

**EL SUEÑO DE UN CINE HISPANO.  
ESPAÑA Y SUS RELACIONES  
CINEMATOGRAFICAS CON LA ARGEN-  
TINA (1931-1939)**

**Emeterio Díez Puertas**

Madrid

Síntesis, 2017

238 páginas



**CINE ESPAÑOL Y GEOPOLÍTICA  
FASCISTA. ESPAÑA Y SUS RELACIONES  
CINEMATOGRAFICAS CON LA ARGEN-  
TINA (1939-1943)**

**Emeterio Díez Puertas**

Madrid

Síntesis, 2019

244 páginas



En octubre de 1931 se celebró en Madrid el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, un encuentro largamente esperado en España en el que se reunieron profesionales del cine, miembros de instituciones culturales y económicas, periodistas e intelectuales. El congreso constituyó un foro hispanoamericano en el que desarrollar debates de índole comercial, ideológica y cultural en torno al cine en lengua castellana. De la relevancia cultural y política del evento da buena fe la presencia de representantes políticos de catorce países hispanoamericanos, además de España y Brasil, este último como país invitado. El propio presidente del gobierno español, Niceto Alcalá Zamora, asistió a su sesión inaugural y pronunció el discurso de clausura. Por otra parte, Argentina, que ha desarrollado una de las tres mayores cinematografías hispanas, junto a España y México, fue «la gran ausente» (2017, p. 47). Díez Puertas se refiere a este acontecimiento como «un evento ideado por los monárquicos que los republicanos asumen por considerarlo de interés nacional» (2017, p. 29). Las ideas que este congreso acogió y las propuestas que se plantearon para favorecer la producción de películas y el intercambio comercial en un ámbito lingüístico tan extenso como el hispanoparlante estuvieron muy presentes en las futuras relaciones cinematográficas entre España y Argentina. Teniendo en cuenta el citado congreso y las aspiraciones españolas que lo impulsaron, Díez Puertas habla del «sueño de un cine hispano» para referirse al espíritu hispanoamericanista que desde España inspiró las relaciones cinematográficas con Argentina entre 1931 y 1943.

El autor amplía su contribución a la historia social del cine con este díptico bibliográfico dedicado a las relaciones cinematográficas hispano-argentinas entre 1931 y 1943. Anteriormente, Díez Puertas había publicado un par de monografías fundamentales en este ámbito historiográfico: *El montaje del franquismo* (2002) e *Historia social del cine en España* (2003), además de numerosos artículos. Este díptico forma parte de una

serie de estudios que en las últimas dos décadas han abierto perspectivas novedosas y han profundizado en líneas que anteriormente solo estaban apuntadas en la historiografía del cine español. La dimensión transnacional del cine, el comportamiento industrial, las estrategias comerciales, el impacto de las tensiones ideológicas, las políticas gubernamentales o la producción desde entidades oficiales son solo algunos de los aspectos en los que trabajos como el de Díez Puertas han realizado aportaciones decisivas.

El subtítulo común de ambos libros, «España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina», declara explícitamente su continuidad temporal. Asimismo, el subtítulo reconoce que el estudio de estas relaciones es asimétrico, puesto que prioriza la perspectiva y las implicaciones para el lado español. La estructuración cronológica del trabajo de Díez Puertas está claramente argumentada, permitiendo entender el devenir de las relaciones cinematográficas entre ambos países en un periodo tan convulso.

El primer libro abarca los años comprendidos entre 1931 y 1939 (con una parte dedicada al periodo republicano y otra al periodo de la Guerra Civil Española). En estos años las relaciones cinematográficas entre ambos países estarán condicionadas por la creciente expansión del cine sonoro (gran acicate para la celebración del primer Congreso Hispanoamericano de Cinematografía), por la proclamación de la Segunda República Española, el golpe de estado de 1936 y la consiguiente guerra civil, así como por la victoria franquista. El segundo libro se dedica al periodo comprendido entre 1939 y 1943, distinguiendo una fase inicial de expansión del «nuevo orden fascista» hasta 1941 y una fase marcada por su declive posterior. El devenir de la geopolítica fascista en el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial repercutirá en la geopolítica argentina, pero sobre todo en la de la España franquista.

Y no olvidemos que en los años 30 y 40 del siglo pasado el cine era el medio de comunicación más moderno e impactante, el medio de entreti-

nimiento colectivo más extendido social y geográficamente y el gran *contador* de historias. El cine era capaz de hacer sentir las mismas emociones y de constituir referentes ideológicos y éticos comunes a personas de distintas clases, procedencias geográficas y culturas. Por eso, lo que ocurre en el ámbito de las relaciones cinematográficas hispano-argentinas resulta clave para entender la política, la sociedad y la cultura de aquel tiempo. De alguna manera, ahí reside el gran valor de los dos libros de Díez Puertas.

En ambas publicaciones se recoge un volumen ingente de datos procedentes de la prensa especializada y de diarios de ambos países, así como del Archivo General de la Administración del Estado (Alcalá de Henares), del Archivo Ricardo Urgoiti en Filmoteca Española y del Archivo del Exilio Español en la República Argentina. El autor los organiza sistemáticamente, los presenta y clarifica a través de tablas y gráficos. Por otra parte, teje una red de relaciones de esos datos introduciéndolos en la coyuntura de unas relaciones comerciales enrarecidas por el fuerte y errático intervencionismo del gobierno franquista.

Ambos libros abordan una serie de cuestiones fundamentales para conocer la historia del cine español y de su dimensión transnacional: un evento como el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, los acuerdos sobre asuntos cinematográficos entre gobiernos, la repercusión de legislaciones y prácticas intervencionistas (cuotas de mercado, limitaciones al movimiento de capitales, la censura y prohibición de películas o las represalias a productoras de películas *ofensivas*), las consecuencias internas y externas de la geopolítica franquista (boicots, embargos, escasez de divisas, autarquía o listas negras). También podemos conocer gracias al trabajo de Díez Puertas qué relevancia tuvieron en las relaciones hispano-argentinas las productoras pioneras del cine sonoro en España (Cifesa, Hispania Tobis, Filmófono, CEA) y en Argentina (Argentina Sono Film, Lumiton), productores españoles como Cesáreo González o Saturnino Ulargui, la prensa

especializada española (*Popular Film, Cinegramas, Primer Plano, Radiocinema*) y la argentina (*Heraldo del Cinematografista, Imparcial Film*), los numerosos profesionales cinematográficos de ambos países que se significaron ideológicamente, los que emigraron, los que huyeron, los que se exiliaron o los que regresaron a su país de origen. Díez Puertas evalúa con cifras de permanencia en taquilla y referencias de la crítica el interés de los públicos argentino y español por las películas del otro lado del océano, así como el peso cultural de la comunidad de emigrados españoles en Argentina. Gracias a esto conocemos una parte importante de la carrera comercial y de las trabas censoras de películas muy destacadas para ambas cinematografías como *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *iCentinela, Alerta!* (Jean Grémillon, 1936), *Currito de la Cruz* (Fernando Delgado, 1936), *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938), *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1938), *Santa Rogelia* (Roberto de Ribón, 1939), *Marianela* (Benito Perojo, 1940) o el documental *España heroica* (Joaquín Reig Gozalbes, 1938), de producción española; y, de la parte argentina, *La canción del gaucho* (José Agustín Ferreyra, 1930), *Ídolos de Buenos Aires* (Eduardo Morera, 1934), *Puerto Nuevo* (Mario Soffici y Luis C. Amadori, 1936), *Cadetes de San Martín* (Mario Soffici, 1937), *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938), *La canción de los barrios* (Luis C. Amadori, 1941) o *Mi cielo de Andalucía* (Ricardo Urgoiti, 1942), entre otras. El humor, la música popular de raíz regionalista, la moral católica, el sentimiento religioso o el amor a la tradición y a la patria son elementos presentes en las películas que participan con más éxito en este intercambio comercial.

Díez Puertas también aborda una cuestión en las relaciones hispano-argentinas que implica a terceros y es la del rechazo hacia las películas que «ofenden» a alguno de los países. No se trata de una preocupación exclusiva de los países totalitarios o autoritarios, pero es cierto que en estos la sensibilidad era mayor, también la facilidad con

la que sus instituciones censoras manipularon las versiones de películas importadas (cambios de título, traducciones de los diálogos, eliminación de fragmentos y hasta de menciones a profesionales que habían mostrado animadversión hacia el gobierno «ofendido»). También en los países no democráticos se dio con más frecuencia una cierta arbitrariedad en las resoluciones censoras y, además, las medidas comerciales y diplomáticas fueron más contundentes. El gobierno argentino y, sobre todo, el español tuvieron algunas situaciones de tensión con la diplomacia estadounidense y con las grandes productoras y distribuidoras de aquel país por alguna de las prohibiciones, especialmente en los años de guerra. Díez Puertas estudia los casos de películas tan significativas como *El último tren a Madrid* (*The Last Train from Madrid*, James P. Hogan, 1937), *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, Sam Wood, 1943), *Confesiones de un espía nazi* (*Confessions of a Nazi Spy*, Anatole Litvak, 1939) o *El gran dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940), por solo citar algunos títulos.

Finalmente, sin perder de vista las propias películas, sus contenidos y sus implicaciones ideológicas, Díez Puertas analiza el poder emocional de la narrativa fílmica y su potencial para ser instrumentalizado por el estado como parte de su aparato ideológico. El análisis político y cultural de los datos es lo que hace de los dos libros de Emeterio Díez Puertas dos obras excelentes. El estudio analítico pivota sobre una cuestión esencial: el concepto de *geopolítica*, que «se usa para describir una acción de poder en un espacio, estudia el dominio del territorio y su articulación conflictiva. Este dominio puede ejercerse por apropiación o bien por influencia, sin ocupación» (2017, p.19). Para desarrollar esta interpretación, el autor se apoya en dos pilares metodológicos: el concepto marxista de *aparato ideológico del estado*, de Louis Althusser, y el concepto narratológico de *cronotopo*, utilizado por Mijaíl Bajtín en el ámbito de la teoría de la literatura. El concepto de *aparato ideológico del estado* permite

entender la política cinematográfica del franquismo como una parte destacada de dicho aparato y, por tanto, como un instrumento de dominación y de afianzamiento del sistema socioeconómico impuesto tras el golpe de estado. El concepto de *cronotopo* ofrece una herramienta muy reveladora a la hora de interpretar ideológicamente el contenido partiendo de las conexiones espacio-temporales y su relación con la trama y los personajes. Como explica Díez Puertas, «el tiempo y el espacio crean el mundo representado en el que se desarrolla la trama y, en último término, la imagen del ser humano en el texto artístico» (2017, p. 20).

A la hora de identificar los cronotopos desde los que analizar los argumentos filmicos, el autor recurre a un texto que sistematizó y desarrolló el ideario nacionalcatólico en torno al concepto de *hispanidad*. Nos referimos a la obra de Ramiro de Maeztu *Defensa de la Hispanidad* (1934), que se convirtió en un texto muy influyente para las distintas facciones que conformarían el bando franquista. El concepto de *hispanidad* es uno de los ejes sobre los que girarían las aspiraciones imperialistas, más espirituales que materiales, del fascismo español. Díez Puertas analiza desde este planteamiento metodológico el cronotopo del país en llamas en el documental *Fuego en España* (1937), el cronotopo del odio en *Bodas de sangre* (Edmundo Guibourg, 1938), el cronotopo educativo de la forja en *Y mañana serán hombres* (Carlos Borcosque, 1939) o el cronotopo mi-

litarista en el cine «de *Cruzada*» a partir de los casos de *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Gena, 1940) y *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), por solo mencionar algunos ejemplos.

Estamos, finalmente, ante dos publicaciones que se sustentan en un estudio ambicioso y riguroso, dos obras que serán una referencia fundamental para el conocimiento de la transnacionalidad en el cine y de las relaciones culturales hispano-americanas en el siglo XX. Podríamos sugerir un cronotopo para el díptico de Díez Puertas: el *progreso malogrado*, malogrado por las guerras, por un intervencionismo gubernamental mal dirigido o por unos referentes ideológicos incapaces de analizar la realidad y plantear estrategias sostenibles. La Guerra Civil Española y la miseria de los años siguientes interrumpieron y entorpecieron el prometedor futuro de unas relaciones comerciales profesionales y culturales que habrían enriquecido a ambos países (y a los de su entorno cultural). No obstante, en los años más críticos para ambos países, el cine fue un espacio de encuentro y concordia. Por eso afirma Díez Puertas que, aunque parezca insólito, «el cine argentino va a juntar a las dos Españas en muchas películas» (2019, p. 168). A pesar de contratiempos e inconvenientes, el cine sonoro en español activó una nueva conexión cultural que desde su aparición hemos compartido millones de hispanohablantes.

**Manuel Nicolás Meseguer**