

# I EUROPA CONTRA ESTADOS UNIDOS\*

*De la guerra por las patentes para la sonorización del cine,  
los mercados para las nuevas tecnologías y el cine sonoro,  
a la lucha por las conciencias en Latinoamérica*

---

\* Una versión preliminar de este material, ahora ampliado y enriquecido con mayor información, se publicó en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, núm. 40, Valencia, Filmoteca Ricardo Muñoz Suak, Generalitat Valenciana, febrero de 2002.

A mediados de los años veinte la compañía Warner Brothers, productora cinematográfica de Hollywood, realizó un intento desesperado, según algunas versiones para salir de la crisis financiera por la que atravesaba, o bien, según otras, para dar un golpe contundente y romper el monopolio de sus competidoras más poderosas. Lanzó al mercado filmico una innovación que en realidad no lo era del todo: el cine sonoro. Aliada con otras firmas también importantes en la industria estadounidense, entre ellas Western Electric, Bell Telephone Laboratories y AT&T, Warner Brothers había desarrollado el procedimiento de sonorización para el cine llamado *Vitaphone* (vitafónico, como sería nombrado en castellano), y con él se presentó en Nueva York, el 6 de agosto de 1926, la película *Don Juan*, dirigida por Alan Crosland e interpretada por John Barrymore y Mary Astor.

*Don Juan* no era un filme hablado, puesto que se había rodado con todas las condiciones y convenciones del cine mudo. Pero se le habían añadido música y efectos sonoros, mediante el procedimiento *Vitaphone* ya mencionado, basado en discos sincronizados con la proyección de la imagen, porque por entonces la técnica del sonido incorporado directamente en la banda de la película todavía no estaba perfeccionada como la técnica del *Vitaphone*, que se dominaba mejor y por consecuencia daba mejores resultados.

Aquel esfuerzo de la Warner Brothers en 1926 fue la culminación de una historia iniciada mucho tiempo atrás, a mediados de 1877, cuando Wordworth Donisthorpe presentara el *Kinesiographie* (kinesiógrafo), una temprana combinación de un fonógrafo (precursor del tocadiscos) con una banda de papel sobre la cual estaban montadas las imágenes fotográficas. Cuando Tomás Alva Edison, mediante la

asociación de un kinetoscopio (precursor del cine) y de un fonógrafo de su invención, había ideado en 1888 el kinetófono, aquel fue un primer antecedente cercano al cine sonoro en los finales del siglo XIX, aun antes de que naciera como cine mudo en diciembre de 1895. Hacia 1900 se experimentaba ya, en Europa y en Estados Unidos, con sistemas que pudieran incorporar el registro de sonido directamente en la película. Luego, Louis Gaumont comenzó a emplear en sus programas a partir de 1912 un invento conocido como (*Chronophone*) cronófono, mediante el cual presentaba filmes con breves temas sonoros o escenas de ópera y operetas.

Se había dado una bifurcación en las búsquedas y experimentaciones, entre los discos sincronizados con la imagen, y el sonido incorporado por vía fotográfica en la película, a la vez que en ambos sistemas se buscaba la forma de resolver el problema de la potencia de amplificación suficiente al proyectar los filmes para públicos numerosos, con uno u otro sistema. En aquella guerra contra el tiempo la Warner, al lanzar la versión sonorizada de *Don Juan* en 1926, cerraba una etapa en la que dejaba momentáneamente fuera de combate al procedimiento alemán *Tri-ergón* (presentado al público desde 1922), al procedimiento *Phonofilm* (presentado en Nueva York en 1923, por Lee de Forest y Theodor W. De Case), y algún otro procedimiento similar presentado hacia 1925 por De Case, apenas un poco antes de *Don Juan*.

En consecuencia, si en 1926 la Warner sorprendía a las compañías filmicas rivales que deseaba alcanzar, o vencer, no hizo en realidad otra cosa que avivar en todas ellas, una vez más, el ánimo de competitividad que las caracterizaba. Porque a continuación la firma Fox, también en sociedad con Western Electric, presentó en mayo de 1927 el sistema *Movietone*, de pista sonora-fotográfica lateral, en la película *Seventh Heaven* (*El séptimo cielo*, de Frank Borzage). Ante esto la Warner presentó en octubre de 1927, y esta vez con gran estruendo por el éxito frente al público, la película *The jazz singer* (*El cantante de jazz*, de Alan Crosland). También se trató de un filme esencialmente mudo, con intertítulos y con acompañamiento musical. Pero contenía algunas escenas dialogadas y otras en las que el actor Al Jolson cantaba.

El acompañamiento musical había sido habitual en toda la etapa del cine mudo (y en eso *Don Juan* no había sido en realidad tan innovadora). Pero los diálogos y las canciones en *El cantante de jazz* sí eran una auténtica novedad, y causaron gran sensación, como para dar un éxito realmente triunfal a la compañía Warner y, en última instancia, al cine sonoro frente al mudo.

Unos meses después de *El cantante de jazz* la firma RCA (Radio Corporation of America), en alianza con General Electric, y siendo rivales ambas de Western Electric, lanzaron al mercado la película *The Perfect Crime* (*El crimen perfecto*, de Bert Glennon), sonorizada con el sistema llamado *Photophone* (fotofónico), más cercano al *Movietone* de Fox que al *Vitaphone* de Warner y pareció entonces que con aquellos tres sistemas de cine sonoro Estados Unidos había ganado la partida a Europa. Pero aquella era sólo una apariencia, porque pronto fue muy claro que Warner había dado un gran golpe en el mercado filmico y había revivido la competitividad de las otras compañías hollywoodenses, pero también, paralelamente, había agudizado la rivalidad entre las cinematografías europeas y la estadounidense.

En Europa varios países también habían continuado los experimentos para sonorizar el cine, entre ellos, además de Alemania, Gran Bretaña y Francia. En este último país León Gaumont había presentado en 1928 el sistema *Gaumont-Peterseon-Poulsen*, basado en las búsquedas de los científicos daneses Valdemar Poulsen y Axel Petersen. Pero en dicho procedimiento el sonido se grababa a todo lo ancho de otra película de 35 mm, que se deslizaba en sincronía con la película de la imagen. Por las complicaciones derivadas de un sistema de proyección con doble banda aquel sistema francés no tuvo éxito.

Los logros europeos en el terreno de la sonorización del cine se obtuvieron en Alemania principalmente, a partir del inicialmente fracasado sistema *Tri-ergón*, de la compañía fundada desde 1919 por Hans Vogt, Jo Engl y Joseph Massolle. Dicha empresa pionera se transformó, en alianza con la empresa de Oskar Messter y el grupo Heinrich Kuchenmeister, en la *Tonbild-Syndicat* (conocida como *Tobis*) el 30 de agosto de 1928, y quedó bajo la dirección de Heinrich

Bruckmann.<sup>1</sup> Paralelamente, las firmas Siemens y AEG (Allgemeine Electricitäts-Gesellschaft), líderes en el mercado de la telefonía y la industria eléctrica alemanas, habían creado la firma Klang Film. Hacia 1929 ambos corporativos se fusionaron, dando origen a la firma *Tobis-Klang Film* que en aquel mismo año presentó el sistema sonoro con dicho nombre y compatible además con los sistemas estadounidenses *Movietone* y *Photophone*. El sistema vitafónico de sonorización del cine con discos, y en general todos los demás procedimientos, habían sido abandonados a favor del registro fotoeléctrico, de banda sonora en la película misma.

Se inició de inmediato una inevitable y muy fuerte “guerra de patentes” entre Western Electric y el *trust* germano, el único con posibilidades reales de oponer resistencia en Europa al predominio de las firmas estadounidenses. Aunque se intentó constituir otros grupos europeos poderosos, mediante la fusión de capitales alemanes con suizos, holandeses e ingleses, la realidad es que solamente Alemania, con la constitución de aquel poderoso cartel (*Tobis-Klang Film*), en el terreno de los sistemas sonoros para el cine, había alcanzado condiciones como para pelear contra Estados Unidos, en principio, por el control del mercado continental europeo; porque pronto habría de quedar claro que con el surgimiento y afianzamiento de los sistemas sonoros para el cine, entre finales de los años veinte y principios de los años treinta, se originó, como había ocurrido en casi todos los terrenos del desarrollo tecnológico, una competencia en la que el objeto de disputa era el mundo, y no únicamente Europa. La lucha era ahora ya no tanto por las patentes, ni por Europa, sino por todos los otros mercados y zonas de expansión comercial de la nueva tecnología.

El conflicto se zanjó en junio de 1930, en París, con la firma del “Tratado de paz del cine sonoro”, y sus dos acuerdos fundamentales. Uno, el de “intercambiabilidad”, permitió que cualquier película sonora pudiera ser filmada y proyectada con cualquiera de los equipos patentados en los países firmantes del acuerdo. Por otra parte, y como ocurre con casi todas las guerras, los contendientes se dividie-

<sup>1</sup> Federico Dávalos Orozco, *La fiebre del cine sonoro: setenta y cinco años*, México, 2003 [inédito], p. 9.

ron el mundo en áreas de mercado exclusivo. *Tobis Klang Film* obtuvo, además de Alemania, a Austria, Suiza, Holanda (y todas sus colonias) y los países balcánicos y los escandinavos. Hollywood y sus firmas (*Vitaphone*, *Movietone*, *Photophone*, etc.) retuvieron, además del territorio estadounidense, a Canadá, la India, Australia y la Unión Soviética. El resto del mundo se consideró mercado abierto a la competencia, y habría de ser por esto que Latinoamérica resultó ser otro de los campos de batalla entre los rivales.

En consecuencia, si el Tratado de París dio fin a la guerra entre Estados Unidos y Alemania por las patentes y tecnologías del cine sonoro,<sup>2</sup> quedó claro para todos que la historia no estaba terminada. Siguió a continuación una lucha por los mercados para la producción, la distribución y la exhibición de las principales potencias cinematográficas (Estados Unidos, Alemania, Francia) a la que se sumó, desde mediados de los años treinta, una pugna que incorporó además las batallas ideológicas a través del cine.

#### LAS INDUSTRIAS NACIONALES DE CINE SONORO EN IBEROAMÉRICA

La llegada del sonido había abierto también posibilidades reales de existencia a cinematografías nacionales en países que durante la etapa muda no habían conseguido del todo consolidarlas. Ese fue el caso de las principales cinematografías iberoamericanas: Argentina, Brasil, España y México. Con excepción de Brasil, los integrantes del grupo que para efectos de este texto denominaremos EMA (España-México-Argentina), competían fuertemente por el mercado latinoamericano, mientras que simultáneamente dicha región era también, otra vez, objeto de disputas entre las cinematografías europeas y Hollywood. Éste había tratado de mantener su posición en los mercados latinoamericanos mediante la ya conocida experiencia del "cine hispano".<sup>3</sup> Las cine-

<sup>2</sup> Klaus Kreimeier, *The UFA Story. A History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 179.

<sup>3</sup> Véase al respecto, Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*, Bilbao, Mensajero, 1990, 319 pp.

matografías de EMA comenzaron a cosechar sus primeros resonantes éxitos, en buena medida gracias a que el cine sonoro posibilitó la existencia de géneros cinematográficos que respondían a la especificidad cultural de cada país mediante la incorporación de música, canciones y folclore locales.

Dichos géneros importantes fueron el “filme tango”, la “chanchada” brasileña, la “españolada” y el “melodrama ranchero” mexicano, respectivamente. Este factor fue muy importante, en relación con las tecnologías del cine sonoro y la guerra comercial desatada por los mercados para el cine sonoro entre las potencias, porque la producción de géneros, subgéneros y/o temáticas cinematográficas particulares, y la existencia de una audiencia familiarizada con ellos y con su consumo, constituyen un aspecto entre varias condiciones cuya pre-existencia permite explicar a un cine nacional como concepto. Ciertamente la creación de dichos géneros nacionales es vital en tanto remite hacia la consideración de sus productos como instancias de una discursividad/textualidad y su expresión como especificidad nacional y/o cultural, su relación con la creación del imaginario social y su articulación simultánea con las representaciones de la identidad.<sup>4</sup>

Ante el hecho incontestable de que las cinematografías iberoamericanas sí habían conseguido éxito en las recreaciones de la identidad y el folclore locales de sus países, y ante el evidente fracaso de Hollywood en sus intentos para los entornos culturales, sociales, populares, etc., iberoamericanos, la Meca del cine disminuyó paulatinamente el proyecto del “cine hispano” y siguió dos estrategias. Por una parte, al distribuir lo más exitoso del cine mexicano a través de firmas hollywoodenses, contrarrestaba el gran triunfo del cine argentino en Sudamérica, además de obtener pingües beneficios económicos con la distribución del cine azteca. Por otro lado, al absorber a las más importantes figuras del incipiente *star system* iberoamericano, Hollywood buscó capitalizar en su favor el éxito de aquellas en Latinoamérica, colo-

<sup>4</sup> Véase al respecto Stephen Crofts, “Concepts of national cinema”, en John Hill y Pamela Church Gibson [eds.], *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 385-394 y Mette Hjort y Scott MacKenzie [eds.], *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000.

cándolas en los filmes “hispanos” o en producciones de menor calidad (comparadas con la producción estándar de la Meca del cine), a la vez que simultáneamente socavaba a las industrias locales privándoles de sus principales figuras.<sup>5</sup>

Mientras tanto, las industrias europeas, sin la misma capacidad para producir segundas o terceras versiones en otros idiomas de los filmes originalmente exitosos en su territorio,<sup>6</sup> y sin poderosas distribuidoras como para seguir la estrategia hollywoodense, consideraron propicio introducirse en el mercado latinoamericano además de con su producción, también mediante alianzas o estrategias de “infiltración” de alguna de las industrias de EMA. Un primer intento, el de una firma francesa en 1936 para coproducir cine con España, y a través de él acceder al mercado latinoamericano de habla española, quedó cancelado al inicio de la Guerra Civil.

La película proyectada habría de titularse *La casta Susana*, opereta de Jean Gilbert, protagonizada por Imperio Argentina y para ser dirigida por Florián Rey a partir de septiembre de 1936, en París. El inicio de la Guerra Civil forzó la permanencia del dueto estelar español en la ciudad Luz, de donde se trasladaron hacia Nueva York y después hacia La Habana, Cuba, y México, para llegar a Berlín en mayo de 1937 y dar vigencia al acuerdo hispano-alemán de coproducción cinematográfica, iniciado con la realización de *Carmen la de Triana/Andalusische Nächte* (1938).

La última película arriba citada fue parte del segundo proyecto importante, que implicó la constitución de la firma HISPANO-FILM PRODUKTION (1936), entre toda una serie de acuerdos y medidas mediante las cuales la ambición expansionista de Alemania buscaba utili-

<sup>5</sup> Véase al respecto, Gaizka S. de Usabel, *The High Noon of American Films in Latin America*, Ann Arbor, Michigan, The University of Michigan Research Press, 1982 (Studies in Cinema), 317 pp.

<sup>6</sup> Pese a todo, algunas cinematografías europeas habían intentado competir con Hollywood también en el terreno del “cine hispano”. Ejemplo de ello fue el hecho de que el director español Antonio Momplet, contratado por la firma francesa Gaumont, dirigió en París versiones españolas de películas francesas.

zar al cine español para expandirse en Latinoamérica y ganarle terreno a Estados Unidos.<sup>7</sup>

#### DE LAS AMBICIONES COMERCIALES AL PROSELITISMO IDEOLÓGICO

El fracaso del proyecto hispano-germano de producción, hacia el final de los años treinta, hizo claro que independientemente de la muy evidente afinidad entre el fascismo español y el alemán, había también insalvables diferencias entre ambos países en cuanto a la percepción de la situación y la necesidad de constituir zonas particulares de influencia, tanto en el terreno ideológico como en el económico. La ambigüedad entre colaboración-confrontación, ocurrida entre los fascismos europeos (y también posteriormente entre los aliados) explican las veleidades de CIFESA. Independientemente de la posición de aquella compañía en España y de su participación en los acuerdos hispano-alemanes, la firma de los Casanova, por razones perfectamente entendibles, desde un punto de vista comercial, había tratado en lo individual de afianzar una posición en Latinoamérica, actuando al margen de su relación con el franquismo y de su participación en los pactos hispano-alemanes.

El éxito de filmes como *La hermana San Sulpicio*, *Nobleza baturra* o *Morena clara* había posibilitado a la firma la apertura de sucursales en más de 14 capitales europeas y latinoamericanas. Con estos recursos, provenientes de la distribución en el exterior de sus grandes triunfos, CIFESA había producido en México *Caminos de ayer* (*La mano de Dios*), dirigida en 1938 por Quirico Michelena y Llaguno, argumentista, adaptador y director aparentemente de origen español, que antes había

<sup>7</sup> Véase respecto a estos hechos el artículo de Emeterio Díez, "Los acuerdos cinematográficos entre el franquismo y el tercer Reich (1936-1945)", en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 33, octubre, 1999, pp. 35-59. También Rosa Álvarez Berciano y Ramón Sala Noguer, *El cine en la zona nacional (1936-1939)*, Bilbao, Mensajero, 2000, 267 pp.

sido autor y coproductor de *Sagrario* (1933) y adaptador de *No basta ser madre* (1937), ambos filmes mexicanos dirigidos por Ramón Peón.<sup>8</sup>

Por las actividades de Michelena se descubrió entre 1939-1940 por funcionarios del gobierno mexicano que, actuando como agente de CIFESA para fines económicos en Latinoamérica, Michelena y la firma española proyectaban actuar simultáneamente como agentes del franquismo en términos ideológicos. A principios de 1940 Michelena fue objeto de una denuncia ante Carlos Darío Ojeda, embajador de México en Colombia. Ojeda informó a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) mexicana que Michelena llevaba a cabo “un censurable procedimiento en contra de la industria cinematográfica nacional y de propaganda política”, agregando que lo informaba a la cancillería para que “sirva de base a la minuciosa investigación que este delicado caso requiere”. Dicha actividad era realizada por el acusado en toda la región sudamericana y en realidad no sólo contra el cine mexicano, sino también de paso contra el argentino y hasta el español.

Ojeda exponía que con anterioridad a la denuncia había proporcionado toda clase de facilidades a Michelena, cuando éste expresó su deseo de convertirse en distribuidor de cine mexicano en Sudamérica y por lo cual se le puso en contacto con distribuidores y exhibidores de la región. Uno de ellos, el señor Jorge Jaramillo Villa, propietario de la distribuidora Hispano-Mexicana de Películas, de Bogotá, Colombia, recibió tiempo después una carta de Michelena, fechada el 26 de diciembre de 1939 y en la cual quedaban claros sus verdaderos propósitos.<sup>9</sup> Luego de criticar al cine mexicano y a quienes lo hacían, Michelena solicitaba anticipos económicos con la finalidad de fundar una compañía nueva, amparada por CIFESA, para producir a través de ella películas en castellano, en Hollywood.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Véase Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997*, México, MAPA/Conaculta/IMCINE/Canal 22/Universidad de Guadalajara, 1998, p. 112.

<sup>9</sup> Archivo Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, expediente AGE/SRE/III-419-4, Carlos Darío Ojeda, embajador de México en Colombia, a la SRE, 17 de febrero de 1940. En lo sucesivo esta fuente se citará siempre con la clave AGE/SRE, seguida de la clasificación, datos de personas y fechas correspondientes.

<sup>10</sup> En su proceder Michelena se confiaba a una práctica en la que se solicitaban anticipos a los distribuidores y exhibidores, previamente a la producción del filme,

Michelena argüía que para hacer películas de altura se requerían recursos no disponibles en México. Rememoraba el fracaso del “cine hispano” y lo atribuía a la carencia del “espíritu español”, pese a contar con todos los recursos técnicos estadounidenses. Así, proponía actores y autores de origen hispano para lanzar al mundo, desde Hollywood, las producciones de la firma Producciones Dulcinea, que serían distribuidas por “la más poderosa productora y distribuidora en habla española [...] CIFESA”. Luego de referirse de forma muy elogiosa a las películas españolas *La verbena de la paloma*, *Nobleza baturra* y *Morena clara* (las dos últimas de Florián Rey), auguraba éxito a la futura empresa por contar entre sus activos precisamente a Rey como uno de sus directores y a Imperio Argentina como una de sus figuras estelares.

En la perspectiva de los funcionarios y diplomáticos mexicanos lo alarmante del asunto no fue quizá tanto que Michelena acudiera a la estrategia de los productores mexicanos para obtener fondos, al hacerse distribuidor del cine al que criticaba. A decir de su carta, no pretendía producir filmes con fines de lucro, sino en todo caso para servir en realidad a los propósitos de una ofensiva ideológica que con el gobierno de Franco se puso en marcha en Latinoamérica con la creación del Consejo de la Hispanidad en 1940.<sup>11</sup> El riesgo siempre latente de que el fascismo pudiera llegar a sentar sus reales en Latinoamérica, a través de medios de comunicación como el cine, estaba implícito en el proyecto de CIFESA-Michelena, como quedaba claro con esta afirmación suya:

Producciones Dulcinea será una sociedad regular colectiva *regentada por señores que están dispuestos a sacrificarlo todo, para lograr la introducción de las películas habladas en castellano, por lo menos en todo el mercado de habla española*. Estos señores no persiguen un simple afán de lucro. *Se basan en móviles ideológicos, de acuerdo con las orientaciones espirituales del Nuevo Estado Español.*<sup>12</sup>

sólo con la garantía del posible futuro éxito de la cinta, garantizado a su vez por el elenco que la protagonizaría.

<sup>11</sup> Sobre este tema una referencia importante es Ricardo Pérez Montfort, *Hispanismo y falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, México, FCE, 1992, 204 pp.

<sup>12</sup> AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena a Jorge Jaramillo Villa, distribuidor y exhibidor de cine mexicano en Colombia, 26 de diciembre de 1939. Las cursivas son mías.

Quirico Michelena hacía aquellas afirmaciones, ante el exhibidor colombiano y otros de sus pares en Sudamérica, en un momento en que ya eran muy intensas las actividades nazis de inteligencia en todo el Cono Sur. En Colombia en particular, agentes germanos como Teodoro Funk, Heriberto Schwartz Skidsen y otros, actuaban en todo momento, al igual que en el resto de la región, en concordancia con falangistas españoles, fascistas de las oligarquías criollas sudamericanas y fascistas italianos radicados en la región, como se verá más adelante.<sup>13</sup>

En otros párrafos de su larga carta, Michelena proponía como su probable primera gran producción *Marianela*, basada en la novela de Benito Pérez Galdós, para la cual calculaba un costo de 20 a 25 000 dólares. Y agregaba que “*Para el primer año de producción, tenemos entre manos obras como las siguientes: Carlos Arniches: La cara de Dios, El tesoro de la bruja, Gente menuda; Benito Pérez Galdós: Marianela; Pedro Muñoz Seca: El roble de la Jarosa; Ramos Carrión: El rey que rabió; Ramos Martín: Los Gavilanes; José Echegaray: El loco Dios; Miguel Echegaray: La viejecita, Guimerá, Tierra baja; además: Los chicos de la escuela, Los granujas, El diablo no duerme, El perro chico, El biznieto de Sancho Panza, etc., etc.*”<sup>14</sup>

Además Michelena aseguraba tener ya algunos contratos relativos a esa futura primera gran película, de cuyo éxito o fracaso dependería la continuidad de la compañía y la decisión de los invitados a la sociedad de continuar en ella. Todo esto era el preámbulo de Michelena para solicitar al colombiano Jaramillo Villa la cantidad de 2 500 dólares como aportación, en estos términos:

Nuestro cálculo es que esa república puede contribuir perfectamente al rodaje de cada película con una cantidad no inferior a 2 500 dólares. De cualquier forma espero que en su próxima me diga si usted estima la cifra

<sup>13</sup> Sobre las actividades del espionaje nazi en Argentina, Chile, Brasil y otros países sudamericanos, con particular énfasis en Colombia, véase la siguiente referencia: León Arled Flores G., “El caso Schwartz”, en *Memoria y Sociedad. Revista del departamento de historia y geografía de la Pontificia Universidad Javeriana*, vol. 1, núm. 2, Santa Fe de Bogotá, D.C., octubre, 1996, pp. 39-48.

<sup>14</sup> AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena a Jorge Jaramillo Villa, distribuidor y exhibidor de cine mexicano en Colombia, 26 de diciembre de 1939. Las cursivas son mías.

exagerada y si le interesa el asunto. Conste que al marcarla nosotros no lo hacemos por puro capricho, sino *basándonos en operaciones del mismo tipo efectuadas con películas españolas, argentinas y mexicanas de calidad artística y técnica muy inferior a las que nosotros nos proponemos producir*.<sup>15</sup>

Como se puede advertir, Michelena estaba ya en contacto con otros distribuidores de cine mexicano en Sudamérica y conocía los procedimientos y montos de las operaciones, por lo que al solicitar aquella cantidad lo hacía bajo el argumento de que era “lo mismo que hemos conseguido de todos los territorios ya contratados”. Proponía la solución del problema de la distribución del cine en castellano por la vía de la misma firma para la cual trabajaba, CIFESA, y cuyo gerente general de distribución para todo el mundo, Aurelio García Yébenes, estaba de paso en México para concertar todo el acuerdo.

Esta información del documento de Quirico Michelena coincide perfectamente con lo establecido en uno de los editoriales de CIFESA, en el que se establecían las actividades de aquel personaje, que las iniciara precisamente Buenos Aires. El editorial, de tono muy exaltado, decía que “CIFESA plantará sus reales bien plantados en aquellas sus hijas americanas. ¡No faltaba más!, por algo se va allá [...] CIFESA avanza con la antorcha de sus éxitos a la vez que clava alto el pabellón de la producción nacional”.<sup>16</sup> Después de decir a Jaramillo Villa que el territorio colombiano era “uno de los pocos en donde todavía necesito resolver el asunto de representación”, Michelena izó el anzuelo:

CIFESA, única potencia real existente hasta ahora en calidad de productora y distribuidora de películas habladas en castellano [...] *Dicha compañía, en periodo de franca reorganización se halla dispuesta a crear en todos los países de habla española sociedades nacionalizadas para la distribución de su material [...] ¿Quiere usted que yo trate de inclinarlos a la constitución de dicha sociedad colombiana con usted?*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> *Loc. cit.* Las cursivas son mías.

<sup>16</sup> Félix Fanés, *El cas CIFESA: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989 (Ediciones Textos Filmoteca, 3), p. 104.

<sup>17</sup> AGE/SRE/III-419-4, Quirico Michelena a Jorge Jaramillo Villa, distribuidor y exhibidor de cine mexicano en Colombia, 26 de diciembre de 1939. Las cursivas son mías.

El 7 de marzo de 1940 la cancillería mexicana informó a su embajada en Colombia que se había iniciado una investigación respecto a Michelena y sus actividades, e instruyó enfáticamente al personal diplomático para que informaran “si continúa dicho señor haciendo labor denigrante en ese país (Colombia), en contra de las películas nacionales”.<sup>18</sup> Hasta ahora no se han encontrado más referencias al asunto, pero puede suponerse que el proyecto CIFESA-Yévenes-Michelena fue desarticulado por los funcionarios mexicanos, pues Michelena no volvió a trabajar en cuestiones relacionadas con el cine, aunque sí intentó dirigir un filme en 1943, sin conseguirlo.<sup>19</sup>

Ciertamente, y de acuerdo con todos los estudiosos del cine español que lo han establecido, se debe entender que hablar de CIFESA no significa hablar del cine español en conjunto. Porque CIFESA no fue una paraestatal ni en la República ni en el franquismo, y tampoco contó con estudios y laboratorios propios, lo cual limita el poder advertirla como una potencia, capaz de una verdadera política industrial de producción. Y su cine, a decir de los estudiosos mencionados, fue en todo caso muy conservador, más que auténticamente fascista. Pero por otra parte, es innegable la gran significación de esta productora en los aspectos aquí detallados, sobre todo porque, luego de la derrota de la República española, el cine de CIFESA se convirtió en una simbiosis del “reaccionarismo propio de la sociedad ultramontana de anteguerra” con el franquismo.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Anselmo Mena, jefe del Departamento Diplomático de la SRE, a Carlos Darío Ojeda, 7 de marzo de 1940. AGE/SRE/III/250(861-0). Paréntesis mío.

<sup>19</sup> Realizó una propuesta para hacer un filme sobre el caudillo revolucionario mexicano Emiliano Zapata. Se presentaba como (todavía) “miembro de número del Sindicato de Autores y Adaptadores Cinematográficos” y argumentaba que su proyecto sería patrocinado por el Frente Zapatista de la República y “algunos de los connotados miembros de la colonia española de esta capital”, es decir, de la ciudad de México. Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho, expediente AGN/MAC/523.3.60, Quirico Michelena y Llaguno al presidente de México Manuel Ávila Camacho, 10 de diciembre de 1943. En lo sucesivo esta fuente se citará siempre de la forma codificada al final de esta cita (AGN/MAC).

<sup>20</sup> Véanse al respecto los textos del volumen monográfico “CIFESA, de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso”, en *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios*

Así, con la pregunta que Michelena realizara al distribuidor colombiano quedaba claro que los proyectos de las entidades cinematográficas europeas en Latinoamérica requerían contar con aliados en la región para realizarse. Estos podían serlo por la vía de la concertación (como intentara CIFESA) o por la vía de la presión, como aparentemente ocurrió con el proyecto nazi en Argentina, en el cual estuvieron involucradas firmas teutonas como Siemens, AGFA de la Argentina (surtidora de película virgen alemana) y el Banco Germánico, que actuaban de manera encubierta en beneficio de los intereses de la UFA.

#### EL CINE ARGENTINO EN LA MIRA DE LOS NAZIS (Y DE LOS ALIADOS)

Por las informaciones que circularon entre las entidades diplomáticas británicas y estadounidenses entre 1940-1942, es evidente que cuando el proyecto CIFESA-Yévenes-Michelena fue desarticulado en México, Alemania ya tenía mucho tiempo que trataba de sacar partido a su avanzada infiltración en Sudamérica, a la "neutralidad" argentina frente a la Segunda Guerra Mundial, y es claro también que simultáneamente al proyecto de CIFESA en México, los nazis querían aprovechar el éxito del cine rioplatense entre las audiencias latinoamericanas. Los comunicados entre la embajada británica en Buenos Aires y el Ministerio Británico de Información (MBI) y la cancillería británica (BFO, British Foreign Office) demuestran claramente que los representantes de Hollywood fueron los primeros en enterarse y pusieron en guardia a los británicos ante la amenaza de que la propaganda filmica en castellano del Eje se distribuyera desde la capital argentina hacia el resto de Latinoamérica.

De acuerdo con aquellos documentos, que llevaban como anexos los reportes preparados por los directivos de las principales distribuidoras hollywoodenses en Buenos Aires, se explicaba que los filmes alemanes habían sido muy populares en Argentina hasta 1933. El relativo descenso de aquella aceptación había orillado a los nazis

---

*históricos sobre la imagen*, año I, núm. 4, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, diciembre-febrero, 1990.

hacia una serie de estrategias para intentar tomar control de aquella industria cinematográfica. Uno de los informes, del 10 de febrero de 1941, concluía que:

En síntesis, podemos deducir que *la infiltración nazi en la distribución de material recibido de los países totalitarios ha comenzado. Que han dominado casi completamente la venta de película virgen* y, en cuanto a la producción, aunque nada concreto existe, es evidente que *por medio de abundante crédito están tratando de intervenir en la producción argentina*, esperando el momento oportuno para obtener una mayor incidencia sobre esta fase de la industria.<sup>21</sup>

Pero, ¿cuáles eran las razones de que se hubiera llegado a aquella situación, que era alarmante en extremo para los aliados en 1941, con la Segunda Guerra Mundial en pleno desarrollo? En los informes antes referidos, figuran ilustrativas y contundentes descripciones de las medidas de Alemania para controlar el cine argentino y se puede deducir a su vez que detrás de todas ellas estaban, camuflados, los intereses de la firma germana UFA. Entre las descripciones algunas indican la forma tan expedita en que la firma AGFA de Argentina otorgó créditos abundantes y demasiado blandos a los productores del Plata. Más tarde, entre 1938 y 1940, algunas compañías enfrentaron crisis financieras (entre ellas PAF, SIDE, Tecnograf, Laboratorios Méndez Delfino y Laboratorios Cristiani)<sup>22</sup> y se vieron en la necesidad de declararse en quiebra.

En los procedimientos de liquidación o reestructuración aparecieron siempre AGFA y su presidente en Argentina, el señor Von

<sup>21</sup> Public Record Office, Kew, Londres, Gran Bretaña, expediente PRO/INF 1/607, reporte enviado por la embajada británica en Buenos Aires a la División de Cine del MBI (Ministerio Británico de Información), 10 de febrero de 1941, p. 4. Cursivas mías. La clave PRO/INF corresponderá en lo sucesivo a los archivos del Archivo Público Británico, Ministerio de Información, con sus números y fechas.

<sup>22</sup> Estudios Cinematográficos SIDE, fundada en 1936, había tenido como antecedente a la firma Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos, fundada en 1928 por Alfredo Murúa y el italiano Genaro Sciabarra; el propietario de los Laboratorios Cristiani fue Quirino Cristiani (Buenos Aires, 1896-1984), y Jorge Méndez Delfino fue el fundador de la productora y distribuidora de su mismo nombre. Ninguna de las tres firmas argentinas mencionadas habría de sobrevivir la crisis referida.

Simpson, como principales acreedores de cada una de las empresas del cine argentino en crisis, lo cual evidenció que los quebrantos de aquellas compañías obedecían a una maniobra de los germanos, que primero prestaron mucho dinero sin condiciones, y luego intentaron cobrarse apoderándose de las empresas. Como AGFA tenía preferencia sobre el resto de los acreedores de las firmas afectadas, Von Simpson se convirtió en el liquidador de un par de ellas y en "miembro del Consejo Administrativo de otras dos, con su voto siendo el decisivo en la producción futura de dichas compañías".<sup>23</sup> En uno de los informes se explicaba que

La razón por la cual AGFA ha podido lograr una posición tan firme en el mercado de película virgen, hasta el punto de ser prácticamente el único medio de adquisición para los productores argentinos se debe (1) a la forma tan expedita en la cual otorgan crédito, (2) a la introducción de la película ultra sensible Suprema, (3) a las dificultades que KODAK tuvo para obtener mercado (4) por la eliminación total de la competencia que Gevaert significó, aunque realmente esto no fue nunca de mayor importancia.<sup>24</sup>

De acuerdo con aquellos reportes, cuando la compañía SIDE se declaró en quiebra en 1939 ante las autoridades argentinas, Von Simpson, actuando de acuerdo con instrucciones que había recibido de Berlín, insinuó a la gente del cine que, por ser AGFA el principal acreedor de esa empresa, había la posibilidad de consolidar el proyecto alemán. Éste implicaba llevar realizadores, asesores técnicos, escenógrafos, etc., para producir cine en Argentina. Si Von Simpson hizo tales declaraciones, el hecho puede interpretarse de dos formas. Como una tontería en vista de la necesaria discreción en esta clase de proyectos, o como un alarde de la seguridad que sentían los alemanes respecto al poder que habían alcanzado en el cine argentino.

Es muy probable la segunda de las hipótesis, si de cualquier manera en los procedimientos de quiebra y liquidación ya se veían los entre-

<sup>23</sup> PRO/INF/ 1/607, reporte enviado por la embajada británica en Buenos Aires a la División de Cine del MBI, 10 de febrero de 1941, p. 1. Cursivas mías.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 2.

telones de la situación de las compañías involucradas en este proceso de infiltración nazi en el cine argentino, ya conocidos para su comunidad fílmica que, por cierto, hasta donde se sabe, opuso resistencia a la nazificación del cinema rioplatense.

Aunque los sucesos en Europa, continuaba el informe enviado por la embajada británica a su metrópoli, habían detenido momentáneamente los planes de Von Simpson, los intereses germanos continuaban expandiéndose en el cine argentino. Los comunicados remitidos por la embajada británica en Buenos Aires eran lo bastante prolijos como para mencionar incluso las fotografías de prensa en que aparecían los directivos de Argentina Sono Film (Atilio y Ángel Luis Bautista Mentasti y familia, de ascendencia italiana, además de otros) junto con los de AGFA, en diversos eventos de la comunidad y la industria cinematográficas argentinas, lo cual ponía de relieve las buenas relaciones entre ambas corporaciones y sus proyectos futuros de colaboración.

AGFA y Siemens Schuckert eran los principales acreedores, entre otras, precisamente de Argentina Sono Film, que era la más importante productora de cine y por ello todo el asunto revestía particular importancia.<sup>25</sup> A ojos de los aliados la filiación de los Mentasti con el fascismo era probablemente más añeja de lo que parecía. Cuando Argentina Sono Film se fundó en 1933 sus socios capitalistas habían sido, además de Ángel Bautista Mentasti padre, Carlos Favre, representante de la Pathé Nathan (de Francia) y Julián Ramos, apoderado en Argentina de la Film Reich (de Alemania).

Por otra parte, planteaban los reportes estadounidenses y británicos, el Banco Germánico de Argentina había concedido también cuantiosos créditos a la mayor parte de las empresas de cine que sufrían dificultades financieras con AGFA, con lo cual quedaban atrapadas en una complicada red de intereses alemanes que evidentemente actuaban de manera concertada y con objetivos comunes, si nos atenemos a la relación existente entre todas aquellas entidades.

<sup>25</sup> Véase al respecto la compilación en CD Room de Guillermo Fernández Jurado y Marcela Casinelli, *El cine argentino (1933-1945)*, Buenos Aires, Fundación Cinemateca Argentina, 1995.

Los nexos entre la firma alemana UFA y las subsidiarias en Argentina de AGFA, Siemens y el Banco Germánico se pueden explicar históricamente por la estrecha relación entre las matrices de dichas corporaciones y la UFA en Alemania, que conviene reseñar brevemente. El Banco Germánico, la más poderosa institución financiera de Alemania, estuvo siempre ligada a la UFA desde la fundación de la productora en 1917 y hasta la venta de sus remanentes al grupo Bertelsmann Publishing Group en 1962. Emil Georg von Stauss, presidente del Banco Germánico, fue el presidente de UFA cuando ésta se constituyó en 1917.

En 1918-1919 Von Stauss había fusionado participaciones de UFA con AGFA y DLG (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft) en el corporativo que internamente desde Alemania actuaría como un departamento para el exterior para manejar los intereses de UFA en el extranjero. Dicho combinado empresarial tendría un manejo contable y administrativo y un consejo independiente del de UFA, pero integrado por miembros de todas las firmas que lo constituían (UFA, AGFA, el Banco Germánico y DLG). En 1921 el Banco Germánico era el principal accionista de UFA. En la reestructuración de UFA en 1927 habían permanecido como parte del corporativo financiero que dirigía a la productora tanto Von Stauss como la alianza con AGFA. En 1933, al fundarse el Banco de Crédito para la Industria Fílmica Alemana (principal soporte de la maquinaria propagandística nazi de Goebbels durante la guerra), su consejo directivo contaba con un representante de AGFA, y con Johannes Kiel, que era a su vez miembro de los consejos del Banco Germánico y de UFA, al igual que Von Stauss.

En 1937, en la gran reestructuración que el régimen nazi hizo de UFA, Von Stauss seguía siendo miembro del Banco Germánico, presidente de UFA y fue nombrado además presidente de su comité financiero, y consolidó la relación entre el partido nazi, los banqueros y UFA como la gigantesca productora fílmica nazi. En 1938 UFA y AGFA habían firmado un convenio de cooperación que condujo al desarrollo del sistema AGFACOLOR. Si a todo esto se suma la importancia de Siemens en la industria eléctrica, la telefonía y, sobre todo, la fabricación y venta de equipos para la producción y exhibición de cine, se puede entender mejor el papel que todas las firmas alemanas

mencionadas desempeñaron en el, a la postre finalmente fracasado, proyecto de nazificación del cine argentino.

Volviendo al proyecto alemán en Argentina, a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, los diplomáticos y funcionarios gubernamentales angloestadounidenses advirtieron que en el campo de la distribución, los filmes nazis y antibritánicos, como la propaganda alemana en general, estaban siendo distribuidos y exhibidos por Nicolás Di Fiori.<sup>26</sup> Nacido italiano y naturalizado argentino, Di Fiori era el propietario de un gran número de cines y había sido denunciado como el mayor beneficiario de los subsidios de la embajada alemana, gracias a su disposición para exhibir la propaganda nazi en sus cines, distribuida por su compañía Organización Cinematográfica Argentina.<sup>27</sup> Estos antecedentes confirman el planteamiento de Emeterio Diez en el sentido de que hacia el inicio de los años cuarenta España y Argentina eran los países no ocupados por la Wehrmacht, pero con mayor presencia del cine nazi.<sup>28</sup>

Conviene destacar que aquellos reportes pusieron en alerta tanto a ingleses como a estadounidenses respecto a la amenaza de la distribución de la propaganda nazi y, más peligrosa aún, la posibilidad de que ésta se introdujera en filmes hablados en castellano producidos por las industrias nativas de Latinoamérica. Una alianza entre el fascismo europeo y el fascismo nativo latinoamericano, que ya se había prefigurado en el proyecto de CIFESA-Yévenes-Michelena en México, parecía vislumbrarse ahora en el terreno del cine argentino.

En otro largo comunicado del 26 de febrero de 1941, del representante de Columbia Pictures en Argentina a la embajada británica, que lo retransmitió a su vez al MBI, hay una referencia más amplia a las actividades mediante las cuales los nazis buscaban copar la cinematografía rioplatense y, además, una comprobación de lo fructíferas que resultaban para entonces las actividades aliadas de inteligencia:

<sup>26</sup> PRO/INF 1/607, reporte de la embajada británica al MBI del 10 de febrero de 1941, p. 3, para obtener una lista de los filmes nazis y antibritánicos que se habían exhibido.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 2, para conocer una lista de los cines que eran propiedad de Nicolás Di Fiori.

<sup>28</sup> Diez, *op. cit.*, p. 36.

De acuerdo con información proporcionada a Herdman por el agente local de publicidad de "Columbia Pictures", un enviado oficial alemán, llamado Hans Heinrich Biester, llegó a Buenos Aires por la aerolínea Cándor a fines del mes pasado, con la finalidad de supervisar la *distribución de los filmes alemanes de propaganda en Latinoamérica* [...] Biester fue anteriormente agregado de la embajada alemana en Madrid y organizó la distribución del cine alemán en España [...] Está aparentemente autorizado para construir cines en Latinoamérica, en el caso de que no pueda hacer arreglos satisfactorios con los existentes. *Está autorizado también para financiar a las compañías argentinas productoras de cine, con el objeto de hacer acuerdos para que la propaganda alemana sea introducida en los filmes y noticieros locales* [...] Las negociaciones preliminares de Biester con algunos exhibidores no han sido muy alentadoras en tanto éstos están temerosos de las represalias estadounidenses.<sup>29</sup>

Estas informaciones, más otras evidencias de que había intereses alemanes muy activos en varios otros países latinoamericanos, motivaron las iniciativas británicas y estadounidenses para bloquear la posible infiltración del Reich en las principales industrias cinematográficas de Latinoamérica. La situación parecía en extremo peligrosa, pues el franquismo trataba de afianzar sus vínculos con las repúblicas latinoamericanas vía Argentina, que en toda ocasión hacía proselitismo entre aquellas a favor de España y el régimen de Franco y a favor de la "neutralidad" frente a la guerra. Los aliados decidieron entonces realizar intervenciones que les llevarían, como hicieron los alemanes antes, por las vías de la presión, la concertación y los intentos por intervenir en la producción de cine en español para contraatacar la propaganda del Eje en lengua castellana, viniere de donde viniere y, sobre todo, cerrando toda posibilidad a su producción directamente en Latinoamérica.

<sup>29</sup> PRO/INF 1/607/F109/31, reporte enviado por la embajada británica en Argentina a la Sección Latinoamericana de la División América del MBI. Las cursivas son mías. Sobre las estrategias de UFA para la adquisición de cines en el extranjero, iniciada ya desde la etapa muda, y sobre la relación de la aviación alemana, también con el Banco Germánico, véase Kreimeier, *op. cit.*, pp. 62 y 71, respectivamente.

Cabe suponer que no únicamente el inicio de la guerra en Europa habría detenido el proyecto nazi en el cine argentino, como se mencionaba en los reportes británicos arriba citados. Y cabe plantear la hipótesis de que alguna intervención angloestadounidense haya incidido quizá para que la firma SIDE, a punto de quedar en manos de Von Simpson de AGFA en 1939, fuera finalmente vendida en ese mismo año a Miguel Machinandiarena, propietario de Estudios San Miguel. Los estudios de esta compañía, la más fuertemente identificada posteriormente como pro aliada, habían sido diseñados por personal de la hollywoodense Warner Brothers y, en el futuro, Machinandiarena se mostraría como uno de los argentinos partidarios del “panamericanismo”, cuando aquel discurso se impuso como razón de Estado mediante la concertación, o la presión, de Estados Unidos con los demás gobiernos latinoamericanos que no se declararon neutrales como Argentina.

#### UN PRIMER PROYECTO FÍLMICO ALIADO (BRITÁNICO) CONTRA EL CINE Y LA PROPAGANDA DEL EJE EN SUDAMÉRICA

Como era de esperarse, en una relación llena de ambigüedades como la de Estados Unidos con Gran Bretaña, ésta pretendió aprovechar su mayor influencia en Argentina (respecto a la estadounidense) para llevar a cabo en aquella nación un proyecto de producción de cine en castellano y, en teoría, a favor de los aliados.

Mediante una iniciativa del MBI (Ministerio Británico de Información) para crear una compañía cinematográfica en Argentina, financiada por empresarios británicos en Buenos Aires, el Reino Unido se propuso “tomar el control, organizar y expandir, donde sea posible, la distribución en Latinoamérica”, de noticieros, cortos de propaganda y filmes comerciales ingleses.<sup>30</sup> Pero entre los objetivos más

<sup>30</sup> PRO/INF 1/607/F109/31/1, MBI a la embajada británica en Buenos Aires, 30 de abril de 1941.

importantes del proyecto del MBI estaba considerada también la urgente necesidad de:

Fomentar la producción de filmes en español por unidades locales, que tendría un conveniente ángulo de propaganda [...] La compañía debería estimular la producción local de filmes especialmente idóneos como propaganda para América Latina, basados en guiones aprobados por el Ministerio (Británico) de Información y, siempre que sea posible y deseable, con la participación de artistas, etc., británicos o estadounidenses, actualmente residentes en Estados Unidos.<sup>31</sup>

Después de varios comunicados cifrados que instruían al personal de la embajada y lo compelían a no dar a conocer la información sobre ese proyecto a los estadounidenses en Buenos Aires, transcurrió un periodo corto de intensas negociaciones. Intervinieron en ellas principalmente las secciones u oficinas encargadas de asuntos latinoamericanos, tanto del MBI como del Servicio Exterior británico, las cuales mantenían permanente intercambio de opiniones e impresiones respecto al proyecto con los funcionarios de las embajadas británicas en Argentina, Estados Unidos y México, y con la Oficina de Servicios Británicos de Información (British Information Services Office), ubicada en el número 30 de la Plaza Rockefeller de Nueva York. Paralelamente a la realización de una serie de encuentros en Londres, entre los funcionarios encargados de la propaganda británica de guerra, se instruía al personal diplomático de su embajada en Argentina para que “inspirara” la producción de filmes propagandísticos por las compañías cinematográficas argentinas.<sup>32</sup>

Según las minutas de las reuniones, en el MBI se integró un Comité Consultivo de Asuntos Latinoamericanos (Latin American Business Advisory Committee), y en la comunicación sostenida entre el MBI y la cancillería británica con su embajada en Argentina se discutieron

---

<sup>31</sup> *Loc. cit.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, E.U. P. Fitzgerald, de la Sección Latinoamericana del MBI a T. W. Pears, del Departamento de Información de la embajada británica en Buenos Aires, 17 de mayo de 1941.

varias cuestiones, entre las cuales sobresalen por su importancia las siguientes: se concluyó que los filmes de propaganda que se produjeran no serían útiles para Brasil, por lo que sería necesario crear un proyecto similar para aquella nación. Pero más relevante todavía fue la reflexión sobre el hecho de que la compañía que se pretendía crear competiría con los intereses brasileños y estadounidenses dispuestos a cooperar y, sobre todo, implicaría una demora, habida cuenta de la urgente necesidad de difundir cuanto antes la propaganda aliada mediante filmes en español.

Varias opiniones de miembros del MBI y de la cancillería, pero sobre todo del personal diplomático de la embajada británica en Argentina, convencieron al Latin American Business Advisory Committee de que eran demasiados los factores por los que resultaría inconveniente la creación de una productora filmica británica en Argentina. Con base en aquellas opiniones de la embajada británica en Argentina planteadas al MBI y la cancillería en Londres, el proyecto fue cancelado. Se aceptó un ofrecimiento de los estadounidenses para que las firmas hollywoodenses distribuyeran los materiales filmicos británicos en América Latina y, por otra parte, los británicos pensaron en "tomar ventaja de la experiencia estadounidense en la estimulación de la producción en el extranjero", para después separarse con el fin de trabajar por su cuenta, en teoría para contribuir al esfuerzo aliado de propaganda cinematográfica en Latinoamérica, aunque en realidad planteando ya su necesidad de obtener mercados para la posguerra.<sup>33</sup>

Los diplomáticos británicos en Buenos Aires no percibieron que las opiniones y sugerencias comunicadas a su metrópoli, a causa de la presión en apariencia "amistosa" ejercida sobre ellos por los representantes de las compañías hollywoodenses en Argentina, para que las autoridades británicas aceptaran la "colaboración" estadounidense, ocultaban los verdaderos y aviesos propósitos de Hollywood. Éste no estaba dispuesto a permitir competencia de ningún país, ni siquiera de su aliado británico.

---

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

Y lo anterior quedó claro con la cancelación del proyecto de producción cinematográfica en Argentina, pero todavía más con el resultado del acuerdo para la distribución del cine británico por las firmas Hollywoodenses. Con el argumento de que contaban con mayor experiencia en los mercados latinoamericanos y en los gustos de las audiencias, Hollywood se reservó el derecho de hacer nuevos procesos de corte, edición y doblaje a los materiales fílmicos del Reino Unido. Ingenuamente, los británicos accedieron en un primer momento, confiando en sus "aliados". Las consecuencias no se hicieron esperar.

Las distribuidoras estadounidenses cambiaron títulos a los filmes ingleses y en varios casos los reeditaron. Algunos de aquellos filmes se estrenaron como si fueran estadounidenses y otros nunca se exhibieron. Todavía más grave, algunas de las más significativas cintas de propaganda británica sufrieron tremendos retrasos en sus estrenos.<sup>34</sup> En consecuencia se desató una tormenta entre la embajada británica en Argentina y el personal diplomático del MBI y la cancillería en Londres, según se desprende de la información de los archivos. La sección latinoamericana del MBI argumentó que no se la había consultado. Más aún, George Archibald, cabeza de los Servicios Británicos de Información en Nueva York, desaprobó el acuerdo de junio de 1941 en casi todos sus términos<sup>35</sup> y aquello dio lugar a una fuerte demanda del MBI para modificar los arreglos.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> PRO/INF 1/607 y 1/632, carpetas tituladas respectivamente "Aprovisionamiento de filmes documentales y comerciales para Latinoamérica (1940-1941)" y "Distribución de Filmes Británicos en América. Acuerdo con las compañías estadounidenses, 1942-1943". Otras carpetas con documentación e información sobre este asunto son PRO/INF 1/30 y PRO/INF 1/126, División de Cine del MBI, y PRO/INF 1/179, Filmes enemigos.

<sup>35</sup> PRO/INF 1/632, George Archibald a Sydey L. Berenstein en el MBI, 14 de diciembre de 1942.

<sup>36</sup> Al parecer no se estableció un acuerdo único con todas las compañías hollywoodenses, aunque en algunos documentos se hace referencia al de junio de 1941. Este acuerdo no figura en los archivos, pero en cambio hay copias de todos los que se convinieron por separado con cada una de las compañías. Las negociaciones para reestructurar dichos acuerdos se iniciaron el 15 de enero de 1943 y concluyeron en 1947, cuando el daño para el cine británico en Latinoamérica ya era irreparable.

A pesar de los esfuerzos de los británicos por reestructurar los acuerdos con cada una de las todopoderosas productoras de Hollywood, ya durante la guerra misma y después de ella fue muy evidente que el resultado de la supuesta colaboración fue un desastre para los intereses comerciales de la industria filmica británica y los propósitos propagandísticos y políticos del MBI y la cancillería inglesa. Pero en el momento fue crucial que aquel proyecto británico se cancelara, porque quedó dispuesto el terreno para que la Casa Blanca entrara en escena.

La decisión respecto a la cancelación del proyecto británico en Argentina se comunicó en junio de 1941 a la embajada británica en México, particularmente a Robert H.K. Marett, cuyo desempeño había sido medular en la estructuración del Comité Aliado en México. Gran Bretaña había roto relaciones diplomáticas con México, luego de la expropiación petrolera en 1938. Pese a ello, y aun desde antes de la reanudación de las relaciones británico-mexicanas, México había sido siempre incuestionablemente pro aliado, en contraste con los gobiernos de España, Argentina y Brasil. Los aliados, en consecuencia, no contaban con otra opción para producir propaganda cinematográfica en castellano, pues si desde una perspectiva política y de filiación ideológica no se podía contar con los gobiernos de España y Argentina, el de Brasil tampoco era una solución por las mismas razones y además por el problema del idioma.

En este esquema general de la situación, el Departamento de Estado no contribuyó, pero tampoco hizo nada para impedir los abusos y deshonestidades que cometió Hollywood contra el cine británico. Pero a continuación, desarrolló un proyecto de producción filmica en castellano, que habría de llevarse a cabo mediante el convenio de colaboración entre la Oficina del Coordinador para Asuntos Interamericanos (OCAIA), dirigida por Nelson Rockefeller, y el gobierno y la industria del cine mexicanos.

Aunque la Casa Blanca había permitido a Hollywood eliminar a todos sus potenciales competidores en el camino hacia Latinoamérica, la historia iba a ser muy diferente en cuanto al cine mexicano. El Departamento de Estado no estaba dispuesto a permitir que las ambiciones de Hollywood dieran al traste con los intereses políticos, económicos

y diplomáticos de Estados Unidos, en cuya defensa se hallaba involucrada toda América Latina, la seguridad continental y la futura hegemonía estadounidense. De todos modos, al final, ambos fueron los más beneficiados con aquella "colaboración", y no tanto el cine mexicano, como muy frecuentemente se ha dicho. En este escenario representantes del gobierno y la industria filmica de México firmarían con los representantes de la OCAIA un convenio, el 15 de junio de 1942, y del cual se hablará con detenimiento, sus circunstancias y sus consecuencias, más adelante en este libro. Lo importante a rescatar por ahora es que en aquel documento se acordó un esfuerzo conjunto para la producción de cine en castellano, con contenidos propagandísticos antifascistas y pro aliados, que al final acabaron siendo más bien pro estadounidenses y contrarios a todo lo europeo, se tratara del Eje o de los otros aliados.

Pero antes de firmarse aquel acuerdo respecto al cine en castellano y la propaganda, el gobierno mexicano ya había dado probadas muestras de progresismo y determinación para robustecer su industria filmica, pues le era necesaria para su discurso nacionalista y en términos de imagen hacia el exterior. Con el proceso de reforma constitucional iniciada en México en octubre de 1941, el cine había sido considerado industria estratégica, en la misma medida que el petróleo o la minería, entre otras. Al iniciar 1942 ya se había creado el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana, con participación gubernamental y privada.

Todo aquello era parte de un plan integral, aunque no coherentemente estructurado, en el que se incluyeron además, cuotas mínimas de exhibición para filmes mexicanos; exenciones de impuestos para la industria cinematográfica, tanto en lo concerniente a las ganancias percibidas, como en lo relativo a la importación de los insumos para el funcionamiento de la industria; se ratificó el decreto del gobierno cardenista anterior relativo a la prohibición del doblaje; se llevó a cabo la creación de una Academia Cinematográfica y de un banco para la industria del cine en abril de 1942. No todas las propuestas funcionarían, como la de crear una Filmoteca Nacional o la de las cuotas de exhibición.

Pero lo más importante en la perspectiva estadounidense y británica fue que, de suyo, el gobierno de México había mostrado su oposición al fascismo, en principio con el apoyo a la República española y después con su condena a las arbitrariedades de Alemania e Italia, cuando antes de iniciar la guerra con la invasión nazi en Polonia, en septiembre de 1939, Alemania ya había invadido Austria y Checoslovaquia e Italia había comenzado sus abusos contra Etiopía. En el terreno del cine, aun antes de declarar la guerra al Eje México había tomado medidas de censura contra la producción fílmica fascista del extranjero<sup>37</sup> y “había adoptado controles muy estrictos que harían imposible cualquier inversión financiera del Eje, en la industria mexicana del cine”.<sup>38</sup> Todo esto había ocurrido ya, y era información que circulaba en los comunicados del Departamento de Estado, la embajada estadounidense en México y la OCAIA, cuando Estados Unidos, para decirlo en términos llanos, se dispuso a beneficiarse (y a Hollywood al final), de las inmejorables condiciones que en todos sentidos le planteaban para su proyecto el gobierno y el cine mexicanos.

De manera paralela los aliados, además de plantearse sus respectivos proyectos, recurrieron también a la presión, mediante una inmensa “lista negra” de personas y entidades comerciales (de real filiación pro fascista, o sospechosas de tenerla) con las cuales la comunidad cinematográfica argentina debería romper todo nexo, si quería mantener buenas relaciones y seguir haciendo negocios con las firmas hollywoodenses y británicas.

En aquel contexto de fortalecido panamericanismo por medio de la conciliación, con México, y por medio de la presión, con Argentina y Brasil, Miguel Machinandiarena, propietario bonaerense de los Estudios Cinematográficos San Miguel (y también de SIDE,

<sup>37</sup> National Archives of Washington. NAW812.4061/MP206, William P. Blocker, cónsul general estadounidense en Ciudad Juárez al Departamento de Estado, 21 de octubre de 1941. En lo sucesivo los Archivos Nacionales de Washington se referirán siempre como NAW, con la clave numérica, la información de las personas o hechos involucrados en los comunicados y las fechas en que se transmitieron.

<sup>38</sup> NAW812.4061 MP/269, 23 de mayo de 1942. Summary of Plan to Stimulate Production of Motion Pictures by Mexican Industry in Support of War Effort.

luego de arrebatárselos de las manos al alemán Von Simpson, de AGFA), fundaría después con el mexicano Modesto Pascó la Distribuidora Panamericana, precisamente cuando el panamericanismo se habría de imponer como el discurso de moda. Y en ese tenor Estudios San Miguel produjo filmes como *Cruza* (Luis Moglia Barth, 1942), de carácter abiertamente anti nazi,<sup>39</sup> y un gran éxito musical, *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1942), con un elenco “panamericano”: además de los cantantes y actores argentinos, trabajaron en ella los mexicanos José Mojica y Ana María González y la estadounidense June Marlowe.

Como se dijo antes, el proyecto alemán de influir en la producción de cine en castellano en Argentina no llegaría nunca a concretarse, pero se mantuvo por todos los medios el de reforzar la distribución de todo tipo de cine alemán y pro fascista de cualquier nacionalidad, desde Buenos Aires hacia el resto de América Latina. Con su pro fascismo apenas disimulado, y por auspiciar aquella actividad propagandística de los nazis (arguyendo una supuesta neutralidad que llegaría hasta un mes escaso antes de que Alemania se rindiera, y preludiara así el fin de la guerra), los gobernantes argentinos causaron que el pueblo y la comunidad cinematográfica de las pampas pagaran culpas ajenas. Mientras florecía una colaboración sin precedentes entre el gobierno mexicano con los de Estados Unidos y el Reino Unido, el cine gaucho sufrió toda clase de presiones, que iban en principio desde el racionamiento de película virgen por parte de Estados Unidos, cuando ya el estado de guerra en Europa hacía imposible que las productoras bonaerenses se surtieran de película virgen alemana o de aquel continente.

Por otra parte, se mantuvo en estrecha observación a varios miembros de la comunidad filmica argentina que pudieran parecer “sospechosos”, porque eran de ascendencia alemana, o nacidos en aquel

---

<sup>39</sup> “En tiempos de la Segunda Guerra Mundial una joven tiene que hacerse cargo de una estancia patagónica. La zona está controlada por alemanes que intentan imponer la ideología nazi. El maestro rural lucha por mantener la soberanía. Aparece un cazador que hace huir a los infiltrados”. Sinopsis tomada de Fernández Jurado y Casinelli, *op. cit.*

país (como la fotógrafa Ana María Erna Erica Heinrich, el montajista Kurt Land[sberger], el director de fotografía Pablo Tabernero [Pablo Weinschenk]), o bien porque contaban con carrera previa en Alemania (como el realizador James Bauer, el escenógrafo Ralph Papier, la actriz Juana Sujo[volsky] y el director Juan Jacoby Renard (o Juan Pablo Jacoby). El caso del último personaje citado fue muy notorio, y analizado con detalle, parecía dar fundamento a los temores aliados.

Nacido en Alemania en 1898, Renard había sido actor para la productora alemana UFA entre 1931-1935 y se radicó en Sudamérica desde 1936. La realización de una película que dirigió en Brasil, entre 1936-1937, le atrajo acusaciones de colaboracionismo con los nazis, dado que su trabajo en zonas marítimas de aquel país le hacía sospechoso de contactos e intercambios con los espías del *führer* en Sudamérica. Dichas acusaciones se repitieron cuando, una vez radicado en Argentina, dirigió allí el filme, *Sombras en el río* (1939), por cierto distribuida por una compañía de nombre también muy sospechoso para los aliados, Nueva Cinematografía Hispanoamericana, por aquello de las referencias nazis al “nuevo orden” que deseaban constituir en el mundo. “Su enigmática presencia en el país hizo suponer que existía cierta vinculación suya con el gobierno de Hitler, en los prolegómenos de la segunda guerra mundial. Esa relación provendría del hecho de que, con la excusa de tomar escenas marinas para aquel film, recorría extensamente las costas bonaerenses, tal vez con fines de relevamiento estratégico”.<sup>40</sup> Jacoby Renard continuaría laborando en el cine gaucho, para firmas como Argentina Sono Film y Emelco. Mucho tiempo después, en el diario argentino *El Clarín*, el periodista Néstor Tirri refirió que “la ‘guía’ de la flota nazi para la batalla del Río de la Plata había sido el filme *Sombras en el río*, y cuarenta años después una mujer formuló que el tal Renard era un colaboracionista francés al servicio de los nazis”.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> *Loc. cit.*

<sup>41</sup> Néstor Tirri, *El Clarín*, Buenos Aires, 15 de julio de 1994, pp. 10 y 11. Citado por Fernández Jurado y Casinelli, *op. cit.*

Diez años después de la fundación de Argentina Sono Film, al parecer con participación alemana a través del apoderado de la Film Reich en Buenos Aires, en pleno apogeo de la Segunda Guerra Mundial, de la guerra por la propaganda y de la guerra entre las cinematografías europeas e iberoamericanas, un incendio, declarado como accidental, redujo a cenizas en 1943 a los estudios y a la firma de los Mentasti, que sin embargo habría de recuperarse del golpe para tratar de seguir siendo un equivalente de la Metro Goldwyn Mayer en las Pampas.

En este estado de cosas, los años de 1942 y 1943 fueron el punto culminante de la Segunda Guerra Mundial y de la guerra paralela que en términos ideológicos se libraba a través de las pantallas cinematográficas en el mundo. Las industrias fílmicas iberoamericanas habían cobrado un papel relevante. Unas porque por acción, o por omisión, estaban sirviendo a los fines del fascismo europeo en su búsqueda por afianzar una posición en Latinoamérica. Otras, porque creyendo actuar en bien de una causa justa, se involucraron en un proyecto, el estadounidense, del que acabaron siendo también víctimas propiciatorias. Es cierto que en España se estaba produciendo cine de corte muy conservador, que fue visto por muchos en su momento, y aún ahora, como netamente pro fascista y racista. Es cierto que tal cine no llegó a producirse en Argentina, que por otra parte tampoco se comprometió demasiado con el discurso pro aliado y pro panamericano. Y también es cierto que el pro fascismo de la clase gobernante argentina, y la real presencia de elementos pro fascistas en su cine explicaban, si bien no justificaban del todo, las presiones angloestadounidenses. Pero sí habrá que ser equilibrados al hacer un balance de esta historia, porque bien claro quedó con el tiempo que tampoco resultaron beneficiados en modo alguno, a final de cuentas, aquellos países (Gran Bretaña y México), que establecieron convenios de colaboración con Estados Unidos para resolver la amenaza del fascismo a través del cine en las pantallas latinoamericanas. Esta fue una historia en la que todos perdieron (Alemania, Argentina, España, Francia, Inglaterra y México), y el único país ganador absoluto, en la guerra como en la industria del cine, fue Estados Unidos.