filmmakers. Production, Politics, Poetics*, editado por Deborah Martin y Deborah Shaw, saluda la publicación calificándola como una revelación y un regalo. Rich rememora su comprometida búsqueda de mujeres cineastas en Latinoamérica a través de diferentes festivales y encuentros que le llevaron a escribir su influyente artículo «An/other View of New Latin American Cinema» (M. T. Martin [ed.], *New Latin America Cinema. Volume One. Theory, Practices and Transcontinental Articulations*, Detroit, Wayne State University, 1997, pp. 273- 297). En él propuso una relectura del movimiento y un canon alternativo, con énfasis en las aportaciones femeninas —Matilde Landieta, Sara Gómez, Suzana Amaral o Busi Cortés, entre otras—, con el que iluminar un nuevo cine político basado en una *subjetividad compartida*, antes que en una militancia explícita. Tres décadas después de aquella cartografía conformada por «hallazgos singulares de películas aisladas», considera que el cine latinoamericano dirigido

por mujeres constituye «un campo propio» de estudio (p. XV).

Diversos libros y foros recientes, no restringidos al ámbito anglosajón, corroboran sus palabras. Junto con el que aquí me ocupa, cabe mencionar la publicación de *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives* (Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017), escrito por Traci Roberts-Camps y centrado en directoras reconocidas y emergentes de los países con las industrias más fuertes: Argentina, Brasil, Chile y México. Un año antes, vio la luz *Nomadías. El cine de Mihilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2016), editado por Elizabeth Ramírez y Catalina Donoso, que restaura las voces y carreras de tres cineastas chilenas exiliadas, deteniéndose en motivos como el desarraigo, la memoria y la subjetividad. En 2017, se celebró en la Universidad de Londres la conferencia «Latin American Women's Filmmaking», donde las editoras impartieron conferencias plenarias que alentaron la escritura de un manifiesto (D. Shaw, «Cómo estudiar el cine latinoamericano hecho por mujeres: Un manifiesto», en A. Sholz, y M. Álvarez [eds.], *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2018, pp. 31-45), y en 2019 la Universidad Autónoma de Madrid acogió una segunda edición del coloquio en la que se enfatizó la necesidad de tejer redes que propiciaran el intercambio de conocimientos.

En sintonía con la posición revisionista de Rich, Shaw y Martin señalan que los principales objetivos de *Latin American Women Filmmakers* son contar historias obviadas o desatendidas y cartografiar el terreno cambiante del cine latinoamericano, marcado por la creciente presencia de mujeres, las vías de financiación propiciadas por foros transnacionales y los vertiginosos cambios políticos de algunos países. Igualmente, abogan por superar dos limitaciones que han marcado las aproximaciones al cine latinoamericano: la consideración de las directoras como figuras excepcionales y la conceptualización del cine político como una empresa fundamentalmente masculina. Se da cabida a lo doméstico, a la militancia femenina y a las representaciones transgresoras del género y la sexualidad (pp. 3-4). Bajo estas premisas, este conjunto de ensayos explora las tensiones entre lo nacional y lo transnacional; la autoría como iniciativa individual y colectiva; las conexiones entre cineastas pioneras y emergentes; o las limitaciones de la categoría de género y su intersección con la raza o la clase social.

Este último aspecto se revela central por el evidente desequilibrio en el acceso a la producción. Pese a la existencia de proyectos audiovisuales de mujeres indígenas que se consignan en la introducción, el protagonismo en este campo cultural sigue marcado por «el elevado estatus económico de muchas cineastas» (p. 11), como ilustrarían, por ejemplo, la argentina María Luisa Bemberg o —como subraya Sarah Barrow en «Through Female Eyes: Reframing Perú on Screen»—, las directoras Claudia Llosa, Marianne Eyde y Rosario García-Montero. El libro se organiza en tres secciones: «Contextos industriales», «Representaciones» y «Agentes clave». Esta división, empero, no se pretende rígida y cada capítulo ofrece una amplia información contextual, identifica nombres femeninos fundamentales y se interroga sobre las políticas de la representación a través de temas recurrentes como las transgresiones del deseo erótico o la maternidad, las relaciones entre género e identidad y memoria nacional o lo doméstico como un espacio que condensa las renegociaciones de las diferencias de género, clase, raza y edad. El diálogo buscado por las editoras resulta más evidente en algunos casos, como ocurre entre el ya citado texto de Barrow sobre el «efecto Llosa» y el capítulo que cierra el volumen, en el que Martín traza la influencia temática y estética de Lucrecia Martel en cineastas posteriores tendiendo asimismo vínculos con predecesoras como Bemberg.

En la primera parte se examinan las condiciones que han permitido el auge de la producción filmica femenina en países como Brasil, Perú y Chile desde los 90 y, de forma más clara, en el nuevo milenio. Pese a la diversidad de fenómenos abordados, subrayo dos aspectos: el cuestionamiento de la autoría como categoría cultural masculina y masculinizada y la atención prestada a las iniciativas (fondos estatales, festivales, plataformas internacionales) que han favorecido la proyección internacional de las creadoras analizadas. Lúcia Nagib propone ir más allá de la diferencia sexual y de género, para iluminar una agencia femenina y un feminismo no exclusivamente ligado a los discursos de las mujeres y que se aprecia en diferentes modos de autoría colectiva (equipos creativos compartidos, codirecciones mixtas) presentes en la «Retomada» brasileña. Por su parte, María Paz Peirano y Claudia Bossay, partiendo de los cuidados y la solidaridad como prácticas distintivas de la resistencia y agencia femenina y feminista, ofrecen perspicaces observaciones sobre el documental chileno contemporáneo describiendo las diferentes dinámicas de

colaboración y enfatizando el papel de las mujeres a la hora de establecer redes de trabajo que han contribuido a redefinir la cultura cinematográfica nacional.

La segunda parte se centra en las representaciones hegemónicas y contra-hegemónicas de la feminidad adoptando una perspectiva interseccional. Sobresale el artículo dedicado a Sylvia Morales, prolífica creadora y exponente del cine chicano, y su documental en primera persona *A Crushing Love Chicanas, Motherhood and Activism* (2009). Catherine Leen se sirve de las aportaciones teóricas de Cherríe Moragas y Gloria Andalzúa para abordar un activismo feminista que, al tiempo renegocia la tradicional conceptualización de la maternidad en la cultura chicana, confronta los estereotipos persistentes de la latina y el doble rasero aplicado en su análisis crítico. En diálogo con este capítulo, las tensiones de clase y raza están presentes en el análisis de la representación de las trabajadoras domésticas en *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y *El niño pez* (Lucía Puenzo, 2009) realizado por Deborah Shaw. El hogar es también un tropo privilegiado por Leslie L. Marsh en su estudio de Anna Muylaert. Esta contribución destaca por centrarse en el uso de la comedia y del humor negro como estrategia (feminista) de crítica y por la traslación de la sensibilidad post-feminista, profusamente teorizada en el ámbito anglosajón, al contexto de las clases medias urbanas brasileñas y sus construcciones (neo)normativas de la feminidad. El bloque se cierra con un texto de Constanza Burucúa que aborda el trabajo de Solveig Hoogesteijn para señalar las dificultades de la autora en el marco de la Revolución bolivariana a la hora de ofrecer visiones de género contrarias al *statu quo* comparando la rompedora *Macu, la mujer del policía* (1987) con *Maroá* (2005).

La tercera parte aborda el trabajo de profesionales pioneras e influyentes que han dejado huella en los circuitos nacionales y transnacionales. Esta sección presta atención a otras profesiones y a directoras que, como Marcela Fernández Violante, «suponen un desafío a las narrativas convencionales» (p. 198) por su problemático engarce en un *canon feminista* de manera que, pese a su notable protagonismo en la cinematografía mexicana, no deja de constituir una suerte de eslabón perdido entre generaciones. El énfasis en lo transnacional queda patente en la aproximación de Marvin D'Lugo a Bertha Navarro, una *productora-autora* clave en el cine mexicano de las últimas décadas como prueban *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993)

o *Cosas insignificantes* (Andrea Martínez, 2008). La autoría despliega aquí toda su polisemia, condensando los aspectos estéticos, de representación y mercadotécnicos, aplicados a una trayectoria como la de Navarro, en la que las necesarias estrategias de comercialización y financiación internacionales no están reñidas con la vocación popular o el desafío de las representaciones exóticas de la mexicanidad.

Como estudiosa del cine realizado por mujeres que apenas comienza a centrar su investigación en Latinoamérica y en las redes feministas transnacionales propiciadas por la cinematografía, coincido con Rich a la hora de considerar este libro como una contribución remarcable y estimulante por su compromiso y asertividad. Es cierto que la amplitud de enfoques teóricos y su voluntad

de tender puentes generacionales y nacionales se ven lastradas por su limitado alcance geográfico (ceñido a Argentina, Brasil, México / EE. UU., Chile y Perú), de manera que parecen urgentes estudios amplios sobre la participación de las mujeres en industrias nacionales o regionales más pequeñas o con menor impacto global. Por último, y de nuevo bajo el influjo de Rich, sería más deseable que el libro trascendiera los círculos académicos y que generara (otras nuevas) conexiones que posibilitaran la (re)visión literal de muchos de los filmes aquí citados y cuya circulación sigue siendo limitada o directamente nula.

Elena Oroz

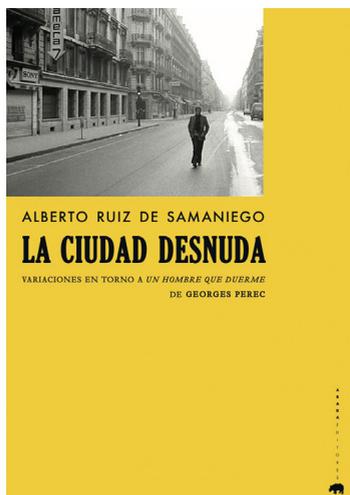
LA CIUDAD DESNUDA. VARIACIONES EN TORNO A UN HOMBRE QUE DUERME DE GEORGES PEREC

Alberto Ruiz de Samaniego

Madrid

Abada Editores, 2019

284 páginas



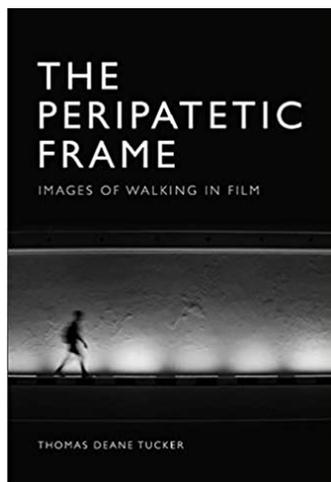
THE PERIPATETIC FRAME. IMAGES OF WALKING IN FILM

Thomas Deanne Tucker

Edinburgh

Edinburgh University Press, 2020

157 páginas



«No lograr orientarse en una ciudad aún no es gran cosa. Mas para perderse en una ciudad, al modo de aquel que se pierde en un bosque, hay que ejercitarse [...]. Este arte lo he aprendido tarde pero ha cumplido el sueño cuyas huellas primeras fueron los laberintos que se iban formando sobre las hojas de papel secante de mis viejos cuadernos». Así escribe Walter Benjamin en el primero de los textos de *Infancia en Berlín* (*Obras*, libro IV., vol. 1, Madrid, Abada, 2010). Algunos años antes, en noviembre de 1916, Ludwig Wittgenstein anotaba en su diario: «sólo renunciando a influir sobre los acontecimientos del mundo podré independizarme de él —y, en cierto sentido, dominarlo». Y sanciona: «todo el resultado de todo trabajo es dejar a un lado el mundo».

Entre Benjamin y Wittgenstein, pensadores decisivos de la modernidad, tan presentes y esenciales en el libro de Alberto Ruiz de Samaniego que nos ocupa, ensayamos un pasaje entre dos de las ideas que tejen el tapiz de vectores, recorridos y recovecos que el autor propone a raíz de *Un hombre que duerme* de Georges Perec: obra escindida o desdoblada entre una versión en forma de novela, publicada en 1967, y una película, estrenada en 1974. «Me quité la vida en sueños con una escopeta. Tras dispararme, no me desperté, sino que por un tiempo me vi yacer ahí como un cadáver. Sólo entonces, al fin, me desperté». En esta nota de *Calle de dirección única* (*Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid, Abada, 2010), Benjamin ya cifra esa experiencia fundamental del enajenamiento de uno mismo, de la brecha en la constitución del sujeto, como elemento fundamental de cierta poética moderna que busca plantear modos de liberar la mirada y el pensamiento para salir de la asfixia de la vida calculada de la ciudad moderna. Ese es el punto de partida de la propuesta de Perec, el apartamiento del mundo y de uno mismo, como gesto ético y estético. Reconocer y explorar las posibilidades del sujeto moderno desde una especie de esquizofrenia constitutiva.

Desde ahí, Ruiz de Samaniego apunta una constelación de pasajes en torno a esa obra desdoblada y explora, con brillo y erudición, todas las tradiciones posibles que convergen en torno a esa brecha original y el movimiento que genera. Traza conexiones entre Proust —según Ruiz de Samaniego, modelo central de Perec, sometido a deconstrucción y vaciado—, Kafka —el sujeto que se deshace a conciencia—, Hawthorne —la contemplación de la desaparición de la vida de uno mismo—, Melville —la renuncia a seguir con la vida estipulada— y Blanchot —la disolución del yo a través de la observación—;

entre Flaubert —según Kafka, el fundador de la literatura moderna de la soledad y de la carencia—, Pessoa —la historia de *El libro del desasosiego* (1913-1935), despojada de acción exterior, análisis del tedio—, la mística sufi y Edgar Allan Poe —el hombre de la multitud que, a su vez, mantiene vínculos con el *flâneur*, individuo que pasea sin rumbo por la ciudad, observa distante y se funde con la masa—. Ese hombre de la multitud que, según Benjamin, se encuentra en el origen de la novela de detectives —«la masa aparece como el asilo que protege al asociado de sus perseguidores» (*Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1998, p. 55)—, mantiene vínculos con «el hombre que duerme». Al dormir uno se desprende de todo, se alcanza un estado libre de toda carga de la propiedad, como el *flâneur* benjaminiano que, caminando sin rumbo, ni objetivo, ni voluntad de intervención, se mantiene excluido del capitalismo. Incluso los héroes rohmerianos de los *Cuentos morales* ocupan un breve espacio en el libro por su condición de protagonistas urbanos sin trama: sus itinerarios por París activan un conflicto narrativo que sólo existe en la cabeza de los personajes.

La enajenación que interesa a Perec y que da pie a las reflexiones digresivas de Ruiz de Samaniego se genera a partir del caminar. En este «ponerse en camino» de *Un hombre que duerme* se articula un viaje sin retorno, ni destino. Hay la voluntad de perder el tiempo, de salir de todo proyecto vital, de estar sin deseo, de llegar a una especie de letargia, de vacío. El objetivo de caminar es conseguir una especie de blanco, «una inmensa carencia en el cuerpo social, y en el narrativo» (p. 66). Desconectar. Ser nada. La importancia de las deambulaciones metropolitanas que se abren a una realidad no prevista, que registran trayectorias inesperadas, que rompen la rutina, se aborda desde autores como Henri Lefebvre o Guy Debord —teoría de la deriva—. También son clave, en este sentido, las referencias a autores como Dante o Shakespeare —*Hamlet* (1603)— y sus personajes condenados a vagar; el caminar asociado al castigo, a la expulsión de un espacio, a la penitencia. Ruiz de Samaniego también recuerda los vagabundos de Beckett; las reflexiones de Benjamin en torno a «los pasajes» y recorre a Sklovski para explicar la «capacidad de revelación que lo estético posee a través de los procesos de desfamiliarización y deformación de la percepción habitual de las cosas» (p. 67). Esa revelación se articula en torno a las «modalidades de la descomposición o de fractura de lo dado» (p. 130). «[...] en la pieza de Marey [*Hombre caminando*, 1885]

contemplamos propiamente la manifestación más evidente del hombre anónimo que camina por la gran ciudad: el hombre cualquiera que, si queremos, y no por casualidad, está —al modo de Deleuze— en las raíces mismas del cine» (p. 186), escribe Ruiz de Samaniego.

Deleuze y Marey se encuentran en el punto de partida del libro de Thomas Deanne Tucker, sobre las relaciones del cine y la práctica de caminar. A diferencia del texto frondoso y deambulatorio de Ruiz de Samaniego, Tucker propone un análisis más lineal a través de seis capítulos, cada uno de los cuales se centra en una idea en particular —la importancia del caminar en el nacimiento del cine; el caminar del vagabundo, a través de Chaplin; la cámara móvil; los trayectos físicos de las investigaciones policiales; la necesidad de volver a un hogar; el deambular sin rumbo—. El libro se abre con Werner Herzog y su viaje épico a París desde Múnich, a pie, para visitar a Lotte Eisner en 1974. Caminar para salvar lo que queda de una herencia y un aprendizaje del cine. Para Tucker caminar, filmar y pensar dibujan un mismo movimiento que une la tradición de la especulación de raíz peripatética y la movilidad tecnológica y narrativa inscrita en la visibilidad cinemática. Esta es una de las ideas centrales del libro que Tucker desarrolla en profundidad en el primer capítulo, a partir de Marey y la cronofotografía, y la relación del nacimiento del cine con la restauración del movimiento y el retorno a la vida, aunque solo sea a través del proyector.

A partir del análisis del vagabundo creado por Chaplin, propone un estudio sobre el caminar diario como acto de resistencia —Lefebvre— y la retórica del caminar en la ciudad —Michel de Certeau—. Si caminar es el gesto que, a priori, reconfigura el sentido de las calles de la ciudad, el vagabundo es el disruptor por excelencia de la ciudad panóptica.

El análisis exhaustivo de distintos movimientos continuos de cámara —*dolly*, *steadicam*— conduce a la reflexión sobre la relación entre cuerpo, imagen y pensamiento, y la autonomía de una imagen que no necesita cuerpo para moverse. La imagen puede pensar de manera independiente; el cerebro es la pantalla —Deleuze—; el cine provee cuerpos cotidianos para reflexionar. En la cotidianidad no ocurre nada, los cuerpos rutinarios siguen un automatismo anodino, que no piensa. Se produce una conexión entre pasado y futuro pero sin presente; no existe. Tucker define las largas tomas — el caminar de la cámara— de Béla Tarr con *steadicam* como tomas con un punto de vista peripatético que muestran el espa-

cio que ocupa un cuerpo cotidiano: imagen-tiempo de la cotidianidad sin acontecimiento, revelación de una idea, de un pensamiento.

Hacia el final, tras dos capítulos livianos sobre la importancia del paseo en la resolución criminal del negro y el retorno o el alejamiento del hogar a partir de *El Mago de Oz*, el autor se acerca a la cuestión de la errancia y el vagabundeo a través de Guy Debord, H. Lefebvre y De Certeau. Analiza la figura del *flâneur* —el que está en el centro del mundo y, a la vez, se esconde del mundo—, contrapone lo eterno con lo transitorio, habla del aburrimiento y la inacción —también en el caminar— y define modos de dirección peripatéticos. Por ahí vemos la vecindad con la propuesta de Ruiz de Samaniego y el ascendente de Deleuze: el cine como escritura de los movimientos y como imagen del pensamiento, y el caminar como el acto que los enlaza. Quizás también se pueda recomendar leer este libro junto a otro, que podría funcionar de contraplano para dibujar la dialéctica constitutiva del cine entre efecto de movimiento y materia inmóvil, desfile e imagen detenida. Nos referimos a *Le cinéma de l'immobilité* (París, Publications de la Sorbonne), publicado en 2008 por Ludovic Cortade.

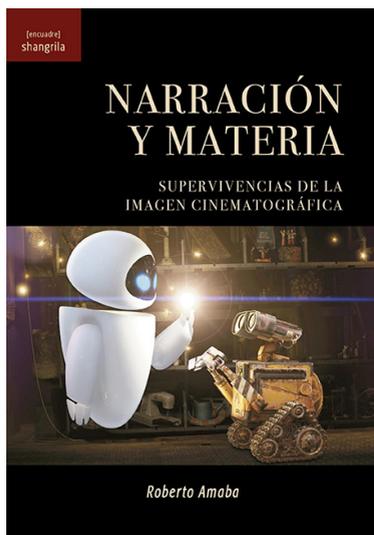
Entre ellos, o frente a ellos, *La ciudad desnuda*, vol-

viendo y revolviendo sobre su objeto desdoblado, libro y película, y su escisión original, se organiza como un campo de fuerzas tejido entre movimientos y cristalizaciones que parte de la crítica a la vida urbana de Perec para ver que su formulación implica pensar los modos de narración y percepción que proponen la literatura y el cine. Y pensarlo implica ver que imagen de base fotográfica y vida urbana, el cine y el paseante —el *flâneur*— forman parte de un origen declinado en la historia de las imágenes. El cine no ha dejado de mostrarnos esta historia, de fascinación y de alienación, en una historia que Ruiz de Samaniego abre desde un film, el de Perec, que traduce, a la manera benjaminiana, su propio libro. «La aparición de lo real siempre se nos presenta con alteraciones [...]. Como si en ella siempre se instaurase una brecha problemática que el fantasma justamente viniese a ocupar» (p. 11), escribe Ruiz de Samaniego en otro de sus libros (*Ser y no ser: figuras en el dominio de lo espectral*, Murcia, Micromegas, 2013). Ya se sabe que el cine es asunto de fantasmas y que es ahí desde donde piensa mejor: entre el ser y el no ser.

Fran Benavente y Glòria Salvadó-Corretger

**NARRACIÓN Y MATERIA.
SUPERVIVENCIAS DE LA IMAGEN
CINEMATOGRÁFICA**

Roberto Amaba
Valencia
Shangrila, 2019
482 páginas



Narración y materia es, dentro del panorama bibliográfico nacional, un libro singular en muchos aspectos, comenzando, desde luego, por su valentía y su ambición, nada comunes, y continuando por la insólita —para nuestros pagos— perspectiva con que el autor enfoca el estudio de la imagen cinematográfica: desde parámetros cercanos a disciplinas científicas como la biología o la neurofisiología. Por si esto fuera poco, está bien escrito; lo cual, tratándose de una tesis universitaria, tampoco suele ser común. En todo caso, Roberto Amaba tiene las ideas muy claras, y sabe argumentarlas y ordenarlas en una secuencialidad histórica y epistemológica profundamente documentada y muy convincente. Como el propio Amaba señala, no sin sarcasmo: «ante la imagen, uno no puede resignarse a hacer el tonto de cualquier manera» (p. 28).

Justamente esto es lo que, a juicio de las críticas severas que el autor destila contra el paradigma posmoderno,

parecen haber estado haciendo demasiados teóricos de la imagen en los últimos lustros. Por ello, el ensayo debe entenderse no solo como una crítica acerba —incluso feroz, acaso en demasía— de todo tipo de conceptualizaciones nacidas al albur del imperio de lo digital sobre la evanescencia de lo material, el fin *lyotardiano* de los *metarrelatos* o el triunfo del *simulacro* por sobre cualquier referencialidad empírica; sino también una defensa —encendida, pasional: política— de los dos aspectos que, a juicio de Amaba, más han sido desvirtuados y desconsiderados en la *posmodernidad*: la facultad —antropológica, de esto no hay duda— de la narración y la propia materialidad de las cosas, incluidas —tampoco de esto puede haber duda— las imágenes. De modo que, como apunta el autor: «Este volumen tiene como objetivo exponer estas carencias para, a continuación, analizar y rehabilitar la base narrativa y material de la sociedad digital» (p. 44).

Amaba puede ser muchas cosas —y, de hecho, en su investigación se disfraza con soltura de diversos oficios: el semiólogo, el hermeneuta, el investigador de la técnica, en su sentido más duro y estricto, cinematográfica, el evolucionista, el historiador de estirpe *warburgiana* y alguno más— pero, tampoco de esto hay duda, no es ni ingenuo ni conservador —en el sentido más chato que se le suele conceder a este término; que es con el que, seguro, le acusarán los teóricos de la trinchera posmoderna—. Amaba, en cierta forma, encarna con gusto el —raro— sentido común, en un tiempo que ha practicado, también en demasía, ejercicios acrobáticos en el alambre de la verbosidad. Y, en este sentido, diremos de entrada, y aprovechando el tono *zaratustriano* que este tipo de ejercicios delimita, que, sin decirlo de forma explícita, él es, acaso, un *nietzscheano* convencido, con unos toques de sofisticación *benjaminiana* —en esto sí es más franco, ya desde el inicio del escrito—.

Convengamos que el efecto global y dominante del mandato y éxtasis comunicacional contemporáneo no es otro que éste: que el «aquí y ahora» se vuelve incierto, sin plazo ni plaza ni seguridad. Y que el anclaje, el arraigo, la materialidad propia son radicalmente impugnados. Desalojados. Esto no es nuevo. No obstante, hoy asistimos a una expropiación, una desterritorialización, una deslocalización radical. También de lo material o corporal, porque la revolución digital afecta a la esencia de lo humano: cambia nuestra subjetividad. Provoca, por ejemplo, que por primera vez el cuerpo se retire de la percepción directa de la realidad. Lo cierto es que el sentido de expropiación

resulta en este tiempo tal vez más agudo, más acuciante. Este nuestro mundo ha devenido, en verdad, un universo de exilio global, que resulta —por ahora y en buena medida— antinatural. Georg Lukács, en un sentido que ahora nos interesa, consideraba que la razón del nacimiento del género «novela» constituía la gran forma de lo que él llamaba «la falta de hogar trascendental». Ante ello, estaría la facultad, precisamente, de contar(nos) historias: tal experiencia encarna al tiempo lo arcaico y lo más cercano a nosotros, como demuestra pormenorizadamente este ensayo por vías nada transitadas: la biología, como decimos, la neurociencia. La narración reanuda en cierto modo el contacto o el relato con los orígenes, común a todos. Lo cierto es que abordamos —podría ser una de las conclusiones a las que nos conduce Amaba— siempre la narración con ojos de niño —esto es, por ejemplo, lo que evidencia el análisis final, primoroso, de los *filmes* de Pixar—. Participando en el juego narrativo —la reivindicación del *homo ludens* de Huizinga es uno de los momentos nodales del libro— uno vuelve a hacerse pequeño de nuevo. No puede tampoco ser casual que la fascinación narrativa nos ponga precisamente en relación con los actos y los relatos de la infancia, con los juegos y mitos de esta edad. Sucede como si comprobásemos aquello que ya había pensado Benjamin: que con frecuencia la narración es la que nos puede presentar o proporcionar la visión de *la forma de una vida*. Como lo hace la muerte, el límite que cierra la vida y la de-termina.

Tal vez, sin embargo, lo que caracteriza nuestro tiempo es la sensación de que la auténtica vida se hubiese escamoteado por una suerte de velo artificial que la cubre y la distancia. Velo hecho por todo tipo de pantallas, informaciones y conexiones de las que gente como Baudrillard o Virilio ya hablaron —como señala Amaba— suficientemente. Aunque a ello habría que añadir, además, lo que otro pensador del presente, Derrida, no se cansó de recordar —y en este punto, creo que el autor de *Narración y memoria* no es demasiado justo con el filósofo de la *deconstrucción*—: la imposibilidad de reapropiación plena de uno mismo por uno mismo. De modo que —conviene tenerlo en cuenta— no es posible atrapar el sentido completo de esta vida finita. Muy por el contrario, el corte, la interrupción o la separación de sí o en sí es la condición de la experiencia misma. Corte o marca indeleble de la expropiación, entonces, como uno mismo. No hay experiencia sin esta marca, este trazo o fisura. La voluntad narrativa indaga y sutura esta distancia, como bien señala este ensayo.

En este sentido, el autor de *Narración y materia* entiende y defiende la imagen como la posibilidad del primer espacio de experiencia. El gran relato. Así, en la materialidad de la imagen buscamos repetir las primeras experiencias profundas del espacio, incluso de la naturaleza. Pero eso, claro, ello solo lo comprobamos tras haberlo perdido. El centro al que apunta el relato crece y se convierte en una emoción porque ha desaparecido en tanto que realidad posible y alcanzable. Porque al momento de vivirla, *la vida no tiene forma*. Solo le damos sus trazas a través del recuerdo de lo pasado desaparecido. El proceso de comprensión siempre es, por necesidad, retrospectivo. Sólo existe en su narración. La apuesta del autor consiste, en última instancia, en hacer —he ahí el modo *nietzscheano*— de la vida de cada uno *una narración*. Bien escrita, vital, estimulante, llena de agudas particularidades locales. Una construcción que nos permita tomar distancias y, por ello, alcanzar una percepción más sutil, más profunda, más lenta o demorada de las sensaciones, incluso de las sensaciones de no-pertenencia.

Al hilo de la lectura de este ensayo, tan rico, tan poliédrico, valdría la pena volver a meditar en torno a la idea *heideggeriana* de la cotidiana *inautenticidad* de nuestra vida. Cada uno es como el otro y ninguno es él mismo, sostenía Heidegger. La inautenticidad es la forma originaria de nuestra existencia, no la marca de una alienación o su declive. El *dasein*, el *ser-ahí* no está por tanto inmediata y regularmente consigo mismo, sino en el afuera, *ahí afuera*, con sus asuntos y con los otros. Siempre con otro y lo otro. Nunca en casa, *no en su casa: Unzuhause*. Pero el aviso de Amaba es claro: nada sería peor que tratar de compensar esta desposesión fundamental de los individuos con la proliferación anormal de representaciones, sin que esto implique, naturalmente, la estúpida condena —tan actual— de la ficción como un mero simulacro detestable, o la caída en la típica crítica posmoderna empeñada en demostrar que lo que experimentamos como realidad es siempre una construcción de procedimientos *sígnicos*. De esta forma, sólo se llega a la ultrajante conclusión de que no hay realidad, todo es texto o ficción. Esta crítica, piensa Amaba, nunca permitirá experimentar *lo Real* —en el sentido en que Lacan, también presente en los desvelos teóricos de este escrito, lo definió: como el límite y el fundamento irrepresentable de la existencia—. La *posmodernidad*, en este sentido, siempre acaba por tratar de desenmascararlo como una mera ficción simbólica. Creemos —precisamente con Žižek y el autor de este

ensayo— que hay que optar justamente al revés: tratar siempre de reconocer —de restaurar riesgosamente— *lo Real* en aquello que —nunca de manera tan simple como se cree— aparece como una mera ficción simbólica. Amaba no lo cita, pero bien podría haber recurrido a la conocida definición que Rilke ofreció de la obra de arte: aquella capaz de afrontar un peligro. Como tal, la imagen consiste en una operación de corte y transversalidad que penetra más allá o más al fondo de la fantasía

de la realidad, del fantasma que *es* la realidad, para tocar la materia misma. Para abrir un dominio donde el sujeto pueda exteriorizar y escenificar eso *Real* insoportable, inobjetivable, inarrestable. Porque el núcleo duro de lo *Real*, ese resto, efectivamente, sólo somos capaces de soportarlo si lo convertimos en ficción.

Alberto Ruiz de Samaniego

LA PASIÓN DE VER. EDUARDO DUCAY

Volumen I. Vida y obra

Primera parte: La vida

Segunda parte: Miradas actuales sobre algunas de sus obras

Volumen II. Escritos

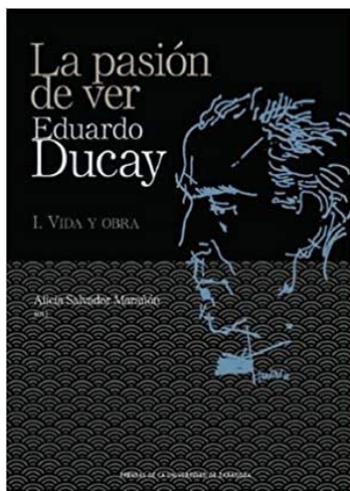
Tercera parte: Los escritos de Eduardo Ducay

Alicia Salvador Marañón (ed.)

Zaragoza

Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018

1109 páginas



Para quienes venimos reflexionando sobre las tradiciones prácticas y discursivas sobre el cine documental, un opúsculo escrito por Eduardo Ducay en 1950, «El film documental (sus principios)», publicado por el Cineclub de Zaragoza para acompañar un ciclo de proyecciones, constituye una pequeña joya con múltiples facetas por las que aproximarnos a la cultura cinematográfica española de la época. Con él se abre precisamente el segundo volumen, y tercera parte, de la obra que señalamos: «Los escritos de Eduardo Ducay». Como señala en la presentación general a *La pasión de ver* su ideóloga, editora y coautora, Alicia Salvador, el objetivo de reunir y publicar una cuasi completa colección de los escritos de Ducay, figura habitualmente más conocida y reconocida por su trayectoria como productor, constituyó el germen del proyecto editorial. La empresa de recompilar,

editar y anotar 144 textos —entre artículos publicados y escritos inéditos, manuscritos y mecanografiados, de charlas, conferencias y de sus colaboraciones en Tercer Programa de RNE— bastaría para saludar efusivamente el valor y el aporte para la historiografía del cine español de esta cuidada edición de Prensas Universitarias de Zaragoza.

La compilación de textos del segundo volumen cubre un amplio periodo temporal, desde 1950 a 2014, aunque el grueso corresponde a 133 escritos de la década de los cincuenta durante la cual Eduardo Ducay, entonces en su treintena, contribuyó de manera muy significativa a enriquecer el pensamiento cinematográfico a través de sus colaboraciones en revistas como *Ínsula*, *Índice*, *Objetivo*, *Revista Internacional de Cine* o *Cinema Universitario*. El contenido y tono de la mayoría de sus artículos escapan a la mera crítica cinematográfica coyuntural adquiriendo un carácter intemporal en la reflexión sobre ciertas constantes y preocupaciones —el realismo y el documental, las problemáticas del cine en España, la técnica o el oficio del productor—, sobre la obra de sus directores más admirados —Chaplin o René Clair— y de otros, como McLaren, a cuyo descubrimiento en España contribuyó acompañando la proyección de sus films en el British Council de Madrid por charlas recogidas en esta obra. Igualmente significativos para acercarnos al particular perfil y a la identidad intelectual de Ducay son los artículos dedicados a la reseña de libros y de revistas internacionales en la década de los cincuenta; u otros escritos posteriores, como la necrológica que dedicó a Manuel Villegas López (*Nuevo Índice*, 1981), en quien busca una suerte de espejo en que reflejar sus propias inquietudes a la hora de imbricar la escritura sobre el cine y el compromiso político; una figura, la de Villegas López, que reclama, a nuestro juicio, un proyecto editorial de recuperación similar al que nos ocupa que contribuya a profundizar en claves esenciales de nuestra cultura cinematográfica.

La labor de recopilación y anotación de documentos no queda restringida al segundo volumen *La pasión de ver*. En la primera parte del volumen I, «La vida», el relato biográfico y de contextualización histórico-política de la trayectoria de Eduardo Ducay elaborado por Alicia Salvador está mechado por extensas citas de la correspondencia personal y profesional, e iluminado, al final de cuatro de sus seis capítulos, por anexos con documentos de diferente naturaleza: textos que quedaron inéditos (como borrador para una historia del Cine-

club de Zaragoza); un cuento fantástico publicado en la revista *Asín* (1955); las notas de rodaje de *Camino de Santiago* (1954) y el diario de localizaciones y el guion literario de *Carta de Sanabria* (1954); una selección de los intercambios epistolares con Buñuel entre 1970 y 1983; y la conferencia «Una vida dedicada al cine» que pronunció con motivo de la recepción de la Medalla de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Salvador reconstruye con minucia la cronología vital de Ducay, desde su educación y formación cinéfila en su ciudad natal —«Zaragoza, infancia, adolescencia y primera juventud»— hasta sus últimos años —«Y veinte años de descanso...»— pautada en el recorrido intermedio por las diferentes etapas que jalonan su trayectoria profesional: «1950-1959. Comienza una carrera cinematográfica», «1959-1969: De *Los chicos a Tristana*», «Cinetécnica: publicidad, cine industrial y otras cosas» y «La vuelta al cine: Classic Films (de los ochenta a los noventa)».

La atención a los diferentes ámbitos y facetas profesionales de Ducay en el campo del cine se expande en «Miradas actuales sobre algunas de sus obras», segunda parte del primer volumen. La conforman ocho artículos, firmados por siete autores, junto a la propia Salvador, quienes, nos advierte la editora, compartieron además relaciones de amistad y afecto con Eduardo Ducay. Aunque dispares en sus enfoques y tratamientos, contribuyen todos ellos a profundizar en la pluralidad de ámbitos del cine y el audiovisual a los que contribuyó y sus modos de hacer en cada uno de ellos.

En el primero, «Automóvil y poema. Eduardo Ducay, traductor», Daniel Sánchez Salas disecciona esta faceta y contribuye con ello al retrato de un cinéfilo cosmopolita, autodidacta en las lenguas y de palabra medida en todo cuanto escribió. El artículo sitúa y evalúa cada uno de sus trabajos de traducción —*El arte del cine. Notas para una valoración crítica del cine* (1954) de Ernest Lindgren; *Reflexiones sobre el cine. Notas para una historia del arte cinematográfico 1920-1950* (1955) de René Claire; *Técnica del montaje* (1960) de Karel Reisz y *Técnica del dibujo animado* (1963) de John Halas y Roger Manvell— en las diferentes etapas profesionales de Ducay, en sus filias cinematográficas y en un contexto cultural, marcado por el difícil acceso a textos de crítica, teoría y manuales, en que las revistas para las que escribió (*Índice*, *Ínsula*) y las editoriales que recurrieron a él como traductor (Artola y Taurus) vinieron a representar la diversidad ideológica y tiem-

pos de renovación. Sánchez se detiene igualmente en cómo sus traducciones hubieron de enfrentar diferentes registros lingüísticos —del técnico al literario— y en la pertinencia de sus tanteos y reflexiones terminológicas. A través de todo ello, reparamos en la trascendencia de su labor en la traducción de *The Technique of Film Editing* (1966) cifrada, más allá de su longevidad editorial, en el legado dejado por decisiones tales como proponer «film de montaje» o «film de archivo» para el esquivo «*compilation film*».

Al igual que ocurre en muchos otros puntos, este artículo establece vasos comunicantes e itinerarios de lectura con otras partes de la obra. La traducción del libro de Reisz nos mueve a abrir el segundo volumen por las páginas que recogen un texto escrito por Ducay en torno a 1958, posiblemente destinado a la presentación, en el British Council, de *We are the Lambeth Boys* (Karel Reisz, 1958), película con múltiples concomitancias temáticas y narrativas con *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), la primera producción de la empresa Época Films fundada en 1959 por Ducay junto a Joaquín Gurruchaga y Leonardo Martín. A los avatares de este proyecto y su controvertida recepción tras el estreno en el Festival de Valladolid se dedica el segundo artículo de la sección «Miradas actuales sobre algunas de sus obras», firmado por Ángel Martínez Peinado y Alicia Salvador, «¿Qué hacemos esta tarde? *Los chicos*». *Tristana* (Luis Buñuel, 1970), el proyecto quizás más emblemático de las producciones de Ducay con Época Film, es minuciosamente reconstruido y situado, tanto en la trayectoria de Buñuel como en la del propio Ducay en tándem con Gurruchaga, por Amparo Martínez Herranz en «Productores de espíritu audaz. El reto de *Tristana*». El resto de los artículos completan el retrato de Ducay como productor con enfoques y miradas diferentes. Ángel Martínez Peinado, en «La visita del obispo», lo hace a través de *Padre nuestro* (Francisco Regueiro, 1985), film producido en la tercera etapa del productor con su empresa Classic Films, aunque los intereses del artículo derivan pronto hacia aspectos estéticos, narrativos y compositivos de naturaleza intertextual e intermedial. Agustín Sánchez Vidal contribuye a la obra con «Dame un poco de pop», una acertada y vibrante reivindicación del hacer y de las cualidades de Ducay como productor en las películas *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) y *¡Dame un poco de amoor...!* (José María Forqué, 1968), beneficiadas por los aprendizajes sobre la animación y la publicidad y las sinergias creativas y

profesionales derivadas de sus puestos como director del departamento de guiones de Estudios Moro y director de producción de Movierecord (1955-1960); y que fueron, sin duda, decisivas en el devenir de ese ciclo de cine pop español que ha comenzado a recibir cada vez más atención por los investigadores. En el campo del cine industrial —parcela profesional abordada en el libro por Guillermo López Krahe— Ducay logró combinar su conocimiento y pasión por el documental con los oficios de productor, director y guionista bajo diferentes paraguas institucionales y empresariales. Fernando Méndez Leite nos ofrece, en «*La Regenta* (tribulaciones de un guionista culpable y un productor silencioso)», una pormenorizada historia del largo proceso de gestación y de los avatares de la realización de la serie de TVE a través de la que forjó su amistad con Ducay. Y Bernardo Sánchez realiza con «El cuaderno del bosque» un atento y sutil ejercicio de lectura y esclarecimiento del cuaderno en que Ducay bosquejara, entre 1986 y 1987, las primeras notas para una potencial transposición de la novela de Wenceslao Fernández Flórez al cine o la televisión, finalmente materializada en *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987). A través de él, descubrimos los procesos del productor como auténtico creador, quien busca pistas para las posibles estructuras y líneas narrativas, poéticas y motivos visuales, dramaturgia y personajes en infinidad de referentes literarios, teatrales, cinematográficos o investigaciones históricas y antropológicas anotadas en el cuaderno junto a nombres de posibles directores, guionistas, actores... La manera en que Bernardo Sánchez abre el artículo, con la descripción de la textura material del «cuaderno escolar» del bosque y de la llegada de éste a sus manos, invita a cruzar su lectura con el epígrafe «Nuestra vida» del último capítulo de «La vida», en el que Alicia Salvador relata el viaje de otro cuaderno: el diario de localizaciones de documental *Carta de Sanabria* (1955), desde las manos de Ducay a las páginas (entonces físicas) de esta revista, *Secuencias* (n.º 11, 2000). Este itinerario, dibujado por los objetos que toda vida intelectual y profesional deja tras de sí, es uno entre otros posibles para la lectura y relectura de los

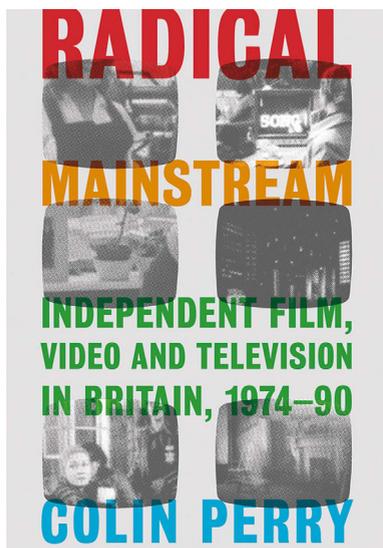
dos volúmenes, propiciado, además, por la riqueza y la diversidad de las ilustraciones que trasladan el cuidado con que el propio Ducay seleccionaba las imágenes que acompañaban a sus escritos.

La pasión de ver dista de ser obra de lectura única, como venimos apuntando; tampoco parece destinada a convertirse en mera fuente documental y de consulta obligada para estudios posteriores sobre Eduardo Ducay. Su segundo volumen, en especial, está llamado a suscitar sucesivas y ulteriores reflexiones y revisiones sobre los puntos que la editora señala y enfatiza en la presentación: los ejes temáticos que destacaron en sus textos (el realismo / neorealismo y el documental, ciertos cineastas admirados y su influencia en la cultura cinematográfica española), las preocupaciones recurrentes que los atraviesan (el cine español y el cine en España, los públicos y la función de los cineclubs, la producción, la técnica...) o las cualidades de un intelectual condensadas en los valores de la humanidad, la libertad, el compromiso y la sensibilidad. Pero nos mueve también a seguir descubriendo otras corrientes subterráneas de su pensamiento. Ausente de la recopilación en esta obra está un artículo publicado en la *Revista Internacional del Cine* (n.º 7, 1952), «Los negros, tipo y problema», cuya incisiva percepción de lo que hoy llamaríamos inscripción de la raza en el cine realizado por *hombres blancos* y el estereotipo como su *modus operandi* haría de Ducay una sensibilidad pionera en nuestro país a las perspectivas de los posteriores estudios culturales y poscoloniales, alimentada posiblemente por la influencia británica en su formación cinéfila e intelectual, desgranada en diferentes lugares de la publicación. Como lo hace este artículo, el crítico, escritor y pensador —más allá de su arte y oficio como productor— que las páginas de *La pasión de ver* nos revela hacen de Ducay una figura excepcional —por su atención a ciertos lugares de lo filmico poco transitados por sus contemporáneos— al tiempo que ejemplar de la historia de nuestra cinematografía.

María Luisa Ortega

**RADICAL MAINSTREAM. INDEPENDENT
FILM, VIDEO AND TELEVISION IN
BRITAIN, 1974-1990**

Colin Perry
Intellect, 2020
Bristol
183 páginas



Radical Mainstream estudia las obras del cine militante emitidas por la televisión pública británica entre mediados de 1970 y finales de 1980. Producto de una tesis doctoral, Colin Perry investiga las obras videográficas y filmicas difundidas en un medio de masas como es la televisión, con las contradicciones que ello conlleva, en un contexto en el que la televisión no era un instrumento al servicio del partido gobernante, pero tampoco se le podría atribuir el papel de constituir una forma de resistencia frente al poder establecido. En el citado periodo existían en el Reino Unido dos cadenas públicas (BBC1 y BBC2) y un canal comercial (ITV) hasta que la presión ejercida por directores independientes impulsase la creación en 1982 de Channel 4 difundiendo muchas de las películas de las que trata este volumen.

La gran baza de *Radical Mainstream* consiste en aunar en un trabajo obras de cine ensayo, videoarte y documental; aunque, como bien explica el autor, los directores militantes rechazaban este último término para diferenciar su obra de los trabajos de no ficción de carácter

más didáctico y convencional apostando por narraciones fragmentadas y otras técnicas formales innovadoras. El propósito de sus prácticas audiovisuales era instigar el cambio social a través del debate público en televisión. Perry sostiene que el cine y el vídeo independiente en el periodo mencionado permite desarrollar lo que Nancy Fraser había definido como los «contra-públicos subalternos» —«*subaltern counterpublics*»— (p. 3). Es decir, la producción de estos directores trataría de cubrir las demandas de unas audiencias compuestas por grupos sociales heterogéneos parcamente representados en el discurso televisivo dominante. Sus obras pretendían contrarrestar el paternalismo de producciones concebidas desde arriba de la BBC. En lugar de reforzar la cohesión social y el *statu quo*, su objetivo era avivar el debate en un medio mayoritario que sirviera de motor del cambio cuestionando valores conservadores y ofreciendo una visión alternativa de la construcción nacional y, en particular, de la habitualmente idealizada visión del imperio británico. Estas películas, dirigidas tanto de forma individual como por colectivos cinematográficos —Cinema Action, Berwick Street Film Collective, London Women's Film Group, Amber, Black Audio Film Collective, ReTake o Ceddo— abordaron numerosos temas desde variados posicionamientos de izquierdas —anarquismo, leninismo y la denominada Nueva izquierda [New Left]—; defendieron los derechos de los trabajadores, las mujeres, las minorías étnicas y de los homosexuales; y cuestionaron la representación de los acontecimientos históricos o coetáneos, tales como el conflicto armado en Irlanda del Norte. Su deseo de democratizar la historia los llevó a acercarse a la historia oral para dar protagonismo al ciudadano de a pie sobre los grandes nombres de la Historia.

Perry acuña el término de la «contra-televisión» —«*counter-television*»— «para invocar simultáneamente la idea de los contra-públicos y de la herencia brechtiana del contra-cine de los años setenta traspuesto a la pequeña pantalla» (p. 124). Desde una formulación teórica, el autor muestra cómo estas producciones se inspiraron en corrientes intelectuales, lo que probablemente sea el aspecto más original de este trabajo y, quizá también, su mayor limitación. Dada la dificultad de exponer la enorme variedad de discursos en un corpus de obras que además carecen de un estilo determinado y temáticamente varían en grado sumo, la manera en la que se conectan los debates teóricos a creaciones concretas resulta en ocasiones un tanto débil.

El libro se estructura en una introducción, seguida de cinco capítulos, a los que se añaden unas breves conclusiones. Dos de estos capítulos son sendos casos de estudio dedicados a *For Memory* (Marc Karlin, BBC, 1986) y *Bright Eyes* (Stuart Marshall, Channel 4, 1984). El primero es un inclasificable estudio sobre la memoria que surgió como reacción a *Holocaust* (NBC, 1978), una miniserie ganadora de ocho premios Emmy sobre las desventuras de una familia judía bajo el Tercer Reich protagonizada, entre otros, por Meryl Streep y James Wood. En una de las secciones de *For Memory*, en lugar de filmar a los supervivientes o a los carceleros del campo de concentración de Bergen-Belsen, Karlin decidió entrevistar a aquellos que habían registrado las primeras imágenes de los campos «para centrarse en los problemas de la memoria, la representación y la creación de imágenes» (p. 110). Joe West, uno de estos testigos de excepción, hablaba a cámara sobre cómo la conmoción de presenciar ciertas imágenes le había impedido dejar constancia de cosas horribles como ver a tres prisioneros alimentándose de un cadáver (p. 111). De este modo, Perry vinculaba la obra de Karlin con los escritos de Hannah Arendt, Theodor Adorno y Primo Levi sobre la imposibilidad de representar el Holocausto de forma completa. Por su parte, *Bright Eyes* fue un oportuno documental que denunciaba la discriminación de los homosexuales durante los peores años de la pandemia del sida, cuando estos pacientes se convirtieron en víctimas propiciatorias por sufrir una enfermedad considerada por algunos medios como el reflejo de una conducta moral depravada. *Bright Eyes* trazaba las raíces históricas de la demonización de los homosexuales poniendo en evidencia que los actuales discursos no eran sino la continuación de antiguos prejuicios.

Aunque los análisis de estos dos trabajos son fascinantes, su estudio detallado no está contextualizado o siquiera justificado. Si bien el objetivo del autor no era aproximarse a cuestiones estilísticas u ofrecer una sistematización de las diferencias tendencias u obras, se hacen al menos necesarias unas pocas líneas que ponderen la selección de *For Memory* y *Bright Eyes* para averiguar hasta qué punto son representativas de este tipo de obras audiovisuales. Llama también la atención que estos dos casos de estudio no presenten vindicaciones del movimiento de liberación de las mujeres, por ser uno de los más activos, pero aún más sorprendente que no se estudie en mayor detalle alguno de los trabajos producidos por colectivos compuestos por directo-

res negros, pese a ser de los más nombrados a lo largo del volumen. De hecho, aunque se dedique un capítulo entero a la actividad de The Independent Filmmakers' Association (1974-1990), la selección de estas dos obras —elegidas, por cierto, con un margen temporal de tan solo dos años— hace que el libro otorgue más peso a un cine de autor masculino y blanco, frente al realizado por colectivos artísticos o de activistas, lo que socava parcialmente los argumentos del autor. Por este motivo, se echa aún más en falta un anexo con un listado de películas pertenecientes a este *mainstream radical* con, al menos, una sinopsis, fecha de emisión y nombre de los directores. Aunque sí se incluyen los títulos en el índice onomástico junto a otras entradas, esto habría ayudado al lector a rellenar los huecos por su cuenta y hubiera permitido tener una idea más completa y, cuando menos, cuantitativa y temática, de unas películas a las que no siempre es fácil tener acceso.

El autor plantea, dando muestras de una perspectiva un tanto nostálgica, que estudiar esta producción audiovisual servirá como referente con el que poder contrarrestar las fuerzas conservadoras populistas contemporáneas. Sin embargo, no se pronuncia sobre el impacto que estas obras tuvieron en su día más allá de constatar que, a partir de los noventa, todos los canales se abrieron a una representación más amplia del público. Tal vez hubiera ayudado reflexionar sobre el cambio de paradigma de la televisión que se produjo a partir de finales de los ochenta, de una actividad entendida como servicio público a un modelo más comercial y que no fue exclusiva del Reino Unido. Aunque Perry reconoce la deuda del cine de Octavio Getino y Fernando Solanas y de cineastas como Ousmane Sembène entre las influencias recibidas por los directores de los que se ocupa, éstas se quedan en una simple mención que deja sin explorar otros textos, conformándose con el análisis de lo más canónicos. Este insularismo se percibe también en determinadas referencias históricas. Por ejemplo, al lector que no sea británico, se le escapará la alusión a los *Diggers* («cavadores»), un grupo de puritanos fundado en 1649 que abogaban por la propiedad comunal de las tierras —de ahí su nombre— que había atraído el interés de algunos sectores de la izquierda británica del momento por asociarlos a los ideales del socialismo agrario.

Pese a las limitaciones señaladas, *Radical Mainstream* está bien documentado y hace una contribución valiosa al interesarse por la teoría que vertebraba estas obras y cuyo estudio había estado disperso en libros de arte o

de historia de la televisión, algo ya, de por sí, que es de agradecer. También es meritoria la exploración de las actividades y los debates internos de The Independent Filmmakers' Association. En suma, este libro será útil a los investigadores que quieran profundizar sobre del cine

militante británico de los años setenta y ochenta, pero quizá no sea el ideal para aquellos lectores que busquen una primera aproximación el tema.

Lidia Merás

SILENT FEATURES. THE DEVELOPMENT OF SILENT FEATURE FILMS 1914-1934

Steve Neale (ed.)

Oxford

University of Exeter Press, 2018

334 páginas



El desarrollo del largometraje a principios de los años diez del siglo XX está unánimemente considerado uno de los hitos principales de la llamada institucionalización cinematográfica. Este formato aparece como la piedra angular del sinónimo tradicional de *cine* construido entonces en torno al espectáculo mayoritario protagonizado por una película de larga duración consagrada a la ficción narrativa, proyectada a oscuras y con el público en silencio, dentro de una sala fija destinada en exclusiva a la exhibición filmica. Aunque no cabe duda de que la reflexión sobre la lógica histórica que lleva a la existencia del largometraje hace décadas que está hecha y asentada, uno tiene la sensación de que todavía queda por acabar de reflexionar sobre otro tipo de lógica, la interna de la película, que explique el paso de sistemas de representación aplicados a duraciones que medimos por minutos a otros aplicados a duraciones de horas. ¿En qué consistió esa implosión? ¿Consistió en un salto vertiginoso como el dado por cineastas como Griffith o tuvo más de transición gradual como parece indicar la existencia de

diferentes duraciones asociadas en ese periodo a la idea de largometraje? ¿Qué se transformó exactamente dentro de los sistemas de representación?

Ahora que el sinónimo tradicional de cine lleva tiempo muerto y enterrado sería un momento idóneo para acabar de analizar con toda la perspectiva necesaria esa implosión. A ello parece apuntar el subtítulo del libro *Silent Features* editado por el influyente estudioso cinematográfico Steve Neale, cuando se refiere al desarrollo del largometraje en el periodo mudo entre 1914-1934. Pero la introducción de Neale apunta en otra dirección, al menos en parte, al plantear un objetivo más abierto: ocuparse de un conjunto de *feature films* en el que se dan cita un grupo de poco tratados hasta ahora y otro de más tratados pero analizados aquí en sus aspectos menos atendidos. En total, diecisiete estudios correspondientes a quince largometrajes y dos seriales abordados respectivamente por dieciséis autores —Neale se encarga de dos textos— y donde las conclusiones específicas sobre el largometraje que pudieran arrojar quedan de la mano del lector, dado que el editor se concentra en sustanciar al principio del libro las aportaciones particulares de cada uno de los capítulos en relación al contexto de las respectivas décadas.

Así las cosas, la obra dibuja un terreno de juego muy amplio. En lo cronológico, establece un arco temporal que va de principios desde los años diez hasta mediados de los treinta, comenzando con el estudio del film francés *Germinal* (Albert Capellani, 1913) y finalizando con el del japonés *Callejón sin salida* (*Kagiri naki hodo*, Mikio Naruse, 1934). Entre uno y otro, además de estas dos cinematografías, encontraremos casos de las de Italia, Estados Unidos —en sus centros tanto de New Jersey como de Hollywood—, Suecia, Alemania, Unión Soviética, Gran Bretaña y China. Y a títulos tan reconocidos y ampliamente estudiados como *La carreta fantasma* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1921), *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, Fritz Lang, 1922), *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*, Ernst Lubitsch, 1925) o *Alas* (*Wings*, William A. Wellman, 1927), les acompañan otros menos transitados pero de indudable interés como *The Wishing Ring: An Idyll of Old England* (Maurice Tourneur, 1914), *El tumbón* (*Lazy Bones*, Frank Borzage, 1925), *Miss Mend* (Mucc Mettò, Boris Barnet / Fedor Otsep, 1926), *Palais de Danse* (Maurice Elvey, 1928) o *Love and Duty* (*Lian'ai yu yiwu*, Bu Wancang, 1931).

Paradójicamente, a este mapa que apunta en tantas direcciones y parece anunciar una inmersión no sólo en suce-

sivas épocas filmicas sino también en la idiosincrasia de muy diferentes cinematografías nacionales y distintas metodologías para estudiarlas, le corresponde una casi férrea ortodoxia teórica que coloca en su centro los trabajos de quienes, por otro lado, tal vez más interés hayan demostrado en contestar a las preguntas que hemos planteado al principio sobre el surgimiento del largometraje. Ellos no son otros que David Bordwell y Kristin Thompson, autores profusamente citados a lo largo del libro, especialmente a cuenta de su obra conjunta con Janet Staiger *El cine clásico de Hollywood* (Barcelona, Paidós, 1997) y también, en el caso del primero, de *La narración en el cine de ficción* (Barcelona, Paidós, 1996). Su reiterada presencia en la gran mayoría de los textos, comenzando por la propia introducción, denota el planteamiento neoformalista del proyecto en su conjunto, el cual a su vez se traduce en un patrón de análisis compartido por prácticamente todos los autores participantes. La investigación sobre el estilo cinematográfico se convierte en el *leit motiv* principal del libro, aunque haya determinados trabajos que apunten en direcciones subsidiarias de la idea de estilo, como por ejemplo el modelo de actuación de los intérpretes en los textos de Ben Brewster —*Germinal*— y Lea Jacobs —*Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1915)— o distintos aspectos relacionados con las tan espectaculares como definitorias secuencias aéreas de *Alas* en la aportación de Sara Ross. De este modo, el análisis de la estructura narrativa y del montaje, bien de una película en su conjunto o de una secuencia determinada pero representativa del estilo general del film, se convierten en las principales herramientas de trabajo de los autores, a veces con un protocolo tan parecido entre unos y otros que provoca que el libro transmita como proyecto cierta sensación repetitiva, más allá del indudable valor individual de muchas de las aportaciones que lo componen. Al mismo tiempo, este patrón de análisis resulta ser la llave que libera unos resultados que ayudan a caracterizar las décadas tratadas, respecto a las cuales los films estudiados son considerados, más que por su condición de largometraje, como ejemplos que apoyan o no determinadas líneas de producción de cada época. El resultado que destaca sobre los demás arroja una especial reflexión sobre lo que ocurría en el panorama internacional del cine desde finales de los diez y a lo largo de los veinte, el cual Steve Neale entiende como un excitante contexto marcado por los experimentos estilísticos, numerosas tendencias y movimientos, así como diferentes corrientes críticas y teóricas. Tal vez el ejemplo más claro de esta

reflexión lo constituya la atención del libro a lo que estaba sucediendo en un Hollywood inmerso en su viaje al sistema clásico, tema protagonista de diferentes capítulos. Así lo vemos a través del tratamiento dado a un film de mediados de los diez que, aunque de manera irregular, ya apunta en la dirección del estilo clásico en sus modos de producción y estilo, como *The Whising Ring* —abordado por Rebecca Genauer—. También a través de los textos dedicados respectivamente a un melodrama que se escapa de las tendencias de producción y modelo de estructura narrativa del momento como *El tumbón* —del que se ocupa Scott Higgins— o a una comedia tan anticlimática como *El forzado* (*The Strong Man*, Frank Capra, 1926) —estudiada por Joe Kember—, en contraposición a los textos que analizan ejemplos muy representativos del tipo de film deseado por la meca del cine a partir de mediados de los veinte, como la tan elegante como acerada comedia de Ernst Lubitsch *El abanico de Lady Windermere* —de la que se ocupa el propio Neale— o el melodrama con estrella del *star-system* incluida —nada menos que Greta Garbo— *El beso* (*The Kiss* Jaques Feyder, 1929), sobre el que, no obstante, Patrick Keating argumenta su naturaleza original de artefacto autorreflexivo respecto al engaño que suponían el estilo y el modelo de narración desarrollado por el Hollywood de la época.

Por supuesto, asoman más intereses en las páginas del libro. Entre los que nos parecen más relevantes está la atención prestada a los seriales mediante el estudio de su montaje en los casos del alemán *El Doctor Mabuse* —de nuevo a cargo de Neale— y el soviético *Miss Mend* —analizado por Vincent Bohlinger—. O a partir de este último ejemplo, la influencia de Hollywood sobre las películas de otras cinematografías, al que habría que sumar los casos de la china *Love and Duty* —por Anne Kerlan— o la japonesa *Callejón sin salida* —por Lisa Dombrowski—. Es precisamente en el tratamiento a esta película y en *He nacido, pero...* (*Umarete wa mita keredo*, Yasuhiro Ozu, 1932) —por Alex Clayton— donde también vemos asomar el interesante tema de las consecuencias de la convivencia de las últimas películas mudas con las primeras sonoras, al que se suma el estudio sobre la británica *Picadilly* (E.A. Dupont, 1929) —realizado por Jon Burrows—, igualmente un ejemplo apasionante de un argumento que entra y sale de las páginas del libro: la creación del «estilo internacional» que se fraguó en Europa a partir de determinado momento de los años veinte. En la lista de deseos, apuntamos, entre otros, que el li-

bro hubiera llevado más lejos el enorme potencial de la investigación de los años diez en su condición de fábrica del largometraje, como bien demuestran los ensayos dedicados tanto a *The Whising Ring* como a *L'Enfant de Paris* (Léonce Perret, 1913) —a cargo de Heather Heckman—. Pero, claro, lo que hubiéramos deseado encontrar en *Silent Features. The Development of Silent Feature Films* —una obra sobre las transformaciones internas de las películas en su paso de las prácticas propias de los

orígenes a las del cine institucionalizado— no tiene por qué coincidir con lo deseado y realizado por el editor Steve Neale —una valiosa recopilación de análisis sobre largometrajes filmados entre 1914 y 1934, escritos de manera casi programática desde la óptica neoformalista—. Neale ha cumplido su objetivo con creces.

Daniel Sánchez Salas

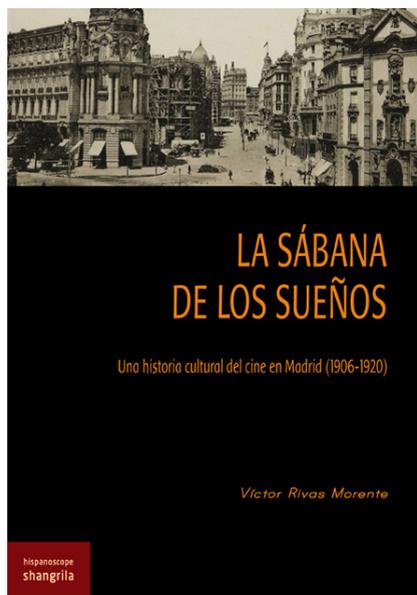
**LA SÁBANA DE LOS SUEÑOS.
UNA HISTORIA CULTURAL DEL CINE EN
MADRID (1906-1920)**

Víctor Rivas Morente

Santander

Shangrila, 2018

250 páginas



Empezar una reseña con una cita siempre es recomendable. En este caso, se vuelve obligatoria porque el trabajo de Víctor Rivas en *La sábana de los sueños: una historia cultural del cine en Madrid (1906-1920)* basa toda su investigación en ellas. Decía el escritor y crítico alemán Kurt Tucholsky en su obra *Presse und Realität* (1921) que el periodismo era el tejido de mentiras más complejo que jamás se había inventado y, por lo que sucedió en Alemania en los últimos años de su vida, no andaba muy desencaminado. Víctor Rivas se enfrenta a esta maraña periodística con un exhaustivo trabajo de búsqueda, rescate y ordenación de artículos y consigue aportar algunas perspectivas nuevas al debate del período mudo. No era una tarea sencilla porque tanto el tema elegido —el espectáculo cinematográfico— como el arco temporal seleccionado —sus primeras décadas— llevan consigo una serie de inconvenientes inevitables.

En primer lugar, el autor hace una investigación en la prensa cinematográfica cuando el periodismo español estaba en crisis. Durante el último cuarto del siglo XIX, la prensa en España inició un cambio de paradigma en donde pasó de un modelo de periodismo de opinión a un periodismo empresarial. Como señalaron testigos directos como Maeztu o Unamuno, se cambió una prensa *evangelizadora* por una prensa de *factory system*. El nacimiento del cine es comentado con unas estructuras informativas y de negocio todavía en metamorfosis, desorientadas en el modo de tratar la información y rentabilizarla. Dentro de este torbellino de periodistas semi-profesionalizados y arribistas sin complejos, la prensa cinematográfica, dada su bisoñez y el poco recorrido del sector del que dependía económicamente, tenía una falta de independencia más flagrante aún y su lector, en muchos casos, no era el espectador sino la propia industria de la que informaba: las manufacturas, los empresarios, los alquiladores o los representantes; los mismos, en definitiva, que pagaban la publicidad y hacían viable la publicación del siguiente número. Este corporativismo en las revistas especializadas —como bien lo definió Minguet Batllori— se atemperaba en las cabeceras donde las proyecciones eran un tema secundario, nuevo y menor, respecto al teatro o las variedades. La elección de Madrid, cuya industria e interés por el espectáculo no permitió la aparición de revistas cinematográficas con normalidad hasta la década de los veinte, obliga a Rivas a navegar por estas cabeceras más flexibles, menos orientadas al puro recuerdo publicitario y con mayores recursos para los propios periodistas. Un espacio, en definitiva, con más variedad y recorrido para la reflexión. Debido al período que coteja *La sábana blanca* —supuestamente de 1906 a 1920—, la búsqueda de las citas y artículos se vuelve más complicada porque discute sobre un espectáculo que no hemos conocido. Un espectáculo a medio camino del institucionalizado, diferente y complejo, y cuyo relato a falta de testimonios, películas y otras fuentes —a excepción de algunos párrafos literarios, unas decenas de vistas y las ya mencionadas referencias en prensa— tiende más a la hipótesis que a la descripción. En este sentido, el conocimiento teórico del autor le permite elaborar una sugerente descripción de los primeros quince años del espectáculo a partir de la selección de testimonios periodísticos ilustrativos. Una exposición que, por interesante, hace añorar algunos perfiles que, si bien han sido olvidados por la historiografía, fueron bastante señalados por los primeros comentaristas.

tas. Por ejemplo, en el relato que hace del uso del cinematógrafo dentro de un espectáculo variado y popular, con una mezcla social más heterogénea de la conocida, se echa en falta su opinión y descripción de los niños y mujeres como espectadores, un público tradicionalmente desplazado y que el cinematógrafo acogió en busca de nuevas oportunidades de negocio. ¿De qué manera las proyecciones se adaptaron a las mujeres para hacer que muchos cronistas de la época vieran en las películas un divertimento femenino y, por tanto, un espectáculo a medio camino entre la frivolidad y la inmoralidad?

Por último, el autor ha tenido que enfrentarse al problema de selección inherente a todo cribado en prensa. Rivas se sirve de toda su investigación anterior —tesis mediante— y de herramientas digitales, cuyos motores de búsqueda facilitan el repaso de ingentes cantidades de revistas y periódicos a cambio de pasar por alto las que no entran en el logaritmo, para encontrar decenas de citas útiles. El trabajo del autor no es una mera labor recopilatoria sino que tiene como objetivo ilustrar un discurso general y varias hipótesis. Sin embargo, puede que el recorrido a través de citas sea tan exhaustivo que desorienta un poco al lector que nunca se haya enfrentado a este tipo de prensa y no conozca los vectores de opinión más generalizados que había. La selección, además, tiene preferencia por los artículos firmados. Esta característica permite rastrear las variaciones en los discursos y encontrar interesantes paralelismos. Además, ayuda a personalizar y poner en valor la labor de estos primeros comentaristas cinematográficos, siempre minusvalorada, incluso en esta misma reseña. No obstante, este loable trabajo de revalorización tiende a tapar gran parte de lo escrito en aquellos tiempos, un periodismo anónimo, sin prestigio, muchas veces mecanizado y que solía jugar con decenas de seudónimos para aparentar una variedad de plantilla que no había.

Junto con esta compilación de artículos periodísticos, Víctor Rivas utiliza una gran variedad de bibliografía para explicar y cimentar sus propuestas. La utilización de este marco teórico, muchas veces ajeno a la realidad del espectáculo español, es interesante pero significativo, pues evidencia una intención del autor más global que la señalada en su propuesta inicial. Su marco madrileño y el período 1906-1920 es solo un primer escalón que utiliza para hablar del espectáculo en un sentido mucho más amplio. Esta ambición, a veces, le hace enfocar

su interés en otros puntos alejados de su campo de investigación, la mayoría de las veces de forma positiva, pero en otras, las menos, dando la espalda a debates que fueron importantes en la prensa española de la época y que no tuvieron recorrido ni réplica en otros lugares. De esta manera, la opinión de futuristas italianos desplaza a los propios periodistas madrileños, de la misma manera que el relato tradicional estadounidense sobre la figura del director como artista ocupa el lugar que podía haber tenido, por ejemplo, el debate que se generó en España, y que se alargó durante todo el período mudo, sobre la ausencia o necesidad de *metteur en scene* en la producción autóctona.

En definitiva, la utilización que hace Víctor Rivas de una fuente imprescindible para los historiadores del cine mudo es refrescante. No solo rescata citas que cualquier investigador que haya tenido que enfrentarse a los más de 500 números de *Arte y Cinematografía* sabrá valorar como se merece, sino que aporta perspectivas nuevas —compartidas o no es secundario— para interpretar un espectáculo casi siempre entre tinieblas. Por ejemplo, señala que la descripción pormenorizada de los argumentos, un clásico de este primer periodismo cinematográfico, debe ser entendida también como una proyección del explicador en papel para ayudar al espectador. Asimismo, puntualiza que la importancia de la iluminación en las películas como un argumento clave de la crítica se debía, entre otros factores, al peso de la fotografía y, sobre todo, a algunos estilos como el pictorialismo en los primeros profesionales del espectáculo. En el relato de Rivas se puede ver la existencia de un discurso estético desde muy pronto en el debate cinematográfico y, también, una interpretación popular alejada de las concepciones burguesas más paternalistas. Puntos de vista, no cabe duda, que amplían las opciones a la hora de interpretar aquel espectáculo y desarrollar posteriores relatos. En sus *Diarios íntimos*, decía Baudelaire que no comprendía cómo una mano inocente podía tocar un periódico sin un estremecimiento de disgusto. Víctor Rivas lo consigue y lo hace poniendo en valor las fuentes periodísticas y ampliando las perspectivas del relato para futuros investigadores.

Leandro Alarcón

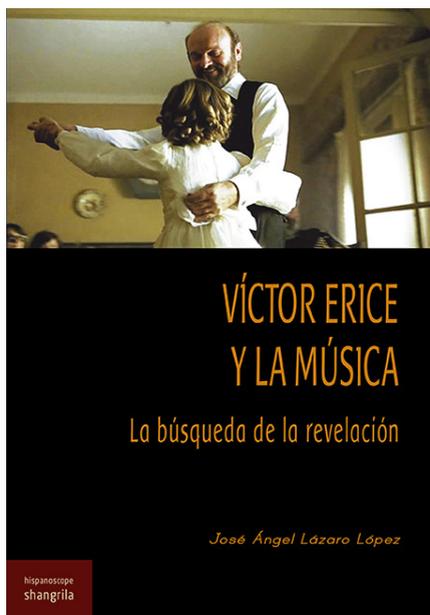
VÍCTOR ERICE Y LA MÚSICA: LA BÚSQUEDA DE LA REVELACIÓN

José Ángel Lázaro López

Valencia

Shangrila, 2020

349 páginas



Aunque José Ángel Lázaro López afirma provocativamente al comienzo de su libro *Víctor Erice y la música: La búsqueda de la revelación* que «la obra de Víctor Erice no es muy musical» (p. 11), a lo largo del texto se dedica a demostrar que existe en realidad mucha música y musicalidad en las películas del cineasta español. Como ha destacado el especialista Santos Zunzunegui, lo poético y lo musical se encuentran inextricablemente unidos en las películas de Víctor Erice (p. 38). El libro de Lázaro realiza una importante contribución a los trabajos académicos que hasta ahora han tendido a centrarse en los aspectos visuales y narrativos de las películas de Erice. El autor aporta valiosos conocimientos no solo sobre los tres largometrajes del director, sino también sobre su experimentación posterior en cortometrajes,

video-cartas, *omnibus films* y los cortos más recientes. A pesar de que la filmografía de Erice no es extensa, sí es rica en resonancias artísticas. Baste observar sus obras: *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1982), *El sol del membrillo* (1992), *Apuntes* (1990-2003), «Alumbraimiento» en *Ten Minutes Older* (2002), *La morte rouge: soliloquio* (2006), *Videocartas* —intercambiadas con el director iraní Abbas Kiarostami entre abril de 2005 y mayo de 2007 y exhibidas entre 2005-2007—, «Ana, tres minutos» en la película *3.11 A Sense of Home* (2011) —comandada por la directora japonesa Naomi Kawase— y «Cristales rotos», que forma parte de película de cuatro partes *Centro histórico* (2012).

Tomando como punto de partida la tesis doctoral de Lázaro —realizada en 2016 en la Universidad Rey Juan Carlos—, *Víctor Erice y la música* aúna diversas líneas de interpretación presentes en publicaciones previas sobre este aspecto específico a cargo de un reducido número de investigadores y las amplifica. Entre los investigadores que han escrito sobre la música en las películas de Erice se encuentran José Luis Castrillón, Bernard Gille, José Saborit y mi propio ensayo, realizado con la etnomusicóloga Celia Martínez, publicado en esta revista (*Secuencias*, n.º 31, 2010).

En su libro, Lázaro define «música» en un amplio sentido que abarca: los paisajes sonoros —de sonidos reales y metafóricos—, la melodía, la armonía, el ritmo, las voces —existentes y sugeridas— y los sonidos amplificados de la naturaleza. El autor remarca la observación de Alain Bergala, a propósito de la correspondencia entre Erice y Kiarostami en las *Videocartas*, de que ambos cineastas son «maestros en el arte de la repetición musical de motivos» (p. 13). Como ejemplo de armonía, el autor cita la atmósfera armónica en el patio del taller de Antonio López, cuando el artista y Enrique Gran cantan *Ramito de mejorana*, una canción de los años cincuenta. Víctor Erice ha tendido a ser altamente selectivo, incluso reticente, en el uso de música instrumental en sus bandas sonoras. Ha incluido obras de compositores como Luis de Pablo, Pascal Gaigne, Arvo Pärt y Federico Mompou, de manera sutil. Las canciones, en sus películas, pueden describirse como: canciones de cuna, pasodobles, canciones infantiles que acompañan el juego, boleros, canciones de la Guerra Civil española e incluso melodías de Broadway. Lázaro escribe ampliamente sobre canciones como *Agora non* que, en *Alumbraimiento*, une a toda una comunidad tras una crisis. Aparecen en *El espíritu de la colmena* las canciones del periodo de la Guerra

Civil: *Vamos a contar mentiras*, cuando las dos niñas corren hacia la escuela; y *Zorongo gitano*, cante asociado al poeta Federico García Lorca que Teresa toca en el piano. *En er mundo* (el pasodoble que bailan Agustín y la pequeña Estrella, mostrado en la cubierta del libro) y *Blue Moon* (Rodgers y Hart, 1934) desempeñan un gran papel en *El sur*. En la primera videocarta («El jardín del pintor»), una de las nietas del pintor, Carmen, improvisa una canción invocando el final de la lluvia para que no estropee sus dibujos. En *Cristales rotos*, el clímax es un solo de una canción popular de los trabajadores revolucionarios.

Lázaro cita la concisa afirmación del director de fotografía Christopher Doyle: «todas las artes aspiran a ser música». También nos recuerda —remitiendo, entre otros, a los escritos de Dominique Russell— que la música, en la obra de Víctor Erice, no puede ser analizada sin tomar en cuenta el papel clave del silencio en sus películas.

Lázaro traza tres etapas en la carrera de Erice como director: (1) las películas de su periodo como estudiante y *Los desafíos*; (2) la «marcada frontera» que cruzan *El espíritu de la colmena* y *El sur*; y (3) la figura de Erice como un cineasta más solitario, que se inicia con *El sol del membrillo* y la creación de su propia empresa productora, Nautilus Films. En una sección evocadoramente titulada «El niño frente a la pantalla» (pp. 20-31), Lázaro presenta detalles biográficos. También ofrece una útil revisión de los primeros escritos de Erice como crítico y teórico cinematográfico en revistas como *Nuestro cine* y las ideas de Erice a partir de conferencias más recientes. Son asimismo útiles los análisis de las películas de su periodo como estudiante —raramente vistas— que Lázaro prolonga en debates sobre Antonioni, Mizoguchi, el Neorrealismo italiano, Chaplin y Renoir. Al calificar a Erice como «un cineasta especialmente singular» (p. 89), Lázaro atiende a esa «singularidad» pero también a lo que vincula al director con quienes lo han precedido y con cineastas que comparten sus inquietudes a través del tiempo y del mundo. Entre las influencias de Erice figuran Pasolini, Nicholas Ray, Bresson, Ozu, Rossellini, von Sternberg y la naturaleza evocativa de las películas mudas. En su análisis, Lázaro cita a una gran diversidad de autores, como Michel Chion, Claudia Gorbman, Jordi Balló, E. H. Gombrich y Ángel Quintana.

Hablar de la filmografía de Erice implica hacerlo también de proyectos frustrados, como *La promesa de Shanghai*, una «película muda» basada en la novela de Juan Marsé. Erice trabajó en varias versiones el guion entre

1994-2001, publicado por Plaza y Janés en 2001, pero no se llevó a cabo por problemas con el productor. Otros proyectos frustrados fueron la segunda parte de *El Sur* —nuevamente por problemas con el productor—, una película sobre el cuadro de *Las Meninas* y un proyecto con Televisión Española sobre Antonio López, que abriría la puerta a la realización de *El sol del membrillo*. Lázaro lanza una amplia red en torno a su personaje, que propicia el debate sobre el minimalismo y lo poético en la obra de Erice, así como exhaustivos detalles sobre los elementos musicales formales se abordan en el capítulo de apertura con el retórico título de «Víctor Erice... ¿y la música?», y en el segundo y extenso capítulo con el intrigante título «Música en / y / de cine». Son especialmente atractivas las secciones dedicadas exclusivamente al papel que desempeñan el piano y el acordeón. El piano aparece en momentos clave de *El espíritu de la colmena*, *El sur* y *La morte rouge*. Lázaro escribe con belleza sobre el especial afecto de Erice por la sonoridad del acordeón como un instrumento del pueblo.

La tercera gran sección del libro —«Esa cosa sin embargo observable»— explora los procesos creativos del director en todas las fases de una película —guion, preproducción, rodaje y postproducción— teniendo a la música como guía. Estos procesos implican una conciencia del destino, el mito y del poder del documental. La cuarta y última parte, titulada «La búsqueda de la revelación», apunta hacia el cine y la música como medios de adquisición de conocimiento sobre uno mismo y sobre la naturaleza de la realidad. El autor nos recuerda que, para Víctor Erice, filmar ha supuesto siempre una búsqueda y un sentido de destino. Esa búsqueda, que Erice comparte con nosotros, nos conduce a través de momentos de «reflejos, rimas, similitudes, anticipaciones, resonancias y ecos» (pp. 321-322).

Al final del cuerpo principal del texto (p. 328) se encuentra un gráfico de conexiones entre momentos clave de esa «búsqueda» que, por desgracia, resulta casi incomprendible; no obstante, ofrece una cronología visual de las películas y un sentido a las cuestiones de la circularidad y continuidad entre de las diversas obras. El libro termina con una extensa bibliografía, que incluye una muy útil relación de clases magistrales y conferencias, pero no un índice analítico.

Aunque *Víctor Erice y la música* carece de ilustraciones, la imagen de la cubierta es perfecta. Captura un momento de *El sur* en el que la música, el movimiento y la conexión entre padre e hija revelan la médula de la

historia. Esta escena, construida sobre la música, es otro ejemplo de armonía, y de la flexibilidad y la apertura de Erice al cambio (las inclemencias del tiempo obligaron a cambiar el originalmente previsto rodaje en exterior de esta escena). El director agregó en *El sur* el pasodoble de esta secuencia, que no estaba en la novela original. Igualmente agregó en *La promesa de Shanghai* elementos musicales que no figuraban en la novela original de Marsé. En este tipo de detalles se manifiesta la aguda sensibilidad de Erice respecto al poder de la música en sus películas, un aspecto que Lázaro nos ayuda a apreciar.

Gracias a la investigación acometida por el autor y a la entrevista que realiza al director, conocemos nuevos datos sobre la última película realizada por Erice, *Cristales rotos*. Los monólogos en portugués fueron compilados

por el director a partir de los testimonios de los trabajadores en la fábrica textil ahora abandonada (junto con palabras ofrecidas por un actor profesional).

Aunque el libro se aleje por momentos de su foco principal, la música en las películas de Erice, las digresiones son bienvenidas. Nos embarcamos en un viaje a través del proceso creativo de Erice con la música como «forma de conocimiento». Erice transmite un «campo de experiencia» (p. 290) a los espectadores, no una idea predeterminada. Es un placer volver a los films de Erice gracias a este libro, tan meticuloso en su investigación como entusiasta, y profundizar en las películas de este «artista en búsqueda» (p. 327).

Linda Ehrlich

Traducción: Clara Garavelli

DVD y Plataformas de Internet

eFILM

Compañía: eFilm (Infobibliotecas, S. L.)

Catálogo: 30.000 títulos aproximadamente

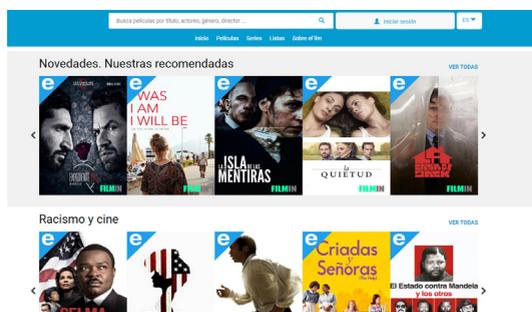
Suscripción: gratuita, el único requisito es tener el carnet de bibliotecas públicas de las Comunidades Autónomas o municipios incorporados al proyecto

Dispositivos: ordenadores, tabletas y smartphones (con posibilidad de visionado por televisión a través del sistema Chromecast)

Plataformas: Microsoft Windows 8 o superior, OS X Maverick (10.9) o superior, Android 7 o superior. En Smart TV utilizando el sistema Chromecast

Velocidad de conexión mínima recomendada: 3 MB/s (para calidades SD) y 10 MB/s (para calidades HD)

Fecha de acceso: 22 de agosto de 2020



eFilm es un servicio de contenidos audiovisuales diferente. ¿De dónde nace dicha singularidad? Del hecho de ser una herramienta vinculada directamente a la actividad bibliotecaria. eFilm opera a partir de sus conexiones con diferentes instituciones autonómicas y municipales como una plataforma-biblioteca. El usuario se relaciona con los contenidos de esta aplicación siguiendo los dos ejes básicos de cualquier entidad similar: la gratuidad y el préstamo. Aparecen así sus primeras características diferenciales: los contenidos audiovisuales están a disposición del usuario sin coste alguno y se accede a ellos mediante un sistema de prestado virtual que permite el visionado del archivo durante tres días. En realidad, este límite es más nominal que real, dado que las películas (y el resto de contenidos) pueden ser disfrutadas de nuevo todas las veces que se soliciten. Es esta naturaleza de

plataforma-biblioteca lo que condiciona cualquier tipo de reflexión o comentario sobre eFilm porque, más allá del esquema gratuidad-préstamo, las observaciones que pueden hacerse sobre lo principal de toda plataforma —a saber, su catálogo, y, más concretamente, su composición y organización— derivan directamente de esa consideración.

Para empezar, las películas que conforman su catálogo. eFilm se desmarca de la competencia desenfundada basada tanto en las novedades más recientes como en los productos exclusivos —en este sentido, conviene no perder de vista la manera en que Disney+ se ha promocionado, apelando reiteradamente a su naturaleza de único poseedor de los contenidos de Marvel, Pixar o el universo de *Star Wars*, marcas todas ellas asociadas a contenidos que siguen de actualidad—. Lo cual, por otra parte, no deja de ser consustancial al hecho de ser una plataforma-biblioteca que lejos de pelear con los estrenos, se desarrolla en otro concepto, el del acervo cultural. Esta plataforma no se basa en la renovación del catálogo, sino en su enriquecimiento —y no solo hacia delante, a través de novedades provenientes de la cartelera, sino también proporcionando contenidos filmográficos anteriores—. A modo de ejemplo, los títulos revisados para esta reseña han sido *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948) y *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954), los cuales, evidentemente, no compiten en las salas con la última entrega de la franquicia de éxito de turno.

En la organización de todo este material podemos encontrar algunos problemas. Por la misma razón que hemos venido señalando hasta ahora —a saber: la idea de que eFilm funciona a modo de plataforma-biblioteca—, podría esperarse algo más de rigor en la clasificación de los contenidos. Para desarrollar más tranquilamente esta idea, resulta oportuno centrarse en dos elementos de la plataforma: la información por etiquetas y las listas de películas.

En una biblioteca las películas son clasificadas por géneros (drama, comedia, terror o wéstern, entre otros), de manera que cada película está incluida, con afán organizador, en el que mejor se ajuste a su perfil (fundamentalmente narrativo) y solo en ese. En eFilm, sin embargo, una película puede aparecer en varios géneros, debido a la multiplicación de etiquetas por título, dificultando y enmarañando la búsqueda. De todas formas, lo más criticable es la aparición de otras etiquetas como «cine español», «cine clásico» o «cine de autor». La

cuestión de los géneros ha suscitado numerosos debates tanto teóricos como historiográficos, pero tiene un funcionamiento lo suficientemente eficaz en el campo cinematográfico como para poder usarse como criterio taxonómico. Sin embargo, introducir la etiqueta «cine español» al lado de la etiqueta «musical» no solo es un equívoco organizador notable, sino un posible síntoma del descrédito otorgado al cine de esa nacionalidad, ya que pasa a engrosar la pléyade de géneros como uno más, como un exotismo que comparece en su excentricidad frente a los géneros popularmente asentados —las etiquetas de «cine clásico» o de «cine de autor» emplearían esa misma singularidad, pero a la inversa: a ellos se les especifica porque se elevan por encima de esos géneros tradicionales—. Una plataforma vinculada a instituciones culturales de archivo y difusión ha de cuidar con esmero esa clase de cuestiones.

Las listas suponen otro problema, más profundo para la discusión académica, pues se relacionan directamente con el conflictivo asunto de la construcción del canon. Lejos de su aparente trivialidad —se organizan esos listados mediante ejes temáticos que van desde «clásicos del cine» hasta otros más ligeros como «películas de verano»—, generan ideas y discursos sobre aquellas películas que las integran, sedimentando unos criterios que fijan unos títulos como centrales, ineludibles o canónicas, y otros como marginales, extravagantes o menores. La confección de esas listas conlleva un riesgo y un importante potencial. El riesgo es hacerlas de manera acrítica: una plataforma debe ser consciente de sus limitaciones —la primera y fundamental: los de títulos de su catálogo— para evitar proponer, por ejemplo, una lista de los «clásicos del wéstern» en la que no figuren películas de John Ford. En este caso, sería mejor denominarlas como películas clásicas del wéstern disponibles

en el *stock*. Sin embargo, las listas confeccionadas con criterio —lo mínimo exigible a una biblioteca— pueden convertirse en una herramienta de construcción del discurso sobre cine, señalando hegemonías, desviaciones, discusiones o tendencias. En definitiva, haciendo explícitos los debates por los cuales los cánones culturales —en este caso, los audiovisuales— se configuran. No es asunto menor el utilizar adecuadamente esa posibilidad. En el caso de eFilm, la elaboración de las listas parece responder más a un criterio de organización de gustos, sin entrar a discutir qué entra y qué no entra en cada una de ellas. Posiblemente eso facilite un primer contacto de los usuarios con películas que pueden guardar algún tipo de relación entre sí, pero ese carácter inmediato corre el riesgo de convertirse en superficialidad. No obstante, el difícil equilibrio deseable entre lo popular y lo conceptual, el cual satisfaga tanto el amplio acceso de usuarios como la discusión de ideas y perspectivas, probablemente sea un objetivo complicado de conseguir a corto plazo.

Para concluir, como ha podido comprobarse a lo largo de toda la reseña, eFilm constituye una pequeña rareza muy bienvenida en el panorama de las plataformas de contenidos audiovisuales, por su vinculación al concepto de biblioteca. Eso genera elementos positivos, pero también supone exigencias que en otro tipo de plataformas no aparecerían. En cualquier caso, una opción muy recomendable para los usuarios y que trae a la conversación sobre este tipo de canales de distribución y exhibición audiovisual numerosos puntos de discusión que suelen quedar eclipsados por las urgencias comerciales.

José María Galindo

L'ARGENT

Distribuidora: Flicker Alley

Zona: 0

Contenido:

Blu-Ray: *L'Argent* (Marcel L'Herbier, 1928)

DVD 1: *L'Argent* (Marcel L'Herbier, 1928)

DVD 2:

Prometée... banquier (Marcel L'Herbier, 1921)

Autour de L'Argent (Jean Dréville, 1928)

Les Deux restaurations de Autour de L'Argent, (2019)

Foto-Galería

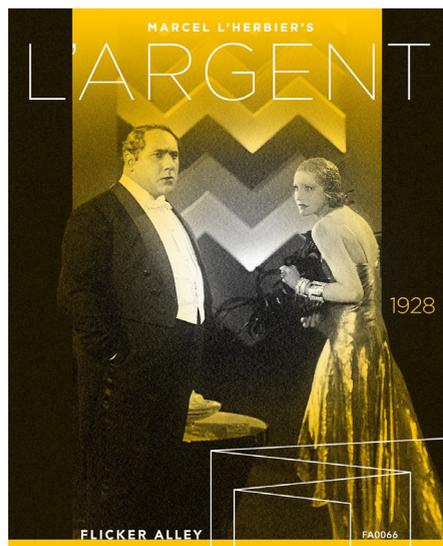
Libreto de 23 páginas con los textos de Serge Bromberg («Restaurer *L'Argent*») y Mireille Beaulieu («*L'Argent*. Un film de Marcel L'Herbier», «*Autour de L'Argent*. Un film de Jean Dréville» y «Jean Dréville. Sa biographie»), así como con los créditos de *L'Argent*, *Autour de L'Argent* y la restauración.

Formato: 1:34:1

Audio: Francés

Subtítulos: Inglés

Fecha de edición: 2019



«Un Everest». De este modo califica Serge Bromberg la película *L'Argent* dirigida en 1928 por Marcel L'Herbier (1888-1979). Y no cabe duda de que es cierto si se atiende tanto a la película en sí —a día de hoy, un hito del cine (mudo) francés, fundido a sangre y fuego con la vertiginosa historia de su producción—, como

al empeño que compete directamente a Bromberg y su compañía Lobster Films: haberse embarcado en restaurar de nuevo una aventura artísticamente ambiciosa como pocas y olvidada durante décadas, hasta que en los años setenta comenzó el reconocimiento que le abrió el camino hacia el canon de la historia filmica. Fue el propio L'Herbier quien tuvo la oportunidad de ayudar en la primera restauración de la que él siempre consideró su obra cumbre en 1971. A ésta le siguió una posterior en 1994, y ahora la restauración digital emprendida en 2018 por Lobster con el soporte imprescindible en este caso del Centre National du Cinéma (CNC) y la ayuda del Eye Film Institute de Amsterdam.

La empresa de Bromberg ya había restaurado en 2017 *L'Inhumaine* (*La inhumana*), tal vez el otro gran título determinante de la carrera de L'Herbier, rodado en 1924. Poco antes, el cineasta francés había comenzado a producir con su propia compañía, Cinégraphic, transformando el hecho de que Pathé le hubiera dejado de producir sus films en la oportunidad de alcanzar la mayor independencia posible como realizador. Atrás habían quedado su elección por el cine desde mediados de la Primera Guerra Mundial después de sus tentativas en sus otras grandes pasiones —la literatura, el teatro y la música—, así como sus primeras etapas como guionista y director, que le colocaron como uno de principales nombres del panorama filmico de su país. Entre 1923 y 1928, L'Herbier construye una trayectoria enormemente autoexigente, cambiante de un título a otro, donde siempre se movió con un pie en géneros reconocibles y otro en el espíritu vanguardista que le acompañó hasta, al menos, la llegada del sonoro. Además de los dos títulos ya citados, formaron parte de este periodo de máxima libertad sus adaptaciones de Tolstoi con *Resurrección* (*Résurrection*, 1923), de Pirandello con *El difunto Matías Pascal* (*Feu Mathias Pascal*, 1926), de Charles Méré con *El vértigo* (*Le vertigues*, 1926) y de Lucie Delarue-Mardrus con *Ex-voto* (*Le Diable au-coeur*, 1927). En buena medida, *L'Argent* supone la desembocadura de esta etapa por distintas razones. Por prolongar su interés por las adaptaciones literarias al asumir la de la obra más famosa de la que partió: la novela homónima del escritor francés Émile Zola publicada en 1891. Por constituir un proyecto todavía mudo cuando ya el cine sonoro comenzaba a dominar las pantallas; de hecho, de cara al estreno de la película, L'Herbier sonorizó con ruido ambiente una de las principales secuencias del film, aquella en que uno de los protagonistas, el aviador Jacques Hamelin

(Henry Victor) despegó con su avión rumbo a Guyana. Y por llevar al límite un interés por la espectacularidad que el director venía demostrando como mínimo desde su film rodado en España *El Dorado* (1921). No en vano, L'Herbier recondujo su adaptación del texto de Zola hacia una actualización que tuvo lugar en un contexto marcado por el éxito en 1927 de films como *Napoleón* (*Napoleon vu par Abel Gance*, Abel Gance) y *Alas* (*Wings*, William A. Wellman) —éxitos de público que también lograron hacer del espectáculo con mayúsculas un éxito artístico— y en la que el poder avasallador del dinero, con su capacidad casi infinita para secuestrar almas y doblegar voluntades, se encarna en el movimiento constante e imperioso de la cámara a través de localizaciones reales como el imponente edificio de La Bolsa en París o de los suntuosos decorados creados por André Barsacq y Lazare Meerson. Ésta es, sin duda, la principal marca del estilo que el cineasta francés pone en práctica para contar esta historia ubicada dentro del melodrama desarrollado bajo los parámetros del llamado «*modern studio spectacular*». Así se denomina al trabajo en estudio creado para determinadas coproducciones donde predominaba un cruce cultural entre las tendencias internacionales de la vida urbana del momento, traducida en términos cinematográficos tanto en ambientaciones como en costumbres de los personajes que respondían a las modas más modernas, vanguardias incluidas. Inserta en una atmósfera de estas características se encuentra *L'Argent*, donde una serie de personajes corrompidos hasta el tuétano por el afán de dinero —los banqueros Saccard (Pierre Alcover) y Gunderman (Alfred Abel), la baronesa Sandorf (Brigitte Helm) y Line, la esposa del aviador Hamelin (Mary Glory)— vuelcan sus irrefrenables intereses sobre el único personaje que no lo está, el propio Hamelin, sometido por ellos a una terrible presión de cara a su ansiada travesía trasatlántica hasta una Guyana rica en recursos por explotar.

Sin embargo, fueron precisamente las enormes ambiciones de este proyecto lo que supuso la claudicación de L'Herbier a la aspiración de seguir manteniendo su independencia como creador. El coste de partida, tres millones de francos, era tan alto que él no podía asumirlo solo mediante su compañía Cinégraphic. Así que se asoció con la Société des Studios Réunis y, sobre todo, la poderosa Société de Cinéromans, sin duda uno de los pilares básicos en los que descansaba la producción cinematográfica francesa de la época, comandada por el todopoderoso Jean Sapène, controlador e interven-

cionista sin miramientos respecto a los proyectos en los que se implicaba su compañía. Desde luego, Sapène no dejó de serlo ante un proyecto de las dimensiones de *L'Argent*, que presentaba tanto riesgo como interés. Se trataba de una adaptación de un escritor como Zola, emblemático como pocos en la cultura francesa de la época. Por esto mismo el productor francés la incluyó dentro de la línea de producciones de prestigio de la Société de Cinéromans sencilla y significativamente denominada «Films de France». Además, la película era objeto de un decisivo acuerdo de distribución con Alemania que supuso integrar en el elenco protagonista al actor Abel y la estrella femenina Helm, lanzados internacionalmente, especialmente ella, por su éxito en *Metrópolis* (*Metro-polis*, Fritz Lang, 1927).

Como era de esperar, las personalidades tan fuertes como contrapuestas de Sapène y L'Herbier acabaron por chocar con dureza a lo largo del desarrollo del proyecto, preparado durante un año y rodado durante quince semanas en las que, para desesperación del primero, el presupuesto ascendió hasta los cinco millones de francos. El enfrentamiento entre el afán controlador de Sapène y la voluntad de L'Herbier de imponer su criterio creativo sin rendir cuentas a nadie fue tal que llegó a las manos, pero, afortunadamente para el director, se saldó con el estreno de una versión que apenas sufrió cambios respecto al original. A pesar de ello, el éxito discreto de la cinta y el incipiente aire anacrónico que despedía en un panorama marcado por la novedad del sonoro no ayudaron a que su recepción se acercara a la ambición no solo económica sino también artística depositada en ella. No obstante, L'Herbier pudo ver su obra reivindicada en buena parte gracias a la restauración de 1971, a lo que se sumó la monografía que le dedicó en 1973 Noel Burch, quien desde entonces ha proclamado siempre que *L'Argent* es una de las cuatro (sic) mejores películas de la historia del cine mudo.

La restauración digital acometida para la presente edición se realizó a 4K, a partir de uno de los tres negativos de cámara que se filmaron originalmente. Siguiendo lo señalado por Lobster Films, (http://www.dvdbeaver.com/film2/DVDRReviews43/largent_1928.htm [26-11-2020]), otro de los negativos está perdido y un tercero es la versión de exportación, realizada al parecer con tomas filmadas desde peores ángulos y usadas en este caso de manera excepcional, solo para reponer planos muy dañados en los demás materiales. Así pues, se ha utilizado el único negativo que se conserva por entero,

al que se comparó minuciosamente con todos los materiales existentes. Y al mismo tiempo, se han recuperado y restaurado los intertítulos originales. Estamos ante la segunda edición del film en DVD y la primera en Blu-ray. Respecto a la anterior en DVD, realizada por Eureka en fecha no tan lejana, 2008, a partir de la restauración de 1994 y con unos extras de indisimulable aire académico —por ejemplo, un libro compuesto por un detallado estudio del film a cargo del historiador experto en el cine mudo francés Richard Abel, una entrevista con L’Herbier a cuenta de *L’Argent* y un compendio de extractos de críticas de la época—, la de ahora busca diferenciarse jugando la baza de crear unos contenidos si no más numerosos, si concebidos para una mayor variedad, con un perfil más cinéfilo.

De este modo, más allá de la redoblada potencia visual alcanzada por las imágenes mediante la restauración digital, el film se ofrece con dos acompañamientos musicales distintos a elegir, el de la Mont Alto Orchestra, registrado en 2018, y el de Olivier Massot, del mismo 2019, ejecutado por la Orchestre National de Lyon. Igualmente, el impagable documental de 1928 sobre el rodaje de la película *Autour de L’Argent* de Jean Dréville, que también formaba parte de los extras de la edición de 2008, aquí se ofrece además con dos sonorizaciones distintas: la realizada en 1971, donde se incluyó la *voice over* de Dréville con extractos musicales elegidos por él; y la que se ha elaborado específicamente para esta edición que une la *voice over* de Dréville con la música electrónica del grupo Tempson. A la restauración de este film se refiere la pieza un tanto prescindible donde Bromberg en persona explica el proceso —¿y por qué no mejor una pieza donde él mismo explicara el proceso de restauración digital de *L’Argent*?—, y expone la doble maniobra de acercamiento que pretende la edición: al original creado por L’Herbier y a la mayor cantidad de público posible en la actualidad. Junto a la duplicada

oferta sonora, parecen remar en esta misma dirección la galería fotográfica de los protagonistas del film y el interesante librito divulgativo con textos breves mayoritariamente escritos por la historiadora cinematográfica Mireille Beaulieu a propósito de la *L’Argent*, *Autour de L’Argent* y sus autores.

Precisamente, desde nuestro punto de vista, lo que marca la diferencia de esta edición es la conjunción del documental de Dréville con otro de los extras incluidos, la película breve de L’Herbier *Prométhée... banquier* filmada en 1921. Ficción apasionante en sí misma por la mezcla de procedimientos de aire más y menos vanguardista que se dan cita en ella, resulta imposible no verla como una parábola de sustrato mítico sobre el poder destructor del dinero que prefigura en numerosos aspectos lo que años más tarde será *L’Argent*. Si su visionado es la puerta de entrada al universo de la posterior obra cumbre de L’Herbier, el de *Autour de L’Argent* lo es al universo de L’Herbier como director. La rareza de que en la época se filmara un material de estas características, dentro del rodaje de la propia película de L’Herbier, se manifiesta en su alejamiento absoluto de lo que, con los años, acabaron siendo los tópicos que suelen acompañar al formato del *making of*. Dréville filma el permanente movimiento de la cámara dentro del set de *L’Argent* casi con la misma obsesión con que L’Herbier la utiliza en su película. No pierde detalle de su dirección de la interpretación de los actores. Y muestra una y otra vez al cineasta en su afán por conducir a la masa de extras que se mueven compulsivamente dentro de los espectaculares decorados del film. *Autour de L’Argent* transmite la intensidad de L’Herbier. Y con ella, la de una película que supuso un auténtico reto creativo.

Daniel Sánchez Salas

FULLER AT THE FOX. FIVE FILMS 1951-1957

Distribuidora: Eureka Entertainment

Región: B

Contenido: Cinco Blu-Ray (457') + un libreto de 100 páginas.

BLU-RAY 1:

A bayoneta calada (Fixed Bayonets!, Samuel Fuller, 1951) + Comentario de audio de Adrian Martin

BLU-RAY 2:

Manos peligrosas (Pickup on South Street, Samuel Fuller, 1953) + Entrevista y crítica a Kent Jones (32') + Entrevista y crítica François Guérif (24') + Entrevista a Samuel Fuller (12')

BLU-RAY 3:

El diablo de las aguas turbias (Hell and High Water, Samuel Fuller, 1954) + Comentario de audio de Scott Harrison + Documental sobre Richard Widmark (45')

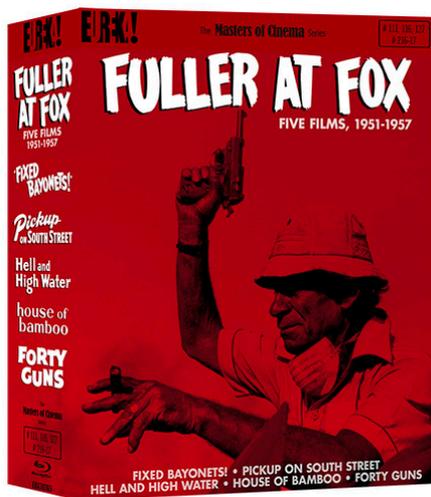
BLU-RAY 4:

La casa de bambú (House of Bambo, Samuel Fuller, 1955) + Comentario de audio de Julie Kirgo y Nick Redman + Comentario de audio de Alain Silver y James Ursini + Vídeo ensayo de David Cairns sobre las películas de Samuel Fuller dirigidas para la Twentieth Century Fox

BLU-RAY 5:

Cuarenta pistolas (Forty Guns, Samuel Fuller, 1957) + Audio con entrevista de Samuel Fuller en el National Film Theater de Londres (1969, 80') + Entrevista con Jean-Louis Leutat (17') + *A Fuller Life* (Samantha Fuller, 2013, 80')

Subtítulos: inglés



A estas alturas, resulta ya inaplazable desmontar con carácter definitivo todo el andamiaje que sostuvo el dispositivo teórico de la «política de autor» perpetrada desde las páginas de *Cahiers du Cinéma* por los jóvenes cachorros de la crítica francesa que descollaron a inicios de los años cincuenta del pasado siglo. Bien es cierto que dicho dispositivo teórico se encuentra actualmente ya muy cuestionado tanto en la necesidad de seguir reivindicando la figura del director como demiurgo —hoy en día hay toda una corriente crítica que proclama que las películas han de ser valoradas por lo que son y no en función de quien las realiza— como a la hora de persistir en esa necesidad un tanto artificial por reivindicar a los verdaderos autores frente a aquellos otros directores que, pese a la reputación adquirida, no pasarían de ser aplicados calígrafos. Las aberraciones a las que dio lugar dicho empeño bastaron para que, con el paso del tiempo, nuevas generaciones de críticos fueran tomando distancia respecto al canon establecido por esa suerte de Biblia que fue *Cahiers* en sus orígenes. Sin embargo, la propia perpetuación de la publicación, el estatus adquirido por aquella primera camada de críticos —muchos de ellos reconvertidos en cineastas indiscutibles— y la pereza que procura en muchos casos entrar a rebatir aquello que es asumido como dogma de fe ha propiciado que, siete décadas después, los rescoldos de aquel dispositivo teórico permanezcan aún encendidos, sobre todo, en lo que se refiere a la reputación de ciertos directores cuya valoración actual sigue estando viciada por la mirada pionera que de su obra se hizo desde las páginas de *Cahiers*. Entre esa nómina de cineastas destaca el nombre de Sam (o Samuel) Fuller, bendecido como quintaesencia de cineasta independiente, como un auténtico *outsider* que dio lo mejor de sí mismo volando libre, desafiando la dictadura del sistema de estudios; toda una retahíla de tópicos que se desmienten atendiendo al hecho de que la etapa más fructífera de su carrera, aquella que definió el estilo y las ambiciones de Fuller, fue desarrollada por el director bajo el paraguas de un estudio, y no de cualquier estudio, sino de uno de los más intervencionistas de Hollywood: la Fox.

La colección «Masters of Cinema» editó a finales del pasado año un *pack* de Blu-ray que, bajo el título genérico de *Fuller at Fox*, ofrece justamente cinco de los largometrajes más destacados rodados por el director para el estudio entre 1951 y 1957: *A bayoneta calada (Fixed Bayonets!, 1951)*; *Manos peligrosas (Pickup on South Street, 1953)*; *El diablo de las aguas turbias (Hell*

and *High Water*; 1954); *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, 1955); y *Cuarenta pistolas* (*Forty Guns*, 1957). Todas las películas se ofrecen en versiones restauradas en 4K —salvo en el caso de *La casa de bambú*, en 2K— con una imagen cuya nitidez resulta indiscutible a la par que cuestiona la idoneidad de ciertas restauraciones encaminadas a conferir una pátina de belleza a obras en cuya naturaleza estaba el discutir dicho concepto con un trabajo de puesta en escena intencionadamente oscuro y «sucio». No obstante, el placer que sentimos al admirar obras tan depuradas también en términos visuales nos suele hacer pasar por alto el componente ético que debería orientar cualquier proceso de restauración donde la premisa debería de ser la de respetar la voluntad expresiva del autor y no tanto la de ajustar la obra al canon estético imperante en el momento de acometerse su recuperación, lo cual estaría encaminado, en todo caso, a satisfacer nuestra experiencia como consumidores. Dicha experiencia, tan sobrevalorada en una época donde la única condición que se nos reconoce es la de clientes, queda por lo demás satisfecha con la amplia selección de contenidos adicionales que atesora el cofre editado por Eureka Entertainment, empezando por el cuadernillo de cien páginas que acompaña los Blu-ray donde se cuentan textos de autores tan reputados como Richard Combs, Murielle Joudet o Philip Kemp analizando las distintas películas contenidas en el *pack*, así como citas del propio Samuel Fuller a propósito de cada film e, incluso, una breve reseña sobre *Cuarenta pistolas* firmada por Jean-Luc Godard en 1957 y rescatada de las páginas de *Cahiers du cinéma*, prueba de que la influencia de esta publicación en la apreciación de Samuel Fuller como cineasta sigue siendo indiscutible a día de hoy.

La idea de congregar voces de prestigio para comentar la obra de Fuller se prolonga en los extras contenidos en cada uno de los discos. Valga a título de ejemplo el audiocomentario a dos voces que los prestigiosos historiadores Alain Silver y James Ursini realizan a cuenta de *La casa de bambú*. También se han incorporado a esta edición diversas entrevistas a Samuel Fuller realizadas en distintas épocas de su vida, siendo una de las más completas la realizada en 1969 en el National Film Theatre de Londres cuando Fuller ya había ido perdiendo su condición de cineasta en activo y comenzaba a ser reivindicado como autor de culto atendiendo, sobre todo, a su carácter de maldito; un poco en la misma estela que Nicholas Ray que, también durante esos años, empezó a sobrevivir de las muestras de pleitesía que recibía de

su nutrida legión de fans europeos. Del culto a Samuel Fuller da prueba el documental *A Fuller Life* (2013), dirigido por la hija del cineasta, Samantha Fuller, y que se incluye a modo de extra en el disco de *Cuarenta pistolas*. Dicho documental es un recorrido entre hagiográfico y melancólico por la vida y obra del cineasta donde se recogen los testimonios de directores que lo admiran y reconocen la influencia que ha tenido sobre su obra. Nombres como los de William Friedkin, Joe Dante o James Franco, y también los de gente que trabajó con él, como es el caso de Mark Hamill, el mítico intérprete de Luke Skywalker que se puso a las órdenes de Fuller en la postrera *Uno rojo: división de choque* (*The Big Red One*, 1980) integrando un reparto al frente del cual destacaba otro *outsider* como Lee Marvin.

Pero más allá de las características técnicas y de la ingente cantidad de contenidos que acompañan la edición de este *pack*, lo verdaderamente interesante del mismo, si hablamos como estudiosos del cine y no como simples consumidores, estaría en la posibilidad que nos ofrece para confrontarnos con la obra del primer Fuller —acaso el único verdadero, toda vez que su obra tardía refleja más una voluntad de repliegue en la defensa del mito que otros habían construido de él que la inercia de un director en plenitud de sus facultades—. Y es ahí donde cabe discutir justamente la naturaleza de ese mito porque fue trabajando en nómina de la Fox cuando Samuel Fuller dio muestras de una mayor libertad creativa plegándose al canon de representación de los distintos géneros cinematográficos (western, cine negro, drama bélico) para reivindicar la singularidad de su mirada; una mirada forjada en el naturalismo expresivo y que hunde sus raíces tanto en su experiencia bélica como en sus primeros trabajos como periodista, lo que le llevó a conferir un vigor verista al relato cinematográfico evitando la sublimación de la que participaban, por norma, los géneros referidos en su férrea codificación. La mirada de Fuller durante los años cincuenta es adicionalmente interesante en tanto ejerce como puente natural entre los rigores de la representación hollywoodiense y lo que serían, posteriormente, los nuevos cines. En su carrera posterior alentado por sus hagiógrafos y ya sin la red de seguridad que le brindaba un gran estudio, el propio Fuller hizo del riesgo su mejor virtud y acometió obras tan personales como *Corredor sin retorno* (*Shock Corridor*, 1963) o *Una luz del hampa* (*The Naked Kiss*, 1964), escritas, dirigidas y producidas por él mismo, lo que, a primera vista, reforzaría su singularidad autoral.

Sin embargo, pese a su audacia, se trata de títulos que carecen de esa veta popular que estaba en la esencia de los largometrajes que Fuller rodó para la Fox demostrando que, entre los directores estadounidenses de su generación —por formación y por bagaje—, ese empeño por reivindicar la singularidad de la propia mirada resulta mucho más productivo cuando se despliega en obras pergeñadas y sostenidas por el deseo de llegar a una audiencia amplia —en sintonía con las exigencias del sistema de estudios— antes que en aquellos otros títulos producidos al margen del sistema, en otros lugares y en otras circunstancias, donde el cineasta vive una aparente fantasía de libertad en su realización hasta el punto de descuidar el alcance de su propuesta. La nómina de cineastas norteamericanos de la generación de Fuller que acabaron extraviados en su empeño de convertirse en «directores a la europea» es amplia. Basta citar nombres como los del ya mencionado Ray o los de John Huston o Robert Aldrich para confirmar hasta qué punto se sintieron perdidos al rodar lejos de Hollywood, al punto

de firmar algunas de sus peores obras cuando vinieron a rodar a Europa. Frente a ellos, Samuel Fuller tuvo, al menos, la inteligencia de no salirse de los márgenes de seguridad que le brindaba la cultura estadounidense como fuente de inspiración, así como la de permanecer fiel a la retórica de los géneros que mejor dominaba. Pero, como los nombres citados, Fuller también perdió *punch* como realizador cuando aspiró (legítimamente) a alejarse de la tiranía de Hollywood. Fue plegándose a los rigores del sistema cuando Samuel Fuller brilló como cineasta al más alto nivel, por paradójico que eso pueda resultar si atendemos a una personalidad como la suya, y eso es algo que se deja sentir en los cinco títulos que integran este *pack* de Blu-ray llamado *Fuller At Fox*. Así pues, hora es ya de derribar toda la mitología inherente a la figura de Samuel Fuller y confrontarnos con la verdadera esencia de un cineasta atípico pero interesante a muchos niveles.

Jaime Iglesias

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN 1134-6795 y e-ISSN 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities and Social Sciences (ERIH PLUS), Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAP), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA), Open Academic Journals Index (OAJI) y Ulrich's. Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (peer review), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2015, *Secuencias* se edita en versión digital y la dirección de su página web es: <https://revistas.uam.es/secuencias>.

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Serán considerados para publicación los artículos de investigación.

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente.

La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado «Acerca de» y acceder a «Envíos en línea». A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación.

Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado «Información para los autores de la página web de la revista» (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>).

Artículos / Articles

**Transposiciones entre cine y literatura:
América Latina en el imaginario imperialista alemán: 1890-1945**
Marion Brepohl

**En defensa de la neutralidad: el ejercicio de la diplomacia
a través de la censura cinematográfica en Argentina, 1938-1940**
María Eugenia Druetta

**Sueños en blanco y negro:
La expansión de la Ufa en Brasil y América Latina**
Wolfgang Fuhrmann

**La diplomacia cultural alemana y el cine de propaganda nazi
en la Argentina en el período previo a la Segunda Guerra Mundial**
María Valeria Galván/ Marina Moguillansky

**Cine de propaganda Nazi en el Ecuador (1934-1941).
La confrontación ideológica por un país**
Yazmín Echeverría

**Cine nazi en Uruguay (1933-1945):
Primeros apuntes sobre distribución, exhibición y recepción**
Germán Silveira