



HAL
open science

La encrucijada de la vanguardia en el periodo de entreguerras

Javier Jurado

► **To cite this version:**

Javier Jurado. La encrucijada de la vanguardia en el periodo de entreguerras. Hispania Nova, 2022. hal-04486284

HAL Id: hal-04486284

<https://hal.science/hal-04486284v1>

Submitted on 7 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



HISPANIA NOVA

Revista electrónica de Historia
Contemporánea

Nº 1 Extraordinario - Año 2022

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA
EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA.**

Javier Jurado

(Coordinador)

E-mail: hispanianova@uc3m.es

<http://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/index>

© HISPANIANOVA

ISSN: 1138-7319 - Depósito legal: M-9472-1998

DERECHOS

Hispania Nova es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M-9472-1998.

Pertenece a los autores la propiedad intelectual de los artículos que en ella se contienen. Los derechos de edición y publicación corresponden a la revista. Se podrá disponer libremente de los artículos y otros materiales contenidos en la revista solamente en el caso de que se usen con propósito educativo o científico y siempre y cuando sean citados correctamente. Queda expresamente penado por la ley cualquier aprovechamiento comercial

CRÉDITOS

Editores / Co-editors

[Matilde Eiroa](#), Universidad Carlos III de Madrid

[Eduardo González Calleja](#), Universidad Carlos III de Madrid

Secretaría del Consejo de Redacción / Secretary of the Editorial Board

[Matilde Eiroa](#), Universidad Carlos III de Madrid

Secretaría Técnica / Technical Secretary

[M^a Francisca López Torres](#), Universidad Nacional de Educación a Distancia

[Miguel Íñiguez Campos](#), Universidad Rey Juan Carlos I, España

[José Emilio Pérez](#), Universidad Rey Juan Carlos I, España

Consejo de Redacción / Editorial Board

[Miguel Íñiguez Campos](#), Universidad Complutense de Madrid

[Jorge Marco](#), Universidad de Bath, Gran Bretaña

[Ana Martínez Rus](#), Universidad Complutense de Madrid

[Ignacio Redondo](#), Universidad Complutense de Madrid, España

[Severiano Rojo Hernández](#), Université Marseille-Aix-en-Provence, Francia

[Francisco Sánchez Pérez](#), Universidad Carlos III de Madrid

[Julián Vadillo Muñoz](#), Universidad Complutense de Madrid

Consejo Editorial / Advisory Board

[Miguel Artola](#)†, Real Academia de la Historia, Madrid

[Ángel Bahamonde](#), Universidad Carlos III de Madrid

[Julián Casanova](#), Universidad de Zaragoza

[Gerard Dufour](#), Universidad de Aix-en-Provence, Francia

[Josep Fontana](#)†, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

[Helen Graham](#), Royal Holloway University of London

[François Godicheau](#), Université de Bordeaux III

[Qin Haibo](#), Academia de Ciencias Sociales, China

[Xose Manuel Núñez Seixas](#), Universidad de Santiago de Compostela, Ludwig-Maximilians-Universität München

[Jorge Saborido](#), Universidad de Buenos Aires

[Glicerio Sánchez Recio](#), Universidad de Alicante

[Michael Schinasi](#), Universidad de Carolina del Este, Estados Unidos

[Alison Sinclair](#), University of Cambridge

[Ángel Viñas](#), Universidad Complutense de Madrid

[Mercedes Yusta](#), Universidad París 8

ÍNDICE

Créditos y Equipo Editorial.....II

ARTÍCULOS

- **Javier Jurado**
La encrucijada de la vanguardia en el periodo de entreguerras: arte, imagen y política. Presentación 1
- **Beatriz de las Heras**
Cuando la forma se convierte en fondo. La *avant-garde* cinematográfica como reflejo de su tiempo..... 13
- **Darío Migliucci**
Los políticos estadounidenses y el mundo del cine: orígenes de una relación compleja y ambivalente.... 41
- **Xavier Bittar**
Les actualités cinématographiques en France: Questionnements politiques et éthiques au début des années 1930 67
- **Alina Navas**
Cine, vanguardia y fascismo en torno a la *Gaceta Literaria*..... 97
- **Javier Pérez Segura**
Sueños de piel y celuloide: representando el cuerpo de la mujer en las revistas españolas de cine durante los años treinta..... 119



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE
 ENTREGUERRAS: ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA.
 PRESENTACIÓN**

**The Avant-Garde Dilemma in the interwar Period: Art, Cinema & Politics.
 Presentation**

Javier Jurado

Université de Lille

jjuradog@gmail.com

Orcid: **0000-0002-7025-9427**

Cómo citar este artículo/Citation:

Javier Jurado, “La encrucijada de la vanguardia en el periodo de entreguerras: arte, imagen y política. Presentación”, *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 1-12.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6972>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: Presentamos en este artículo los trabajos que componen este dossier sobre las artes visuales y plásticas de vanguardia entre 1918 y 1936. El análisis de las relaciones complejas e inestables que se establecen estos años entre arte, publicidad e información nos permitirán acercarnos, desde una necesaria perspectiva pluridisciplinar, a los cambios sociales, políticos y económicos que provocaron el advenimiento de la comunicación de masas.

Palabras clave: Artes visuales, vanguardias históricas, periodo de entreguerras, publicidad, arte y politización.

Abstract: In this article we present the works that make up this dossier on the avant-garde visual and plastic arts between 1918 and 1936. The analysis of the complex and unstable relationships established during these years between art, advertising and information will allow us to approach, from a necessary multidisciplinary perspective, the social, political and economic changes that brought about the advent of mass communication.

Keywords: Visual arts, historical avant-gardes, interwar period, advertising, art and politicisation.

Este dossier es el resultado de una investigación en curso en torno a las formas de ocio y consumo de las sociedades industriales durante los años que separan el final de la Primera Guerra Mundial del golpe de Estado de 1936. Los investigadores comprometidos con este número extraordinario de la revista comparten un enfoque metodológico que pone de relieve la necesidad de utilizar un enfoque pluridisciplinar en el análisis histórico. Esta complementariedad, necesaria a nuestros ojos, entre la historia social y cultural y la historia del arte, es aplicada a la aproximación a una de las etapas claves en la formación de nuestra sociedad de comunicación de masas, lo que permite poner de relieve la utilización de discursos sociales y políticos compartidos en distintos formatos de la creación cultural.

El impacto producido por la Gran Guerra modificaría profundamente las formas y estilos de representación en lo sucesivo como señalara Walter Benjamin. La guerra, con su sobrecarga de imágenes propagandísticas para quienes se encontraban en la retaguardia y terriblemente reales para los que se encontraban en el frente, produjo un embotamiento en el discurso ordinario, abrumado por la escala que había adquirido la destrucción guiada por el progreso. El lenguaje visual se veía obligado a buscar nuevos cauces una vez finalizado el conflicto¹.

En este sentido los años de entreguerras en Europa y Estados Unidos –países sobre los que se centra este dossier– significaron la eclosión de los movimientos vanguardistas y la confirmación del cinematógrafo como el medio de comunicación emergente de la sociedad de masas. El conformismo político denunciado por Charles Maier –que hablaba más bien de conservadurismo y corporativismo burgués– encontraba en la industria cultural y la sociedad de consumo con un conveniente aliado

¹ Como decimos, la búsqueda de un nuevo lenguaje visual se identifica ya en los años 1930 de la parte de Walter Benjamin. Estudios recientes sobre este hecho que han alimentado la reflexión aquí propuesta son las propuestas desde la historia del arte de Serge Fachereau, *La fin des Avant-Gardes de l'entre-deux-guerres* (Paris, Hermann, 2019), el catálogo de la exposición *Arts et cinéma. Les liaisons hereuses* (Gante, Snoeck, 2019) o desde la historia cultural de Richard Pells, *Modernist America* (New Haven, Yale UP, 2011) o Philipp Blom en *Fracture. Life and Culture in the West* (London, Atlantic Press, 2015) entre otros.

tras las turbulencias revolucionarias de 1917. Mientras que en Estados Unidos Griffith ponía las bases de una gramática propia al cine con su polémico *Birth of a Nation* (1915) los artistas de vanguardia europeos transformaban su curiosidad por esta imagen en movimiento en desconfianza: no en vano con el estreno de la expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) el cine adquiría una nueva legitimidad como séptimo arte.

Se abre una etapa profundamente autorreflexiva en el mundo del celuloide, una búsqueda de modelos visuales que desembocan en la aparición del sonoro y el definitivo triunfo del canon hollywoodiense en la década de 1930. Frente a este modelo comercial de éxito internacional artistas como Flaherty, Kuleshov, Vertov, Man Ray, René Clair o Val de Omar en España, interrogan, experimentan y desafían los procesos narrativos en un diálogo con las vanguardias artísticas en la génesis de nuevos géneros y formatos consagrados en los *Nanook*, *Le retour à la raison*, *El acorazado Potemkin*...

El artículo de la profesora Beatriz de las Heras nos introduce en esta reflexión sobre las formas cinematográficas del periodo mediante una reflexión en torno a la historicidad de las películas de vanguardia y de su cualidad de agente histórico. Parafraseando la autora este cine hizo del tiempo un elemento de reflexión, el tiempo y su representación como conciencia de crónica de un tiempo condensado, regido y automatizado por la sociedad industrial. Las críticas a esta mecanización de la vida social, que proletariza el trabajador industrial frente a la opulencia del burgués ocioso es el anverso de la celebración urbana que estudia Javier Pérez Segura.

La politización que significa la vanguardia rusa a partir del cubo-futurismo, el constructivismo y del *Kino Glaz* de Vertov² sirve en nuestro primer artículo como otro ejemplo de la politización del artista, que por entonces abarcaba todos los campos de la creación. Arquitectos como Mies van der Rohe, Le Corbusier o Sullivan declaraban su voluntad de transformar la sociedad creando distintos modelos de ciudades utópicas, que eliminaran en principio las diferencias sociales, como la que existía entre artesano y artista³. Que el resultado fuera la eliminación del primero y la elevación del arquitecto a la segunda da cuenta de las contradicciones de las utopías artísticas y políticas emergentes en este periodo. En este mismo sentido podemos citar el estreno en 1927 de

² Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the 20th century*, Hong Kong, Laurence King, 1996, 96-98.

³ Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Londres, Thames & Hudson, 2000, 164-211.

Berlín sinfonía de una gran ciudad del pintor Walther Ruttmann siguiendo la estela de los *Manhattan*, *Sao Paulo...* y reivindicando una cultura cosmopolita a la que pronto el propio Ruttmann renunciará de la mano de Leni Riefensthal. Los paralelismos, sin embargo, entre *Berlín...* y *La sexta parte del mundo* de Vertov entre otros, se hacen evidentes en las secuencias analizadas en este primer artículo del dossier que se interesa a las películas vanguardistas como instrumento de denuncia de las desigualdades provocadas por la triunfante sociedad industrial.

Los realizadores soviéticos harían uso de las técnicas constructivistas y futuristas, así como de la técnica de montaje para proponer el flamante sistema surgido de la revolución como la reapropiación de la industrialización por parte del pueblo, como agente de modernidad en la nueva Rusia. Las actitudes vanguardistas en el cine de entreguerras se separan del elitismo con el que se veían los movimientos pictóricos de principios de siglo, para poner la experimentación formal en servicio del compromiso político. Desde la crisis de 1929 y hasta el inicio de la guerra civil muchas de estas películas transitan entre la ficción y el documental para denunciar las condiciones de vida de la mayoría de la población, en las ciudades como vemos en *À propos de Nice* o *Marseiller Hafen* o en el mundo rural que nos presenta Buñuel o Alberto Cavalcanti. En estos filmes la apelación al espectador, como demuestra a lo largo de todo el texto la autora, es uno de los ejes que federa el cine de vanguardia y que será objeto de polémica ya desde 1914 en Estados Unidos como constatamos al principio del artículo.

Bajo esta óptica Dario Migliucci nos propone un recorrido por las polémicas que acompañaron el despegue de la industria cinematográfica estadounidense en el seno de los actores e instituciones políticas del gigante en ciernes. Gracias a un concienzudo trabajo de archivo – no siempre valorado o siquiera realmente realizado – nuestro autor desgrana las distintas iniciativas que se van tomando a nivel federal, estatal y municipal para reglamentar una actividad a la vez cultural y económica que finalmente se pondría al servicio del esfuerzo de guerra en ambos conflictos mundiales. Es en estos años veinte y principio de los treinta cuando el modelo de producción estadounidense se establece y que sigue siendo mirado por parte de gobernantes como ejemplo de industria autosuficiente y autorregulada. Esta falacia interesada queda aquí al descubierto al analizar los apoyos económicos recibidos por las *majors* y la complicidad entre estos actores y las distintas administraciones, en particular para promocionar los filmes del

país en el extranjero y eliminar las cuotas de pantalla que, como reacción al creciente poder de Hollywood, se iban implantando.

El poder económico de estas grandes productoras crearía también recelos dentro de la propia sociedad estadounidense, ya a desde 1915 con la sentencia que certificaba el poder censor de los poderes públicos sobre las películas. Este control además se realizaba en un contexto de revitalización de los movimientos ultraconservadores que darían alas al *Ku-klus-Klan* o a la implantación de la ley seca a partir de enero de 1920 y que provocaría efectos inesperados como la politización de los estudiantes universitarios⁴ o la inclusión de las mujeres y las minorías en los nuevos locales de ocio, los *speakeasies* que a su vez alimentaban la conformación de negocios ilegales en manos de organizaciones criminales conocidas como *mob* y que, de paso, crearían un nuevo y exclusivo género cinematográfico de largo recorrido: el cine de gánsteres.

Este género aparece con el cambio tecnológico que supone la sonorización y en el que las armas automáticas, los automóviles y el lenguaje del *hampa* constituyen ingredientes sonoros imprescindibles para los directores e irresistibles para el público. El debate en torno a la mitificación y el aura de romanticismo que mayoritariamente se daba a los protagonistas de estos filmes fueron uno de los elementos que provocaron la reacción de organizaciones y personalidades republicanas que veían cómo se ensalzaban modelos de conducta ilegales llevados a cabo, para mayor escándalo, por inmigrantes en su mayoría⁵. Esta mezcla de inmoralidad y de “subversión extranjera” es la que preocupa a diversas agencias estatales que, sin embargo, permitieron la exhibición de filmes producidos tanto por el instituto LUCE como por la UFA de Goebbels. Una de las causas de esta presencia podemos descubrirla en el texto de Migliucci con la presión de asociaciones o personajes filonazis como *America First* o Charles Lindbergh.

De todos modos, la preocupación principal de instituciones públicas y políticos conservadores era más bien la subversión revolucionaria o comunista, particularmente inquietante tras la revolución soviética y que de paso impulsaría la creación de documentales patrióticos patrocinados por organismos públicos tales que la U. S. Civil Service Commission o, en otro contexto, la *Works projects administration* ya bajo la administración Roosevelt. Pese a las diferencias ambos proyectos se encuentran en el

⁴ Savage, Jon, *Teenage. The creation of Youth 1875-1945*, Londres, Pimlico, 2008, 205-212

⁵ Cousins, Mark. *The story of film*, Londres, Pavilion, 2020, 140-141

centro de una campaña de nacionalización, de creación de ciudadanía que, en el caso de la iniciativa demócrata, encontraría una fuerte resistencia de la oposición política que veía cómo esta producción podría legitimar la obra de reconstrucción del *New Deal*.

Y es que las relaciones del estado con el cine y el arte planteaban nuevas preguntas en torno a la utilización del arte como medio de comunicación política. Así la inauguración de los estudios Cinecittá, las “Directivas para la industria cinematográfica” de Lenin o la censura del Directorio de Miguel Primo de Rivera mostraban la toma de conciencia de las autoridades acerca del alcance del nuevo medio. De este modo Fabrice D’Almeida advierte de la transformación de arte en propaganda con el estallido de la guerra civil española en 1936⁶, año en el que Benjamin confirma la definitiva derrota del ser humano por la máquina en su primera versión de la “Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y de la última aparición del vagabundo Charlot ahora convertido en proletario que se todavía resiste a hablar diez años después del estreno del *Jazz Singer* (Alan Crosland). La palabra parecía buscar su espacio en el nuevo ecosistema audiovisual y es esto precisamente el núcleo de la contribución que Xavier Bittar supone para este número.

Las cuestiones en torno a la manipulación de la realidad planteada por Migliucci encuentran reflejo en el artículo de Bittar sobre los noticiarios. Aquí se centra en las conocidas como *Actualités* francesas, y en el rol de uno de los roles frecuentemente ignorados por la investigación: el de los operadores que se encuentran en otra de las paradojas de este periodo de entreguerras en el que los medios de comunicación de masas se reivindican al mismo tiempo como actores económicos y creadores culturales. La paradoja, o la encrucijada, se completa con el propio papel del operador en este producto particular que son los noticieros: ni cine documental, ni ficción, estos filmes se encuentran también en el terreno periodístico, sector en plena restructuración tras la Gran Guerra.

El interés de su aportación es aún más pertinente cuanto este tipo de producciones han recibido poca atención fuera de la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Su trabajo utiliza tanto la revista de prensa de la época como el análisis filmico de tres momentos clave del periodo estudiado: el asesinato del rey de Yugoslavia, la huelga general que inaugura el gobierno del *Front Populaire* y el inicio de la Guerra

⁶ D’Almeida, Fabrice, *et Propagande*. Florencia, Casterman, 1995, 93-103.

Civil Española. Aún más necesarios son los testimonios de los propios operadores, sus opiniones sobre las noticias filmadas, medio que se sonoriza a partir de la década de 1930 y, sobre todo, su estatuto de creador de contenidos culturales y periodísticos. Esto se revela particularmente relevante en cuanto al grado de veracidad o de reconstrucción que tiene el periodismo filmado. Las cuestiones que resuenan elementos ya comentados: la relación entre creación y crónica, los debates en torno a la manipulación política o el alcance de la censura y la capacidad de legitimación y persuasión del nuevo medio. De esta manera el secretario de redacción de la comunista *Bilan* critica la relevancia que estos noticiarios dan a personajes como Hitler o Mussolini y el efecto de normalización (desdibujación diríamos hoy usando el neo-galicismo caro a la extrema derecha francesa) y fascinación que provocan.

Bittar muestra con los ejemplos analizados las difusas líneas que separan creación artística e intencionalidad política: mediante el montaje se “decoran” las imágenes del atentado contra el monarca yugoslavo introduciendo sonidos de disparos extra-diegéticos o filmando un hombre corriendo para sugerir que se trata del autor del regicidio. La politización que vive la sociedad europea, en particular a partir de las consecuencias económicas de derrumbe de Wall Street, se traduce en un aumento de las huelgas que coincide con la formación del gabinete de León Blum⁷ que quedan recogidas en los noticiarios de la época, incluso en aquellos que realizan conjuntas las grandes productoras francesas al verse igualmente afectada por el paro de sus trabajadores. Se traduce así en imágenes las tensiones dentro de una industria que cada vez veía más difícil esconder la dimensión política de este tipo de productos. Es el caso de la noticia “Visions de l’Espagne” en la que el operador René Brut filma y comenta los fusilamientos a los que asiste en la plaza de toros de Badajoz y por la que es detenido por el ejército golpista.

El hecho que la noticia hubiera sido difundida por *Pathé-journal* provocó el encarcelamiento de Brut y deja a las claras la importancia que los sublevados daban la exhibición estos documentos desde los inicios del conflicto⁸. Uno de los primeros responsables de la estrategia de comunicación franquista sería precisamente Giménez

⁷ Berstein, Serge y Milza, Pierre, *Histoire du XXe siècle : la fin du monde européen 1900-1945*, Paris, Hatier, 2017, 324-325.

⁸ Jurado, Javier, “Origen y fracaso del proyecto estético falangista”, *Historia Actual Online*, 57 (feb. 2022), 27-42. DOI: <https://doi.org/10.36132/haov.57.2077>.

Caballero sobre cuya actividad versa la contribución de Alina Navas y que sirve como contextualización de la introducción de las ideas fascistas en el país a través de su actividad periodística y cultural, en particular a través de *La Gaceta literaria*. Su artículo nos acerca a uno de los vectores principales de introducción de las corrientes vanguardistas en España, de modo particular respecto a la creación literaria. La revista, como empresa personal del escritor madrileño, sería agente de la apertura cultural hacia el arte y literatura europea a través de las relaciones que el propio Gecé (pseudónimo que utilizó frecuentemente durante estos años) fue tejiendo.

Este es uno de los aspectos más destacables y novedosos de la aportación de Alina, que, volviendo a la mencionada relación entre creación, propaganda y periodismo, detalla la conformación de una red interpersonal que permitiría la introducción simultánea del futurismo y del fascismo mediante figuras como el propio Marinetti o el periodista especializado en cine Luciano de Feo. Es la actividad cultural que Giménez Caballero anima en torno a la revista la que propicia la visita de este último en el contexto del cine-club creado junto a Buñuel. La autora nos presenta la trayectoria personal del creador de la Gaceta y cómo el interés por la estética italiana precede y prologa la comunión con el movimiento fascista del que se convertirá un activo embajador en el país. Esto, demuestra, no es óbice para la promoción de otro tipo de vanguardias, que en todo momento estuvieron presentes en la revista, incluso en los años finales en los que el autor escribía la integralidad de los números. El objetivo declarado era “rejuvenecer a España”, una de las preocupaciones de muchos de los artistas e intelectuales de la época, ansiosos por que el acompasamiento cultural del país con los países faro de la creación cultural⁹. Para Gecé era Italia el modelo que debía alzar al país a una nueva etapa y es su visita a la Roma mussoliniana lo que termina convenciéndole, nos describe nuestra colaboradora, de iniciar su labor proselitista en el país.

La capital italiana se le descubre como centro de creación cultural y política que, en un artículo escrito para la revista de Falange, contrasta con la excesiva influencia de París, Moscú, Londres o Berlín. La toma de posición entre un repliegue nacionalista o una apertura cosmopolita se presenta de forma acuciante durante los años estudiados en

⁹ Báez y Pérez de Tudela, José María, *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid 1923-1936*, Madrid, Alianza, 2012, 119-120.

los distintos ejemplos que van surgiendo en el dossier y que evidencia las contradicciones interiorizadas por muchos de los actores culturales de la época. Lo comprobamos en el filme *Berlín sinfonía de una gran ciudad* del pintor Walther Ruttmann que sigue la estela de los *Manhattan*, *Sao Paulo...* películas en las que se reivindica una cultura cosmopolita a la que el propio Ruttmann renunciará de la mano de Leni Riefensthal poco después. Precisamente en 1927, cuando se presenta *Berlín* otro alemán, Fritz Lang, estrena su distopía urbana *Metrópolis* advirtiendo sobre la amenaza totalitaria que posibilita el desarrollo tecnológico.

Lang nos muestra una ciudad global, al igual que Vertov en su *Hombre de la cámara* ignorando la tensión entre nacionalismo y cosmopolitismo que tentaba a artistas y cineastas en tiempos de reacción corporativista. La sociedad crecientemente urbanizada era también una sociedad que reivindicaba la juventud, el hedonismo y la conquista del espacio público. Esto es particularmente cierto en el caso de las mujeres jóvenes, que encontraban en la ciudad y en los nuevos espacios de consumo unos espacios de libertad hasta entonces reservados a hombres de una determinada clase social. Esta presencia femenina interroga y provoca a una clase acomodada como atestiguan *Sunrise* de Murnau, *Entr'acte* de René Clair o *Un chien andalou* para la que la mujer es por igual objeto de fascinación y temor.

La ciudad y el cuerpo cobran una importancia capital en los debates artísticos e intelectuales. Un cuerpo joven, bello, consumible y exhibible se reivindica en la ciudad moderna como analiza aquí el profesor Pérez Segura. Si el triunfo de la cultura popular llegó de la mano del cine comercial estadounidense que va imponiendo su modelo y estética a nivel global incluyendo la explotación comercial del cuerpo femenino, la vanguardia artística no se queda atrás en el aprovechamiento de la escopofilia del público. Javier Pérez Segura demuestra como las técnicas de la publicidad se alzan como referentes también en trabajos citados como *Metrópolis*, *Entre'Act* o *Un perro andaluz* en el que la fragmentación del cuerpo femenino tan presente en la cultura popular actual se utiliza para provocar al tiempo excitación y extrañamiento.

El cine sonoro supuso el triunfo del nuevo arte y la expansión de los modelos que celebraban en la pantalla, pero no solo. Evidentemente una industria del disco se desarrolla de manera extraordinaria – también, y particularmente, en el caso de las

producciones de habla hispana¹⁰ – pero al mismo tiempo alimenta todo un conjunto de publicaciones en torno al cine que gozarán de muy buena aceptación. En el caso español estas revistas fueron el foco de intensos debates en torno a la representación del cuerpo femenino que en este artículo suponen las fuentes para seguir una discusión apasionante, y en casos sorprendente. Las llamadas al decoro se hacían, por supuesto, desde las publicaciones conservadoras en nombre de la decencia y la moral cristiana, pero también desde publicaciones abiertamente socialistas como *Nuestro cinema* que atacaba la alienación y pasividad que provocaba culto a la celebridad. No en vano para muchas organizaciones progresistas la figura femenina simbolizaba, de manera harto abstracta, la Libertad, la República, la Anarquía...¹¹ y su utilización comercial suponía la antítesis de esos símbolos¹².

Las críticas no eran infundadas pues, como se demuestra en este artículo, hasta la propia composición de las revistas de cine estaban dirigidas al consumo del cuerpo: la distribución de los contenidos resulta así sorprendentemente similar en las distintas publicaciones en las que el retrato (muchas veces pintado) de las estrellas de cine, las páginas de publicidad de productos cosméticos y de belleza y los análisis de los estrenos establecen un diálogo y una narrativa coherente en torno a las celebridades y su rol de modelo de ciudadano o ciudadana urbana cosmopolita.

La modernidad que había surgido de la experiencia estética propuesta por los artistas de vanguardia europeos se ve así transformada en cultura popular de la mano de la nueva industria estadounidense del cine y sus productos derivados. Estados Unidos, y en particular Nueva York, o más bien Manhattan, se convirtieron en centros del cosmopolitismo moderno y la cultura popular por ese país exportada explotaba estos mitos de la modernidad gracias a la publicidad y los medios de comunicación de masas.

¹⁰ Jurado, Javier, *Economía del cine franquista*, Granada, Comares, 2021, 34-35

¹¹ Pérez Ledesma, Manuel, “La apertura al mundo. Población y sociedad”, en *América Latina en la Historia contemporánea de España: 1880-1931*, ed. por Jordi Canal (Madrid, Taurus, 2017), 77.

¹² Como también lo era por cierto para la dictadura que veía la patria como una mujer, del sur de España además que contrastara con la *Mater dolorosa*, una “bella y joven andaluza. Quiroga Fernández de Soto, Alejandro, *Haciendo españoles. La nacionalización de masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008, 304.

Como demostramos en este dossier este proceso no es unívoco y provoca reacciones enfrentadas o bien interpretaciones en clave nacional o regional¹³.

El arte y el cine nos permiten observar procesos como la urbanización acelerada, la electrificación y revolución del motor de explosión, la incorporación de la mujer al mercado laboral asalariado o la lucha de clases, alimentan la inseguridad y la ansiedad de las sociedades industrializadas que se refugian crecientemente en el proteccionismo económico y el corporativismo. Las respuestas de abrazo entusiasta de esta modernidad o de rechazo son solo los extremos de una gama de reacciones, no siempre consecuentes o coherentes. El motivo es que todas estas dislocaciones espaciales y temporales, de forma y de fondo, de cuerpos y de máquinas parecían llegar como un torrente inevitable que modificaría la producción y consumo cultural de las décadas a venir y hasta la actualidad. Quizás esa respuesta contradictoria y fragmentada, seductora y áspera es la que alimenta aún la fascinación por las vanguardias históricas, su extinción y su lúcida reflexión sobre la sociedad de masas que acabó imponiéndose.

BIBLIOGRAFÍA

- Báez y Pérez de Tudela, José María, *Fútbol, cine y democracia. Ocio de masas en Madrid 1923-1936*, Madrid, Alianza, 2012.
- Berstein, Serge y Milza, Pierre, *Histoire du XXe siècle : la fin du monde européen 1900-1945*, Paris, Hatier, 2017.
- Blom, Philipp, *Fracture. Life and Culture in the West*, London, Atlantic Press, 2015.
- Cousins, Mark. *The story of film*, Londres, Pavilion, 2020.
- D'Almeida, Fabrice, *et Propagande*. Florencia, Casterman, 1995.
- Fachereau, Serge, *La fin des Avant-Gardes de l'entre-deux-guerres*, Paris, Hermann, 2019.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Londres, Thames & Hudson, 2000.
- Jurado, Javier, *Economía del cine franquista*, Granada, Comares, 2021.
- Jurado, Javier, "Origen y fracaso del proyecto estético falangista", *Historia Actual Online*, 57 (feb. 2022), 27–42. DOI: <https://doi.org/10.36132/hao.vi57.2077>

¹³ La obra clásica de Mainer pone el acento en la labor de la Institución de Libre enseñanza en la recuperación de la cultura tradicional y popular española para el proyecto modernizador en lo que él llama una mezcla de regionalismo, casticismo y conciencia social que se traduce en la pintura realista de Sorolla o en la actividad cultural de García Lorca. José-Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1989.

- Jurado, Javier, “Mujeres, roles de género y política de premios en el cine español”, *Investigaciones feministas*, 9(1) (2018), 119-135.
<https://doi.org/10.5209/INFE.56014>
- Lucie-Smith, Edward, *Visual arts in the 20th century*, Hong Kong, Laurence King, 1996.
- Mainer, José-Carlos, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Pells, Richard, *Modernist America*, New Haven, Yale UP, 2011.
- Pérez Ledesma, Manuel, “La apertura al mundo. Población y sociedad”, en *América Latina en la Historia contemporánea de España: 1880-1931*, ed. por Jordi Canal, Madrid, Taurus, 2014.
- Quiroga Fernández de Soto, Alejandro, *Haciendo españoles. La nacionalización de masas en la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2008.
- Savage, Jon, *Teenage. The creation of Youth 1875-1945*, Londres, Pimlico, 2008.
- VVAA, *Arts et cinéma. Les liaisons hereuses*, Gante, Snoeck, 2019.



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
 ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA**

**CUANDO LA FORMA SE CONVIERTE EN FONDO.
 LA *AVANT-GARDE* CINEMATOGRAFICA COMO REFLEJO DE SU TIEMPO**

**When the way becomes the core.
 The cinematographic *avant-garde* as a reflection of its time**

Beatriz de las Heras

Universidad Carlos III de Madrid

bheras@hum.uc3m.es

Orcid: 0000-0003-0289-811X

Recibido: 24-09-2021 - Aceptado: 15-05-2022

Cómo citar este artículo/Citation:

Beatriz de las Heras, "Cuando la forma se convierte en fondo. La *avant-garde* cinematográfica como reflejo de su tiempo", *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 13 a 40.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6973>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: El cine es arte, expresión, medio y huella y, por tanto, un soporte de memoria que nos ayuda a aproximarnos a lo pretérito. En este contexto, el de las vanguardias históricas resulta esencial para entender el mundo que se abrió durante el periodo de entreguerras. Más allá de la ruptura estética, estos movimientos fueron una manera de canalizar el deseo de cambio ante el colapso de la sociedad moderna. La experimentación en las formas también se convirtió en advertencia, denuncia y compromiso político. Se buscó sacudir al espectador a través de provocaciones visuales. El objetivo del artículo

no es reflexionar sobre las vanguardias cinematográficas en el periodo de entreguerras desde una perspectiva artística. Es aproximarse a lo que el género plasmó y denunció en aquel momento, siendo esa representación cinematográfica una fuente de conocimiento que hoy, cien años después, acerca a la historia del periodo por ser el cine un objeto de su tiempo que aporta información sobre su época.

Palabras clave: Vanguardia, cine, periodo de entreguerras, compromiso político, vocación reactiva, espectador-partícipe.

Abstract: Cinema is art, expression, media and trace. Therefore, it is a memory support which helps us to approach the past. In this context, the so-called historical avant-garde is essential in order to understand the new world opened during the interwar period. Beyond the aesthetical rupture, the avant-garde film was a way to channel the desire for change in the face of the collapse in modern society. The experimentation on the cinematographic forms also became a warning, a complaint and a political commitment. By visual provocation, the visual reader was attempted to be mobilised. The aim of the article is not reflecting on the cinematographic avant-gardes during the interwar period from an artistic

perspective but approaching what the genre captured and reported in that period of time. Nowadays, that cinematic representation has become a source of knowledge that, one hundred years later, brings us closer to the history of the period since cinema is an object of its time that provides information on its epoch.

Keywords: Avant-garde, Cinema, Interwar period, Political commitment, reactive vocation, spectator-participant.

INTRODUCCIÓN

Es durante la Edad Contemporánea cuando la imagen alcanza un especial atractivo con la incipiente democratización de su uso al dejar de estar, exclusivamente, en manos de la Iglesia y el Estado. Instituciones que, hasta ese momento, habían monopolizado su producción y distribución. Las clases populares, grandes protagonistas de las transformaciones de la época, accedieron a un soporte que les permitió expresarse, representarse y registrar visualmente los grandes sucesos y acontecimientos que vivieron. Incluso revivirlos y reconstruirlos. Comenzaron, además, a controlar la contra-propaganda, un intento de subvertir los mensajes institucionales. En el siglo XIX a través de páginas ilustradas, estampas o aleluyas que, aunque de limitada calidad, estaban sobradas de expresión y resultaron muy efectivas en la comunicación. En el siglo XX, gracias al desarrollo de las imágenes técnicas, a través de la fotografía y el cine. Y esta proyección se amplió tanto en el siglo pasado que no podemos entender la sociedad contemporánea sin analizar su producción visual y audiovisual. Lo recordaba el húngaro Moholy-Nagy, cuando afirmaba que “el analfabeto del mañana no será aquel que no sepa leer o escribir, sino aquel que no sepa nada de fotografía”¹.

Y en este contexto, el arte de vanguardia tuvo mucho que decir. Fue, es y será, compromiso. Una manifestación artística y comunicativa que tiene como máxima poner

¹ Moholy-Nagy, László. *Malerei Photographie Film* (Munich: Langen, 1925), p. 22.

en cuestión, criticar, el sistema a través de imágenes que se convierten en dedo acusador o proyección idealizada, incluso fantástica –pero siempre asentada en los problemas del presente–, de un futuro diferente. Es un golpe de realidad que sacude al lector visual –tiene una clara vocación reactiva– hasta hacerle despertar del aletargamiento en el que vive. Es, por tanto, catalizador de cambios artísticos –se basa en el cuestionamiento del modelo de representación– y, en algunos casos, de movimientos sociales. Y lo hace en forma de pequeños brotes o generando una corriente que lleva a verdaderas transformaciones del sistema. Sirve, en palabras de Laddaga², para promover nuevas formas de socialización que convierten al receptor del mensaje en espectador-partícipe.

Recordados son los trabajos fotográficos de John Heartfield que, a través de sus fotomontajes dadaístas en forma de carteles y panfletos, sirvieron como instrumentos propagandísticos antibelicistas y de crítica satírica en el contexto de la Alemania del Tercer Reich. En otro marco diferente, las piezas de Alexander Rodchenko, uno de los mejores artistas del constructivismo soviético, capaz de exponer lo visual como medio de compromiso social a partir de generar sensaciones desconcertantes. También destacó el trabajo del checo Jaroslav Rössler, miembro de la asociación de vanguardia Devětsil, o el de los españoles Salvador Dalí, Remedios Varo, Nicolás de Lekuona y Maruja Mallo, predecesores de los dos mayores exponentes de agitación y propaganda a través de la fotografía: Josep Renau y Pere Catalá Pic. En el contexto latinoamericano, Manuel Álvarez Bravo, Hughó Brehme u Horacio Coppola, son alguno de los nombres más destacados.

Y este evidente desarrollo de la vanguardia en distintos soportes artísticos, especialmente el fotográfico, se convirtió en mejor ejemplo para el cine de vanguardia con una diferencia: el cine ya era, en el periodo de entreguerras, un potente medio de comunicación de masas. La proyección que tenía superaba el impacto que pudiera generar una exposición pictórica o fotográfica. *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, Luis Buñuel, 1929) se estrenó el 6 de junio de 1929 en el cine *Studio des Ursulines* de París y se exhibió en la sala *Studio 28* durante 9 meses. Es cierto que el cine de vanguardia no era un elemento de gran difusión e interés comercial (de hecho, su naturaleza es contraria a ello), pero sí fue un mayor altavoz.

² Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

Para poder entender el verdadero significado que tuvieron las vanguardias cinematográficas como catalizadores de movimientos críticos en el periodo de entreguerras, objeto de este dossier, es necesario ahondar en una reflexión sobre el potente vínculo que se establece entre el cine y la historia, algo defendido por la llamada Historia contextual del cine³. Esta corriente de estudio pone el acento en el soporte como reflejo de las mentalidades de una determinada época. Jean Tulard afirmó que incluso una película de ficción “puede introducir un testimonio sobre la sociedad, pues hace de reflejo”⁴, sirviendo, por tanto, como fuente instrumental de la ciencia histórica⁵ por ofrecer un contraanálisis de la historia oficial, en palabras de Marc Ferro⁶.

Porque, como objeto de su tiempo, el cine nos ofrece una interesante información sobre el contexto histórico de producción, incluso en películas de reconstrucción histórica o las que responden al género de ciencia ficción. Tras el aparente intento de olvido, el impulso irracional y la creación de un universo figurativo propio, el cine de vanguardia supo registrar, mucho antes de que la mayoría las percibiese, las claves de su época. Aunque esta denuncia no fuera aparente y quedara enmascarada tras el impacto creativo de sus imágenes.

El objetivo del artículo no es analizar las vanguardias cinematográficas en el periodo de entreguerras⁷. Es aproximarse a los temas y metáforas visuales que el género

³ *Cinematic contextual history*, siguiendo la denominación anglosajona, es una corriente heredera de la línea abierta por Siegfried Kracauer en su tesis doctoral *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, publicada en Princeton en 1947, y de la que son representantes Marc Ferro (especialmente relevante fue su artículo “Sociedad del siglo XX e historia cinematográfica” publicado en la revista *Annales* en 1968), Robert A. Rosenstone (y su excelente trabajo *El pasado en imágenes: en desafío del cine a nuestra idea de la Historia* en los años 90), y los españoles José M^a. Caparrós o Ángel Luis Hueso.

⁴ Jean Tulard, “Points de vue sur les rapports de l’Histoire et le Cinéma”, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n^o. 35-36, (1982): pp.17-18.

⁵ Caparrós, José María. “Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine”. En *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, pp.131-148. Madrid: Ediciones JC, 2008.

⁶ Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

⁷ Las reflexiones en torno a este tema se remontan a la época. Desde la *Histoire du cinema* de Bardèche y Brasillach en 1937 hasta la *Storia del cinema* de Francesco Pasinetti, estudio publicado en 1939. En la década de los 50 el debate se nutrió con las reflexiones de Jacques-Bernard Brunius que, en su empeño de justificar la necesidad de una nueva vanguardia, hizo un repaso al periodo anterior en *En marge du cinema français* (1954). Peter Weiss siguió la estela en *Cinéma d’avant-garde*, análisis en el que se compilaban reflexiones del autor entre 1953 y 1954, aunque el texto no fue publicado en Alemania y Francia hasta los años 80. En la década de los 60, la reflexión sobre este cine -que tanto había dado que hablar y que estaba en el olvido- fue recuperada gracias al trabajo de Jean-André Fieschi y Noël Burch bajo el título *Cinéastes de notre temps: La première vague*, que se tradujo al formato de programa de

plasmó en forma de delación ante la inacción del mundo moderno o como loa a los cambios que se estaban produciendo, acercándonos, por tanto, al estrecho vínculo que el cine mantiene con la historia en este periodo. Comenzaremos reflexionando sobre la doble capacidad de este soporte como una fuente de memoria y como un soporte al servicio de la propaganda y contra-propaganda para, después, centrarnos en el periodo de estudio de este monográfico desde distintos ejemplos. Analizaremos, bajo el paraguas metodológico propuesto por la Historia contextual del cine, las películas. Lo haremos partiendo de la idea de que el cine, por ser reflejo, que no espejo, de su época, aporta una información que puede resultar muy útil para aproximarse al pasado. Gracias, sobre todo, a su capacidad para mostrar y connotar aspectos relacionados con las mentalidades, relaciones sociales, estereotipos o poderes simbólicos subyacentes. “Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos más profundos de la mentalidad colectiva que –más o menos-, corren por debajo de la dimensión consciente”, afirmó Krackauer⁸. Trabajaremos con cada una de las películas como si se tratase de una pieza arqueológica que, una vez localizada, debe estudiarse de manera individual y relacionarse con otras teniendo en cuenta dos marcos: el de producción, que ayuda a integrar el análisis artístico con el contexto político y social del lector primero de la imagen, y el de interacción, que nos permite desarrollar una lectura del significado social que alcanzaron estos films. Todo ello para entender cómo las formas experimentales de las vanguardias cinematográficas se convirtieron en descripción y denuncia de los tiempos convulsos que habían llegado o estaban por

televisión en 1968. En los años 70 y 80, David Bordwell en *French Impressionism Cinema: Film Culture, Film Theory, and Film style* y Richard Abel en *French Cinema The First Wave 1915-1929* desarrollaron sus trabajos en forma de tesis doctoral defendidas en la University of Iowa en 1974 y en Princeton University en 1984, respectivamente. A estos trabajos se sumó la *Histoire du cinema expérimental* de Jean Mitry en 1971, *Il Cinema d'avanguardia 1910-1930* de Paolo Bertetto en 1983 y *Cinéma intégral. De la peinture au cinema dans les années vingt* de Patrick De Hass en 1985. Es interesante mencionar que en la década de los 80 se reactivó el estudio sobre las vanguardias, incluso más allá de las expresiones francesa, rusa y alemana que habían sido profusamente analizadas en las décadas anteriores. Como ejemplo, el estudio de Marianne Lewinsky en *Une avant-garde au Japon: Une page folle de Kinugasa Teinosuke, 1926* sobre la vanguardia japonesa, Christopher Horak en su compilación *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-garde, 1919-1945* sobre la vanguardia estadounidense o el análisis que hace Román Gubern sobre la vanguardia española en su *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. En los 90 toma el testigo Noureddine Ghali en *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt* y Christopher Gauthier en *La Passion du cinema. Ciné-clubs et salle spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, por citar algunos ejemplos. En los últimos años, el tema ha resurgido con los trabajos de François Albera en *L'Avant-garde au cinema* de 2005 o Marie Martin en *Poétique du rêve. L'exemple de l'avant-garde cinématographique en France (1919-1934)*, trabajo publicado en 2008.

⁸ Krackauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler* (Madrid: Ediciones Paidós, 1985), p. 14.

llegar. Cómo la indagación en las formas –base fundamental del género– se convirtió en crítica al sistema en un intento de denuncia (fondo).

EL CINE COMO OBJETO DE SU TIEMPO. MEMORIA Y ESTRATEGIA

Las imágenes técnicas son cortes de espacio y tiempo, por lo que refieren un “allí” y un “entonces”⁹. De esta manera, son rastro (precisamente por mostrarnos un lugar y un momento) y también resto, ya que se han materializado en un soporte. Son testigo y registro de la historia y, por tanto, una fuente de gran valor para los historiadores. Capturan algo que ha ocurrido pero que no ha pasado gracias a su congelación en un instante de realidad, en el caso de la fotografía fija, o varios instantes, en el caso del cine. Sobre esta capacidad ya reflexionó John Berger al comparar la fotografía con la memoria:

*Ambos preservan el momento y proponen su propia forma de simultaneidad, en la que todas las imágenes pueden coexistir. Ambos estimulan y son estimulados por la interconexión de los sucesos. Ambos buscan instantes de revelación, porque son sólo esos instantes los que dan la razón completa de su propia capacidad de resistir el flujo del tiempo*¹⁰.

Y ese ser memoria vincula el cine con la realidad, aunque no todos los *films* se muevan, a priori, bajo el interés de reflejar el pasado o presente de forma consciente. Como objeto de su tiempo, una película concentra información relevante que nos acerca al periodo en el que se produce, aunque debemos tener siempre presente que toda imagen técnica, a pesar de su aparente objetividad –más obvia en el caso del cine documental–, no deja de ser una representación de la realidad que responde a motivaciones estéticas, ideológicas o culturales de su autor o comitente.

Y esa representación se hace de distintas formas. En la década de los años 80, Denis Richet, al margen de señalar la diferencia entre *films* de no ficción (subdivididos

⁹ Rodríguez de las Heras, Antonio (2010). “L’ús pedagògic de la fotografia històrica”. *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, núm. 15, pp. 41-54.

¹⁰ John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar* (Murcia: Mestizo, 1998), p. 280.

en noticiarios y documentales) y de ficción, abrió el camino para la identificación de tres tipos de películas que se vinculan, a través de distintas formas fílmicas, a acontecimientos y sucesos del pasado: *reconstrucción histórica*, *ficción histórica* y *reconstitución histórica*. La primera categoría recoge aquellos *films* que, aunque no recuperan un episodio histórico, tienen un gran valor sociológico como reflejo de su tiempo. Las películas de ficción histórica están caracterizadas por plasmar un momento acontecido, pero donde la historia se emplea, únicamente, como “marco referencial”¹¹. Por último, las películas de reconstitución histórica sí tienen como fin representar un suceso o acontecimiento lo más real posible, pero, por el camino, nos ofrecen, en forma de huellas o pequeños rastros, una relevante información sobre cómo se entiende ese pasado en el presente: “A veces las películas nos hablan tanto de la sociedad que las ha realizado como del hecho histórico que intentan evocar”¹², afirma Pierre Sorlin. Y en un contexto como el que vamos a estudiar, el del periodo de entreguerras, se dan las tres formas fílmicas.

Pero al margen de ser memoria, el cine es un medio del que se ha servido la autoridad para crear estrategias de propaganda capaces de generar corrientes de opinión a favor del sistema: propaganda de estado. Edward Bernays fue contratado por el presidente Woodrow Wilson para convencer a la opinión pública estadounidense de que el país debía intervenir en la I Guerra Mundial. Una empresa difícil porque en aquel momento la población todavía veía en Inglaterra la fuerza opresora del antiguo colonizador en un pasado no tan remoto. Basó su programa en la idea de que había que “moldear la opinión pública sin mostrarlo”¹³ y para ello se sirvió de apelaciones al inconsciente colectivo, del *Committee on Public Information* (C.P.I.) en manos del periodista George Creel, y de todos los medios a su alcance, algo que también se hizo en otros países¹⁴. De hecho, el uso, y abuso, de la propaganda en los estados protagonistas

¹¹ Caparrós, *op. cit.*

¹² Pierre Sorlin, *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana* (México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1985).

¹³ Bernays, Edward, *Crystallizing Public Opinion*. Eastford: Martino Fine Books, 2019

¹⁴ En este contexto resulta de interés mencionar los trabajos de responsables de la propaganda de estado durante la I Guerra Mundial. George Creel en Estados Unidos, Stuart Campbell en Inglaterra, Walter Nicolai en Alemania y Tonnelet en Francia escribieron sus memorias al frente de distintas instituciones dedicadas a la propaganda durante la Gran Guerra en *How We Advertised America: the First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information That Carried the Gospel of Americanism to*

del primer conflicto a escala mundial del siglo XX hizo que incluso el gobierno estadounidense, una vez finaliza la guerra, pidiera un informe militar sobre las actividades propagandísticas llevadas a cabo en el periodo 1914-1919 por Alemania¹⁵.

Si nos centramos en el soporte cinematográfico, y más allá de los noticiarios que se proyectaron en las salas de cine antes de la sesión, conocidos como *Newsreel*, el gobierno estadounidense apoyó *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, D.W. Griffith, 1915) mientras censuró películas antibelicistas como *The Spirit of '76* (*El espíritu del 76*, Robert Goldstein, 1917), inspirada en la Guerra de Secesión, y que fue tachada de anti-británica y traidora, convirtiendo a su director en el único estadounidense encarcelado por la producción de una película antipatriótica¹⁶. Más interesantes resultan ejemplos que hablan de un cambio de tono a la hora de explicar cinematográficamente lo que estaba ocurriendo en el viejo continente. El 4 de abril de 1917 Estados Unidos entró oficialmente en guerra. Antes, el posicionamiento de películas sobre el tema -aunque con clara vocación de representar la dualidad “buenos versus malos”- se hizo desde una perspectiva pacifista en la que se intentó buscar una solución diplomática al conflicto. Por ejemplo, en *Civilization* (*Civilización*, Ince, Reginald Barker y Raymond B. West, 1916). Un éxito comercial del momento que fue considerada por el *Democratic National Committee* fundamental para la re-elección del Presidente y que incluía una secuencia muy significativa: Jesucristo hace ver a un coronel del ejército alemán que acaba de fallecer que la guerra siembra muerte y destrucción. No deja de ser una película pacifista, pero con un posicionamiento claro: al que se le hace entender que la solución a los conflictos políticos no pasa por el campo de batalla es a un alemán, no a un francés o inglés. La incorporación de Estados Unidos a la guerra hizo que el tono fuera más violento, como se muestra en *Hearts of the World* (*Corazones del mundo*, D.W. Griffith, 1918). De una forma brutal se muestra el daño que el ejército alemán provoca en una aldea francesa en la que dos jóvenes enamorados deben suspender su boda ante la entrada del ejército enemigo. Fue, en forma de ficción cinematográfica, uno de los mejores movilizadores de masas que el gobierno

Every Corner of the Globe (Creel, 1920), *Secrets of Crewe House; The Story of a Famous Campaign* (Campbell, 1920), *Nachrichtendienst, Presse und Volksstimmung im Weltkrieg* (Nicolai, 1920) y *A travers les lignes ennemies. Trois années d'offensive contre le moral allemand* (Tonnelet, 1922).

¹⁵ Military intelligence Branch Executive Division, General Staff, U.S.A., *Propaganda in its Military and Legal Aspects*, Washington, 1919.

¹⁶ Slide, Anthony. *Robert Goldstein and 'The Spirit of '76'*. Maryland: Scarecrow Press, 1993.

estadounidense encontró para convencer a un país de que había que proteger a la población civil europea de Alemania. Y la importancia que tuvo el cine en este contexto hizo que la no utilización del soporte se viera como una de las causas de las derrotas encadenadas que sufrieron los alemanes. El gobierno, aunque demasiado tarde, puso en marcha la Bild- und Filmamt (B.U.F.A) el 30 de enero de 1917 y Universum-Film AG (U.F.A) el 18 de diciembre de 1917. La segunda para producir películas comerciales. La primera, centrada en películas militares como *Bei unseren Helden an der Somme* (*Con los héroes del Somme*, 1917), un documental que pretendió responder visualmente a la perspectiva que de una de las batallas más sangrientas mostraron los británicos en *The Battle of the Somme* (*La Batalla del Somme*, William F. Jury, 1916). Con motivo de su estreno la prensa alemana llegó a criticar abiertamente que las autoridades entendieran tarde el poder de la propaganda visual y que descuidaran al inicio de la guerra “incluir en el despliegue bélico las más importantes de estas armas –se refiere a las intelectuales–: la fotografía y el cine”¹⁷.

El cine también ha servido como base de propaganda para dañar otros sistemas o colectivos. *Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend* (*El flecha Quex*, Hans Steinhoff, 1933) es un buen ejemplo. Seis meses después del ascenso de Hitler, se estrenó este film de la U.F.A. que está basado en la novela homónima de Karl Aloys Schenzinger de 1932. Sirviéndose de un hecho real, el asesinato en Berlín de Herbert Norkus el 24 de enero de 1932, se elevó a la categoría de mártir al joven que defendió, hasta la muerte, los valores del nacional-socialismo frente a su familia socialista. Tanto es así que se puede considerar “una obra clave en la historia del cine alemán, en la que la metamorfosis política del país tiene una clara transcripción a la estética fílmica”¹⁸. El objetivo está claro: mostrar los valores de esa nueva Alemania (ordenada, valiente, patriótica y pulcra) que deben imponerse a los del viejo sistema (marcado por la violencia, la idea de presente, el impulso de la sinrazón y el desorden) de socialistas y bolcheviques. Este final es ejemplo perfecto de “Realismo Heróico” (“Heroische realisme”), promotor de una vuelta al modelo clásico de belleza como vehículo para fomentar el nacionalismo asociado a las ideas de sacrificio, deber y devoción¹⁹ y en el

¹⁷ *Vossische Zeitung*, 28 de abril de 1917.

¹⁸ Rafael de España, “El cine nazi. Temas y personajes”, *Historia Contemporánea*, nº. 22, (2001): 153.

¹⁹ Marcuse, Herbert. *Negations* (Boston: Beacon Press, 1968), pp. 29-30.

que la muerte por estos valores se presenta como heróica. Este movimiento, que sirvió como una forma de expresión de las teorías raciales del Tercer Reich²⁰, nació como contraposición al arte moderno, que es tachado de degenerado (“Entartete Kunst”) por su influencia bolchevique y judía. El *Dadaísmo*, *Cubismo*, *Expresionismo*, *Fovismo*, *Impresionismo*, *Surrealismo* y *Nueva objetiva* son consideradas expresiones de la perturbación de los artistas y muestra inequívoca de la “impureza política y racial”, en palabras del crítico cultural Max Nordau en su obra *Entartung* de 1892²¹.

La misma estrategia sirvió para moldear la representación de un enemigo común a quien culpar de los problemas de Alemania y así conseguir fortalecer la identidad de grupo. El cine de la época es un reflejo del antisemitismo del régimen. Como recuerda Rafael de España, el 8 de noviembre de 1937 se inauguró en el *Deutsches Museum* la exposición “Der ewige jude” con la clara intención de mostrar la amenaza que suponía el pueblo judío. En la muestra ya se incluía la proyección de fragmentos de películas, con un sesgo antisemita, que fueron compilados en el documental “*Juden ohne Maske*” (Walter Botticher, 1937). No fue hasta los años 40 cuando se estrenaron los primeros proyectos de ficción en contra de los judíos, como la reconstructiva *Jud Süß* (*El judío Süss*, Veit Harlan, 1940). Basada en la novela de Lion Feuchtwanger (que ya inspiró a la británica *Jew Süß*, Lothar Mendes, 1934), la película recuperó a Joseph Süß Oppenheimer, un judío del siglo XVII al que se presenta como el siniestro responsable de promover un movimiento migratorio de judíos a Württemberg. Como señala Fabrice D’Almeida:

*Le cas des stéréotypes des races inférieures, que les nazis cherchent à imposer, illustre de quelle manière une thématique et un système sémitique sont exprimés tantôt sous une forme réaliste, pseudo-scientifique, tantôt d’une façon allégorique*²².

Son algunos ejemplos del periodo de entreguerras que nos ayudan a entender el poder que se dio al cine como un arma. En aquel momento como estrategia y hoy, tantos años después, como memoria o memorias –cuando se contraponen dos visiones diferentes de una misma realidad– de los acontecimientos. Por tanto, si el cine es

²⁰ Adam, Peter. *Art of the Third Reich* (New York: H.N Abrams, 1992), p. 177.

²¹ Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX* (Madrid: Akal, 2001).

²² D’Almeida, Fabrice. *Images et propaganda* (Tournai: Casterman, 1995), p. 117.

memoria y estrategia, es fuente y agente de la historia²³. Incluso cuando no se trata de películas fomentadas o respaldadas por la autoridad, como ocurre en una parte de las películas de la *avant-garde*, y cuando las formas puedan distraer el mensaje de fondo.

LA AVANT-GARDE COMO AGENTE Y CATALIZADOR EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS

La ruptura estética escondió, más allá de un deseo de desencorsetamiento de las normas artísticas impuesta, un discurso movilizador que, en algunos casos, tuvo consecuencias en el devenir histórico. La búsqueda de nuevas formas de representación (la forma) fue una manera de canalizar el deseo de cambio que se produjo tras el estancamiento del soporte (de ahí la obsesión por poner el foco en la propia materialidad de la imagen) y del colapso de la sociedad moderna (el fondo): "...la disgregación en la visión del mundo engendraría un despedazamiento de la representación, como demuestran las técnicas del fragmentarismo, desde el collage hasta el fotomontaje y, con posterioridad, en la práctica del assemblage, el dé-collage o del reciclaje"²⁴.

En el caso concreto del cine, en definitiva, se presentó como una manifestación y elemento esencial del periodo²⁵. La tecnología al servicio del arte en interesantes piezas como *Le retour à la raison* (*Retorno a la razón*, 1923) de Man Ray a partir de sus conocidos fotomontajes; *Ballet Mécanique* de Fernand Léger y Dudley Murphy (1924), una película abstracta, dadaísta, cubista y con tintes futurista que contó con la cámara de Ray y que fue estrenada en la *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik* de Viena; *Anémic Cinéma* (Marcel Duchamp, 1926), una animación de siete minutos en la que las espirales rotando y frases en francés sin sentido aparente cobran protagonismo en un ejercicio excepcional de cine dadaísta y surrealista; o el film más reconocido, y ya mencionado, *Un chien andalou*. A pesar de que Luis Buñuel siempre habló de su trabajo como ejemplo de antivanguardia, hoy se considera el mejor exponente de cine

²³ Vicente Sánchez-Biosca. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites* (Madrid: Catedra, 2006).

²⁴ Vicente Sánchez-Biosca, *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, Encuentros y Fronteras*. (Madrid: Paidós Ibérica, 2004), p. 9.

²⁵ Buffet, Gabriele: "Cinématographe", 391, n° 3 (1917): 4.

surrealista. Un poema visual que se mueve entre sueños y delirios y que escapa a la lógica y lo racional con la intención de “negar la mirada convencional para que surja la mirada asomada al interior”²⁶. Man Ray, que un año antes había estrenado el cortometraje de ficción–basado en poemas de Robert Desnos– *L'Étoile de mer* (*La estrella de mar*, 1928), la utilizó como corto telonero al estrenar la también surrealista *Les mystères du Château du Dé* (*Los misterios del castillo de dados*, 1929), tras el encargo del Vizconde Charles de Noailles.

Pero el cine de vanguardia, más allá de ser el resultado de la modernidad, también fue un medio para demostrar su derrumbamiento a través del efecto de extrañamiento perceptivo (*ostranenie* en ruso, *Verfremdungseffekt* en alemán). Como afirmó Aragón en 1919, el cine de vanguardia fue, aunque pareciera entretenerse en la forma, la mejor hipótesis para una explicación del mundo²⁷ y, en muchos casos, se convirtió en un agente catalizador que, en forma de crítica visual, proyectó en tela blanca un sinfín de imágenes para reclamar una respuesta en el espectador.

Y esta idea del cine de experimentación como soporte contenedor de ideas a difundir se puede intuir incluso antes de iniciarse la segunda década del siglo XX. En 1918 Apollinaire reflexionó sobre el cine como “el arte popular por excelencia” capaz de hacer “comulgar” a la muchedumbre²⁸. Y algo más tarde, en 1937, Hanns Eisler y Ernst Bloch defendieron abiertamente la necesidad de que, una vez superada la fase de experimentación, la vanguardia del proletariado (*Vorhut*) y la vanguardia artística (*Avant-garde*) confluyeran para que la obra resultante se pusiera al servicio de las “tareas sociales”: “El arte de la verdadera vanguardia muestra precisamente que no quiere separarse de la vida cotidiana, pero la contiene, la comprende y la transforma”²⁹.

La situación que atravesó Europa entre las dos guerras mundiales obligó a dejar de lado las diferencias entre *Vorhut* y *Avant-garde* para emprender una lucha común. El arte se politizó, de una forma más aparente, con el auge de los totalitarismos. El Frente

²⁶ Sánchez Vidal, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993, p. 129.

²⁷ Aragón, Louis. “Photogénie de L. Delluc”, *Littérature*, nº 16 (120:37.)

²⁸ Apollinaire, Guillaume. “L'Esprit nouveau et les poètes”, *Mercure de France*, nº 491 (1918): 385-396.

²⁹ Citado por François Albera, *La vanguardia en el cine* (Buenos Aires: Manantial texturas, 2009), pp. 128-129.

de Izquierda de las Artes –cuyo lema era “revisar la ideología y la práctica del llamado arte de izquierda, y abandonar el individualismo para incrementar el valor del arte para el desarrollo el comunismo”³⁰- se convirtió en ejemplo de otros proyectos. Muchos artistas de vanguardia se afiliaron a partidos políticos, como Fernard Léger en Francia y Luis Buñuel en España que lo hicieron al Partido Comunista, y utilizaron el cine como medio de denuncia.

Al margen de esta capacidad del cine como compromiso y medio para la difusión de ideas, la vanguardia cinematográfica recurrió sistemáticamente a la representación del tiempo y, por tanto, de forma directa o indirecta, sus distintas corrientes fueron vehículo para la reflexión de su presente. Algunas veces esa representación se hizo en forma de metáfora, por ejemplo, invocando a la circularidad como crítica a la involución o empleando el avance inmerso de la cinta con el objetivo de, en forma de juego visual, plasmar la imposibilidad de distinguir el pasado, presente y futuro. Como afirma M^a Soliña Barreiro: “El tránsito a contrapelo de la historia permite descubrir y revivir ruinas históricas condenadas al fracaso y al olvido por el tiempo en avance. El pasado puede ser rescatado y reintegrado en un nuevo discurso sobre la historia”³¹. Otras veces mostrado con anhelo un pasado mejor, criticando la mecanización del ser humano para encajar artificiosamente en el ritmo que impone la sociedad moderna o proyectando un futuro onírico en el que se superan los problemas generados por los conflictos contemporáneos. Por tanto, ya fueran los grupos de vanguardia más politizados, como los que trabajaron desde la perspectiva del constructivismo soviético o el dadaísmo alemán, o los que buscaron la revolución estética por encima de todo, estas manifestaciones cinematográficas, como hijas de su tiempo, fueron un soporte de representación crítica del momento histórico.

El Kino Glaz, un arma de concienciación

³⁰ Ósipovich Pertsov, Víctor. “Mayakovski y LEF”. *Academia de Ciencias de la URSS del Departamento de Literatura y Lenguas*, nº 4, 1954.

³¹ María Soliña Barreiro, “La Historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte”, *Index Comunicación*, nº. 7 (2017), p. 24. Interesante el trabajo de la autora al estudiar el tema de la historicidad y lo original en el cine de vanguardia en Europa y trazar siete categorías temporales de subversión: tiempo reversible, tiempo dislocado, tiempo proyectado, tiempo intenso, tiempo circular, tiempo anulado y tiempo mecanizado.

La relación más obvia entre cine-vanguardia y su tiempo es la que se dio en el documental, un género por entonces floreciente³² pero que no se impuso, y lo hizo poco a poco, hasta la década de los años 30. Dziga Vertov, mientras se responsabilizaba del primer noticiario cinematográfico soviético en junio de 1918 ("Kino-Nedelia"), dirigía documentales como medio para el cambio y bajo la idea de mostrar la realidad sin filtros ante la "inhumana imposibilidad de la pupila de cristal de la cámara". Y comenzó a experimentarlo en su primer trabajo: *Godovshchina revolyutsii (Aniversario de la Revolución, 1918)*, en el que se muestra la evolución desde la Revolución de Febrero en Petrogrado hasta la vida idealizada en una granja colectiva. En *Shestaya chast mira (La sexta parte del mundo, 1926)* realizó un ejercicio creativo como crítica a la sociedad burguesa caracterizado por la ausencia de soporte narrativo y que fue, es, una crítica a la sociedad burguesa. Fascinante la imagen de la proa de un rompehielos soviético abriéndose camino en mitad del Báltico como metáfora de la revolución comunista contra el capitalismo, o la escena en la que enfrenta, a través de una trepidante contraposición de imágenes, la vida burguesa y la de los explotados por los burgueses: felices bailarines de *foxtrot* frente al trabajo de los obreros manejando maquinaria pesada en una fábrica; una mujer sentada ante una copiosa mesa y engullendo sin parar frente al trabajo de la doncella que la sirve; charla de mujeres con joyas y hombres fumando cigarrillos observando el baile de un grupo que se mueve al ritmo de la música que suena en un fonógrafo frente a esclavos trabajando en plantaciones; elegantes mujeres con ostentosos abrigos de piel frente a otras recogiendo semillas y cuidando a sus hijos; o un grupo de niños de los pueblos samoyedos que escuchan un discurso de Lenin a través de un fonógrafo, y que contrasta con el dispositivo que los burgueses emplean para el mero entretenimiento. La nueva sociedad, en definitiva, estaba en marcha y uno de los motores para esa activación fue el ojo de Vertov.

Alberto Cavalcanti, brasileño y padre del *cinema novo*, estrenó ese mismo año *Rien que les heures* (1926), una sinfonía urbana que es subgénero del documental clásico inaugurado por Charles Sheeler y Paul Strand en *Manhatta* (1921). Se trata de una reflexión del paso del tiempo en un día y noche en la ciudad de París que podría ser el retrato de cualquier lugar porque, como advierte desde los primeros títulos, "Toutes les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas". Es una clara

³² Carlos Tejada, *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas* (Madrid, Cátedra, 2008), p. 110.

crítica a la homogeneización de la vida moderna en un entorno moderno. Lanza una mirada impresionista a lo cotidiano, rechazando el protagonismo de la sociedad burguesa al romper, en mil pedazos, una fotografía de unas elegantes mujeres que ha presentado antes bajando y subiendo unas escaleras. Tras la escena, un aviso: “... c’est la vie quotidienne des humbles, des déclassés...”.

En esta misma línea Walter Ruttmann dirigió *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (*Berlín, sinfonía de una ciudad*, 1927) que, inspirándose en el trabajo de Vertov para *Kino-Nedelia*, plasma la vida cotidiana durante un día en actos que corresponden a los cinco momentos de la jornada en una ciudad moderna como la capital alemana. Amanecer tranquilo, la intensa actividad de las horas de trabajo, el descanso del medio día, el relax de la tarde en la que los berlineses disfrutaban de las terrazas y la noche cosmopolita. Cinco momentos del día, cinco ritmos musicales diferentes compuestos por Edmund Meisel, en los que la atención se centra en lo mecánico y en los que el humano (siempre anónimo y fugaz. Lo importante es la acción, no el individuo) aparece como elemento de la máquina o como un *atrezzo* del sistema. Como comparsa del propio ritmo. Se trata del hombre mecanizado por la métrica de la urbe. Destaca la fascinación del director por los maniquís automatizados y por los relojes que marcan las pautas. ¿Acaso quiso mostrar, en forma distópica, el futuro del humano? Estas imágenes

*expresan la potencia mecánica, la sumisión del espíritu a la materia, el mecanicismo de la vida, la conformidad del individuo, un ser que termina siendo asimilado a una cosa; en definitiva, la pérdida de humanidad del hombre moderno, cuya incapacidad emotiva y empática lo aleja del Otro con terribles consecuencias...*³³.

Una secuencia especialmente significativa es la que retrata a un grupo de burgueses comiendo copiosamente en restaurantes y terrazas mientras una mujer y sus dos hijos observan amargamente la escena, unos menores trabajan y un gato intenta hacerse con algo que comer revolviendo en un cubo de basura. Imágenes que se contraponen a la de un león enjaulado que se hace con una pieza de carne. Su estreno –

³³ Emilio Martínez, “A propósito de Berlón (o desmontando a Ruttmann). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental”, *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, nº. 842, (2009).

el 23 de septiembre en *Tauentzien-Palast*— es ejemplo del éxito que alcanzaron algunas películas del género. El director quiso replicarlo en *Melodie der Welt (Melodía del mundo, 1929)*, documental encargado por una naviera especializada en viajes de placer (*Hamburg-Amerika Linie*). En la película Ruttmann exporta la experiencia en forma de cuatro actos que buscan explicar el mundo buscando interconexiones (religión, formas de divertimento, tradiciones, vida cotidiana, formas de afrontar la muerte y los funerales) y que es, a pesar de responder a un formato comercial, un interesante ejemplo de su tiempo y la diversidad de un planeta por descubrir.

Hans Richter reflexionó sobre la delicada situación económica de Alemania y la muestra como detonante de la decadencia humana en *Inflation (1928)*. Inolvidables sus ocho minutos en los que con la técnica *stop motion animation* el director sumerge al espectador en el caos y la opresión que supone que el mundo se mueva frenéticamente a golpe de monedas, billetes y cifras que, la mayoría, no puede alcanzar. Como se lee en el film: “A counterpoint of declining people and growing zeros”. La pieza es un ejemplo de cómo se abogó por un cine atento a las preocupaciones políticas urgentes de una Alemania rota por la inflación en la que vivió el país tras la I Guerra Mundial.

Con el mismo argumento, pero centrado en el incipiente mundo Hollywood, se estrenó el cortometraje *The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra* (Robert Florey y Slavko Vorkapich, 1928), una película considerada la primera muestra de cine vanguardista estadounidense³⁴. Relata la falta de humanidad que existió en la industria cinematográfica estadounidense cuando un aspirante a actor—Jules Raucourt— se ve frustrado en su sueño de alcanzar el éxito. Para los ejecutivos es sólo un extra, un número, el 9413, que se ha tatuado en la frente mientras engulle los papeles de las películas que ha estudiado. Durante la escena aparece, de forma distorsionada, la palabra “Dreams” vinculada a una cámara que rueda, el estreno de una película, las grandes salas de cine, las manos de un productor manejando compulsivamente billetes y al actor subiendo, una y otra vez, escaleras por las que no consigue avanzar. Una reflexión meta-referencial pero que, al igual que en el caso anterior, es una denuncia al sometimiento de las duras condiciones que impone el sistema.

³⁴ Taves, Brian. Robert Florey and the Hollywood Avant-Garde”. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919–1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

Un año después, y tomando como fuente de inspiración el trabajo de Ruttmann, Vertov dirigió *Chelovek s kino-apparatom* (*El hombre de la cámara*, 1929), un relato extraordinario en el que ritmo y plástica van de la mano para reflejar el vértigo que produce la vida urbana en Rusia. Con tintes constructivistas y futuristas, aplicó su teoría del Cine-Ojo (*Kino-Glaz*) en la que, expresamente, se separó de la idea de representación (que vincula a la literatura y teatro) para explorar las posibilidades del director como espectador y hacedor de imágenes reales sin intervención de guión o intertítulos. A través de fotogramas congelados, ángulos holandeses, *stop motion*, *travelling*, exposición doble, entre otros recursos, Vertov lleva al espectador a entender el nacimiento de una nueva Rusia bajo un régimen antizarista que ha conducido al país a la modernidad. Todo a través de la mirada del camarógrafo protagonista de la película.

La transformación que produjo la modernidad a través de la mecanización en un espacio rural se muestra en *Staroye i novoye* (*Lo viejo y lo nuevo*, 1929) de Eisenstein y Grigori Aleksandrov. Una película experimental que narra el cambio social que se vive en una aldea con la adquisición de un tractor. En definitiva, es una reflexión cinematográfica sobre la industrialización como base de la ideología comunista. Un grupo de campesinos se despierta al mismo tiempo que el día (inolvidable la secuencia en la que la sombra proyectada en un campo árido va desapareciendo con el amanecer) para afrontar una nueva jornada extenuante de trabajo en la que la mula y el campesino quedan agotados (planos enfrentados de los ojos derrotados, exhaustos, de un labrador y de una bestia). Se presenta la llegada de la máquina como una experiencia orgasmática. Una mujer – Marfa Lapkina–, que ha impulsado el trabajo colectivo en la aldea para fomentar la productividad, es rociada por un fluido blanco al cruzarse con el tractor controlado por un hombre con apariencia de piloto de carreras. La modernidad había llegado. Antes, la máquina es capaz de hacer brotar la árida tierra en una secuencia en la que siete tractores desfilan en círculo hasta crear un surco profundo en el que se germina, nacen los tallos, crecen hasta convertirse en macollos, arrancan las vainas y se transforman en espigas. Todo en unos segundos en los que las distintas etapas se convierten en planos sucesivos que se cierran con la última: un almacén repleto de sacos de trigo. Unos meses antes del estreno de la película, y hasta 1933, Stalin hizo forzosa la colectivización agraria en forma de *koljós*, por lo que una película se convirtió, una vez más, en motor de concienciación de una medida política.

Al mismo tiempo Mikhail Kaufman estrenó *Vesnoy (En primavera, 1929)*, un documental soviético que refleja las duras condiciones que impone el invierno ucraniano y la esperanza en la llegada de la nueva estación. Toda una metáfora, a través de un bello ejercicio estético, de la esperanza en un nuevo sistema que, por fin, acabe con la opresión anterior.

Un año después, Jean Vigo estrenó en Francia *À propos de Nice (A propósito de Niza, 1930)*, película en la que se vuelve la mirada a la ciudad como espacio reflejo de la injusticia social. Mientras un grupo disfruta de una jornada de descanso en las playas de la Riviera Francesa, y que el director presenta en una secuencia inicial como muñecos que llegan en un tren de madera y que son arrojados sobre una mesa de casino, otros muchos intentan sobrevivir en los barrios más marginales de la urbe.

Al mismo tiempo, y con el mismo espíritu, se estrenó *Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Impresiones del viejo puerto de Marsella, 1929)*, documental alemán que transita entre lo social y el cine experimental, en el que László Moholy-Nagy, por primera vez como director de película, nos sitúa en la avenida principal y los barrios populares alrededor de La Canebière.

Buñuel pasó de dirigir *Un chien andalou* a *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), primera película que rodó en España, y única de género documental. Y lo hizo inspirado por la lectura de un estudio de Gregorio Marañón sobre la comarca cacereña y de un análisis antropológico firmado por Maurice Legendre. Una pieza que “se sitúa entre el documental etnográfico, el cine de denuncia social y el aquelarre goyesco”³⁵ y que fue prohibida por el gobierno español tras su estreno en el *Palacio de la Prensa* de Madrid y por el gobierno francés en 1937 y hasta después de la II Guerra Mundial. Memorable es la secuencia de las abejas que atacan y consiguen acabar con un burro que transporta los panales.

El belga Joris Ivens estrenó *Misère au Borinage* (1934), un medimetro que denuncia las condiciones de vida de los mineros del sudoeste del país - recuerda a la posterior *Coal Face* del brasileño Alberto Cavalcanti (1935) en la que critica el duro trabajo en las minas de carbón en Inglaterra-, y que le aleja de *Regen (Lluvia, 1929)*, un poema cinematográfico rodado en Amsterdam. La película fue co-dirigida por el

³⁵ Román Gubern, *Historia del cine*. (Barcelona, Lumen, 2000), p. 165.

austríaco Henri Storck que en 1936 estrenó *Les maisons de la misère*, un documental ficcionado, realizado por iniciativa de la *Société National des Habitations à Bon Marché* y que retrata la injusticia social en barrios marginales. El carácter de la obra se explica desde el inicio: “Le but de ce film est de représenter la plaie des taudis dans son atroce vérité. Toutes les scenes sont inspires de faits authentiques et ont été tournées dans leur cadre réel”. En treinta minutos el director hace un repaso visual por la problemática más extendida en estas zonas desamparadas. Secuencias que retratan la dura actividad en las fábricas, el desamparo de niños que no son atendidos por sus padres por dedicación al trabajo, el frío de las familias por vivir en infraviviendas, el hambre, ... Pero también la solidaridad entre vecinos y la esperanza en una situación mejor, especialmente al final de la película en el que se muestran los barracones en proceso de derribo para construir modernos edificios. El *film* se inicia y termina con piezas de “Die Dreigroschenoper”, una ópera musical adaptada de la británica “The Beggar's Opera” de John Gay (1728) por Bertolt Brecht y el músico Kurt Weill, estrenada en 1928 y que es una abierta crítica al capitalismo.

Ese mismo año se estrenó *Tierra de España*, película propagandística dirigida por Joris Ivens, escrita por John Dos Passos y Ernest Hemingway y con la voz de éste y de Orson Welles. Un ejemplo perfecto de cine militante en apoyo a la República en el contexto de la guerra civil española.

¿La experimentación en las formas no esconde, más allá de lo aparente, una explicación o denuncia del mundo? Como defendió Buñuel cuando estrenó *Las Hurdes. Tierra sin pan*, las preocupaciones del presente coinciden con las propias de los movimientos de vanguardia.

El arte de crear historias como denuncia

Fuera del documental también hubo crítica. La experimentación no supuso una evasión del presente, como defendía Buñuel, y eso se exportó a la ficción a pesar de que Légér había defendido que “el argumento es el gran error del cine”³⁶. Y fueron tres los marcos fundamentales, que no únicos, de su desarrollo: Unión Soviética, Alemania y Francia.

³⁶ Gubern, Román. *Historia del Cine* (Barcelona: Lumen, 2000), p. 162.

Eisenstein, obsesionado por incorporar la realidad al arte, fue el perfecto ejemplo junto a Vertov de cine de experimentación como una forma de propaganda hasta la imposición del realismo socialista. En *Bronenosets Potyomkin (El acorazado Potemkin, 1925)*, bandera de la vanguardia cinematográfica, lo muestra a través del conflicto entre planos como el que protagoniza la célebre secuencia de la carga de los cosacos en la escalera. Y en *Stachka (La huelga, 1925)* aplicó lo que llamó “montaje de atracción”, es decir, uso de elementos que interrumpen la acción con el objetivo de activar al espectador, tal y como se aplica en la secuencia de la masacre de obreros montada sobre imágenes documentales filmadas en un matadero. Vsevolod Pudovkin, partiendo del constructivismo, lo explora en su trilogía *Mat (La madre, 1926)*, *Konets Sankt-Peterburga (El fin de San Petersburgo, 1927)* y *Potomok Chingis-Khana (Tempestad sobre Asia, 1928)*. El director Aleksandr Dovzhenko con la posterior *Zemlya (Tierra, 1930)* concluye la tercera parte de la trilogía de Ucrania, tras *Zvenigora (1928)*, una crítica a la burguesía, y *Arsenal (1929)*, un canto antibelicista que nos sitúa en la Ucrania devastada tras la crisis provocada por la I Guerra Mundial. *Zemlya* es una mirada algo ambigua sobre las Nueva Política Económica de Lenin (célebre es la secuencia en la que la imagen de tres campesinos ricos y chulescos se presenta tras la de tres bueyes mascando hierba) y el cambio producido gracias a las medidas tomadas por Stalin (al plano anterior le siguen varios que muestran campesinos pobres esperando ilusionados la llegada de un tractor. Algo que el director presenta con planos de sus rostros filmados en contrapicado) en una película que reflexiona sobre el ciclo de la vida, la interconexión hombre-naturaleza y la llegada de la máquina como revolución.

Toda esta experimentación confluye en *Octubre (Eisenstein, 1927)*, relato cinematográfico basado en la novela de John Reed. La película abrió la puerta al llamado “montaje intelectual” que parte de la idea de que los conflictos de la imagen no sólo deben emocionar. Deben presentar ideas. Nos sumerge en el contexto de los sucesos que germinaron en la revolución bolchevique tras el derrocamiento del zarismo, la gestión del gobierno provisional, la llegada del exiliado Lenin y el asalto al Palacio de Invierno. Esa presentación de ideas conduce al espectador hacia una reconstrucción (recordada es la desaparición de todos los pasajes protagonizados por Trotski que sí fueron filmados pero que se ocultaron por el tijeretazo censor de Stalin) de los acontecimientos producidos aquellos días.

Novyy Vavilon (*La nueva Babilonia*, 1929) de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, directores representantes de la *Fábrica del Actor Excéntrico* (FEKS) influenciados por el dadaísmo y futurismo, es un interesante ejemplo de cómo volver la vista atrás para reflexionar sobre el presente. La protagonista, Louise Poirier, es la dependiente de una tienda en el París de 1870. Un dechado anónimo de cómo el pueblo francés, ante la inacción de las autoridades, se levanta contra la invasión prusiana. En definitiva, la película es una muestra de cómo animar a la lucha de clases empleando como marco un acontecimiento pretérito.

En otro escenario, los alemanes y austriacos desarrollaron un cine de raíz expresionista que mostró la angustia en la búsqueda desesperada por la esencia perdida y que fue un retrato de la distorsión que marcó la vida de aquellos que no se encontraban bajo el endeble marco de los engañosos felices años 20. Bajo la dislocación de escenarios, la asimetría, la teatralización y la temática siniestra se escondía un grito crítico. “El cine de posguerra pareció insistir en acentuar su carácter enigmático, macabro, siniestro, mórbido. Refleja el proceso de repliegue «en la profundidad del alma» que llevó a cabo la población durante este periodo de incertidumbre”³⁷.

Das Kabinett des Dr. Caligari (*El gabinete del Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) abrió una puerta por la que ya se habían asomado Paul Wegener en *El estudiante de Praga* (1913) y Henrik Galeen en *El Golem* (1914). Wiene emplea la figura de un sonámbulo dirigido por la mente perturbada de un doctor como crítica hacia el país y a la utilización de nuevas técnicas propagandísticas como medios de control social. Tema que repetiría Fritz Lang en *Dr. Mabuse, der Spieler* (*El doctor Mabuse*, 1922), primera adaptación de la novela de Norbert Jacques, y que ahonda en un personaje que disfruta dirigiendo el destino de los demás. Estos ejemplos no dejan de mostrar personajes con tintes monstruosos, representación del control individual sobre el colectivo al que se impone su voluntad recurriendo al miedo o al convencimiento mental a través de la manipulación.

Al margen de estos primeros ejemplos, un grupo de directores alemanes y austriacos, dentro y fuera del expresionismo, emplearon sus *films* como crítica proyectando tres miradas a la historia. Al pasado, a través de la memoria, aunque fuera

³⁷ Krackauer, op. cit.

en forma de relato ficcional. Al presente, a través de la experiencia. Y al futuro empleando como canal la prospectiva. Y lo hicieron recurriendo a esos monstruos y situándoles en contextos pretéritos desde la óptica expresionista, como en la obra de Paul Wegener y Karl Boese *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*El Golem*, 1920), película en la que el rabino Rabino Löw moldea una criatura creada por arcilla (léase la alusión al mito de Prometeo) en la Praga del siglo XVI. También en el trabajo de Friedrich Murnau *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu*, 1922), obra maestra del cine en la que se retrata a un vampiro que siembra el terror en la Transilvania de 1838. Interesante ejemplo es el de *Das Wachsfiguren Kabinett* (*El hombre de las figuras de cera*, Paul Leni y Leo Birinsky, 1924), que gira en torno a lo fantástico y lo terrorífico y que, en forma de monstruos, rescata figuras históricas como el califa Harun al Raschid, Iván el terrible y Jack el destripador. También se muestra en *Vampyr - Der Traum des Allan Grey* (*Vampyr, la bruja vampiro*, 1932) de Carl Theodor Dreyer, que se había consagrado con la producción francesa *La Passion de Jeanne d'Arc* (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), y que en este caso aborda el tema del Mal. La crítica ha visto en este *film* una precognición de la llegada del nazismo. Impresionante la secuencia en la que el director nos sitúa en la posición de un joven que sueña estar muerto y que “contempla” desde el ataúd el arreglo del féretro en el que reposa y el traslado al cementerio.

La segunda opción es recrear el presente en alusión directa a las duras circunstancias de vida y desde la óptica de la *Neue Sachlichkeit* (“Nueva Objetividad”). Un buen ejemplo es *Die Freudlose Gasse* (*Bajo la máscara del placer*, 1925), película en la que George W. Pabst, adaptando la novela de Hugo Bettauer, muestra las consecuencias de la I Guerra Mundial en una Viena mísera en la que un mutilado de guerra no encuentra empleo, cientos de personas hacen eternas colas para conseguir alimento y Greta Rumfort, personaje que interpreta Greta Garbo, debe prostituirse para poder sacar a su familia adelante. Interesante resulta *Geheimnisse einer Seele* (*Misterios de un alma*, 1926), en la que Pabst explica el significado del tan de moda psicoanálisis con el caso real de un paciente tratado por Freud que desarrolló un miedo irracional y, al mismo tiempo, una atracción inexplicable a los cuchillos. La noticia de la muerte de un vecino del protagonista precipita la inestabilidad de un hombre aparentemente tranquilo

pero expuesto a las duras circunstancias. Es un retrato interesante del periodo de entreguerras.

La ciencia ficción es un recurso utilizado, también, para la crítica de las condiciones de vida en la flamante sociedad industrial. Lo hizo Fritz Lang en *Metropolis* (1927). El colapso en el año 2000 de una megalópolis en la que la mayoría trabaja sin descanso para mantener la alegre vida de una minoría de hedonistas, bajo el ambicioso proyecto de su propietario Joh Fredersen, es una denuncia del antagonismo violento del periodo de entreguerras. La apuesta, que se presenta en la última secuencia (*Mittler zwischen Hirn und Händen muss das Herz sein!* / *El mediador entre el cerebro y las manos ha de ser el corazón!*) es el entendimiento. Toda una declaración de intenciones en un momento en el que Europa se tensa entre el ascenso de los totalitarismos de corte fascista y comunista.

En Francia el impresionismo cinematográfico, y su deseo de explorar las sensaciones, se impuso a principios de los años veinte para impulsar después otros movimientos de vanguardia. *Fièvre* (1921) y *La femme de nulle part* (*La mujer de ninguna parte*, 1922) de Louis Delluc, *Eldorado* (1921) de Marcel L'Herbier, *La Roue* (*La Rueda*, 1923) de Abel Gance y *Cœur fidèle* (*Corazón fiel*, 1923) de Jean Epstein abren una etapa de experimentación artística en las formas seguida por las posteriores *La coquille et le clergyman* (1928), inspirada en un texto de Antonin Artaud y dirigida por Germaine Dulac (defensora de la noción “cine-puro”) o *Le Sang d'un poète* (*La sangre de un poeta*, 1932), ópera prima de Jean Cocteau. Ambos films surrealistas. También en la figurativa *Paris qui dort* (*París que duerme*, 1924) de René Clair. Un rayo creado por un científico ha caído sobre la ciudad paralizando su vida ante el extrañamiento del guarda nocturno de la Torre Eiffel que parece no haberse visto afectado por el fenómeno. Al margen de mostrar la modernidad de las grandes capitales, la película es un canto a la felicidad relacionada con la libertad del individuo que disfruta del progreso sin estar a su servicio. O en el interesante ejemplo de realismo poético de Jean Vigo en *Zéro de conduite: Jeunes diables au collège* (*Cero en conducta*, 1933), un mediodmetraje en forma de sátira que fue censurado hasta febrero de 1946 por enviar un mensaje antipatriótico en el relato de la rebelión de cuatro jóvenes en el colegio. La experiencia de Vigo durante su infancia le sirvió de inspiración.

*El problema, para mí, es, por desgracia, más grave. Mi preocupación, más vasta y más casta. La infancia. Chavales a los que abandonan una tarde de octubre, a la vuelta de las vacaciones, en el patio de un colegio de alguna provincia, bajo la bandera que sea, pero siempre lejos de su casa, en la que les espera el cariño de una madre, la camaradería de un padre, si es que este no ha muerto*³⁸.

En el *film*, Tabard, uno de los chicos, mientras sostiene una bandera pirata en mitad de la noche, lee una declaración que alienta al resto de sus compañeros de habitación en el internado: “¡La guerra está declarada! ¡Abajo los maestros! ¡Abajo los castigos! ¡Viva la revolución! Libertad o muerte. ¡Nuestra bandera debe ser izada! ¡Mañana todos lucharemos con libros viejos, viejas latas de metal y zapatos viejos! La munición está en la buhardilla. Bombardearemos a los viejos pasmadotes del Día de la Conmemoración. ¡Adelante!”, dice el joven. Toda una declaración de intenciones de esa nueva generación. La arenga es seguida de una lucha de almohadas, la izada de bandera y una pseudo procesión en la que uno de los chicos es portado sobre una silla y seguido por el resto.

Unos meses antes Buñuel estrenó *L'age d'or* (*La edad de oro*, 1930). Tras el éxito de *Un chien andalou* llegó la crítica más ácida a una sociedad enferma a través de provocaciones con la intención de “hacer estallar la sociedad y cambiar la vida”³⁹, tal y como defendió el turoense al hablar de la importancia del surrealismo. Su proyección terminó con la prohibición de la película días después de su estreno (y hasta 1980) y la confiscación de sus copias por parte de la policía, algo que corroboraría “en el fondo, la eficacia crítica y demoledora de la película de Buñuel y la gran debilidad y fácil vulnerabilidad de la sociedad a la que ponía en la picota”⁴⁰. La denuncia al poder (burguesía y cúpula eclesiástica), la putrefacción del alma humana, el estancamiento social, la violencia como medio, el sexo como hostigamiento, la privación de libertad, ... Una transgresión visual como antítesis de un pasado que se presenta idealizado y que no deja de ser un ejercicio de autorreflexión. Reveladora, por ser una clara crítica al

³⁸ Afirmó el director cuando presentó la película en Bruselas. Citado por Paulo Salès Gomès, Paulo (1999). *Jean Vigo*. (Barcelona, Circe Ediciones, 1999), p. 184.

³⁹ Luis Buñuel, *Mi último suspiro. Memorias* (Barcelona: Plaza y Janés, 1982), p. 120.

⁴⁰ Román Gubern, *Historia del cine*. (Barcelona: Lumen. 2000), p. 165.

deseo de perpetuación e impasibilidad de la burguesía, es la secuencia en la que un gran carro tirado por bueyes atraviesa el salón, algo que parece ser invisible para los asistentes.

CONCLUSIONES

Como apuntábamos, el cine es arte, tecnología, medio de comunicación y también una fuente de conocimiento por ser un objeto de su tiempo que refleja, a través de un relato visual, las preocupaciones de su presente. Desde esta perspectiva, puede aportar una información relevante para la comprensión histórico-cultural de un suceso o periodo. El cine de vanguardia, además, nos acerca a la visión clarividente de un grupo de directores que, en distintos países, nos presentaron de forma crítica los cambios que habían llegado o estaban por llegar. A través del estrañamiento artístico y de una visión prospectiva en muchos casos, su cine agitó al espectador en forma de reprobación o propaganda animándole a convertirse en espectador-partícipe.

Esta experiencia sirvió de base para una nueva generación de cineastas que, en una segunda ola, empleó también la forma como recurso para llegar al fondo. Y es que, más allá de las “vanguardias históricas”, muchos directores a lo largo del siglo XX emplearon el mismo sistema rupturista y de fractura de convencionalismos artísticos para, al mismo tiempo, reivindicar la triada cine-experimentación-denuncia social. De esta forma, vincularon esa indagación artística al compromiso porque entendieron su obra como un grito para la transformación social y, por tanto, la cámara como un arma. La “cámara fusil” de la que habló Julianne Burton al referirse al cine latinoamericano de la década de los 60-70⁴¹. Y fueron los nuevos directores de la Generación del 68 los que recuperaron la inherencia del cine de vanguardia del periodo de entreguerras en forma de *Nouvelle Vague*, *Free Cinema*, *Nuovo cinema italiano*, *New American Cinema*, *Junger Deutscher Film* en Alemania, el *cine de deshielo* de los países de la órbita comunista, *Cinema Novo* brasileño, el *Nuevo Cine Latinoamericano* o la nueva ola nipona, sueca y española. Estas fueron, entre otras, expresiones cinematográficas que, aunque diferentes en su forma, recogieron la esencia de ese cine como reflejo o respuesta al tiempo

⁴¹ Burton, Julianne. “The Camera as ‘Gun’: Two Decades of Culture and Resistance in Latin America”, *Latin American Perspectives*, nº. 5, 1 (1978): 49-76.

convulso, en crisis, que retratan. Y lo hicieron, de nuevo, rompiendo, de forma abrupta o menos radical, con las normas narrativas, estructurales y temáticas establecidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Adams Sitney, Peter. *Visionary Film: The American Avant Garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- *Art of the Third Reich*. New York: H.N Abrams, 1992.
- Albera, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial texturas, 2009.
- Ansón, Antonio. “Literatura y cine en la vanguardia francesa: una arqueología visual”, *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 190, nº 768 (2014): 1-12.
- Apollinaire, Guillaume. “L’Esprit nouveau et les poètes”, *Mercure de France*, nº 491 (1918): 385-396.
- Aragon, Louise. “Photogénie de L. Delluc”, *Littérature*, nº 16 (1920): 37.
- Barreiro, María Soliña. “La Historicidad y lo original en el cine de vanguardia europeo de los años veinte”, *Index Comunicación*, nº 7 (2017): 17-44.
- Berger, John y Mohr, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, 1998.
- Bernays, Edward. *Crystallizing Public Opinion*. Eastford: Martino Fine Books, 2019.
- Buffet, Gabriele: “Cinématographe”, *391*, nº 3 (1917): 4.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro (Memorias)*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- Burch, Noël y Fieschi, Jean-André. “La Première Vague”, *Cahiers Du Cinéma*, nº. 202 (1968): 20-25.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Burton, Julianne. “The Camera as ‘Gun’: Two Decades of Culture and Resistance in Latin America”, *Latin American Perspectives*, nº. 5, 1 (1978): 49-76
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2001.
- Camarero, Gloria. et al. *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal, 2002.
- Campbell, Stuart. *Secrets of Crewe House: the story of a famous campaign*. Londres: Hodder and Stoughton, 1920.
- Caparrós, José María. “Grandes acontecimientos históricos contemporáneos en el cine”, en *Una ventana indiscreta. La Historia desde el cine*, editado por Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz, pp.131-148. Madrid: Ediciones JC, 2008.
- Creel, George. *How We Advertised America: the First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information That Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*. Nueva York y Londres: Harper & brothers, 1920.
- D’Almeida, Fabrice. *Images et propaganda*. Tournai: Casterman, 1995.

- Eco, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Eisler, Hanns y Bloch, Ernst. “Art d’avant-garde et front populaire”, *Travail théâtral*, nº. 28-29 (1977).
- España, Rafael. “El cine nazi. Temas y personajes”, *Historia Contemporánea*, nº. 22 (2001): 151-179.
- Fauchereau, Serge. *Avant-Gardes du XXème siècle. Arts et Littérature, 1905-1930*. Paris: Flammarion, 2010.
- Ferro, Marc. *Historia Contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Flores, Silvana. “Sujetos en la historia: el nuevo cine latinoamericano y la frontalidad del discurso”. *Perspectivas de la comunicación*, nº. 2 (2011): 20-31
- Gorelik, Adrián. “Preguntas sobre la eficacia: vanguardias, arte y política”. *Punto de Vista*, nº.8 (2005): 583-600.
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Harvey, Oscar David. “Limits of Vococentrism: Chris Marker, Hans Richter and the Essay Film”. *SubStance*, nº. 41 (2012): 6-23.
- Hueso, Ángel Luis. *El cine y la historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983.
- Krackauer, Sigfried. *De Caligari a Hitler*. Madrid: Ediciones Paidós, 1985.
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 2009.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Lénárt, András. “El soldado ruso en la despensa y la naranja amarilla agria: la sombra de la política en el cine húngaro desde la dictadura comunista hasta la llegada de la democracia (1945-1989)”. *Filmhistoria*, nº. 23 (2013): 1-24.
- Marcuse, Herbert. *Negations*. Boston: Beacon Press, 1968.
- Martínez, Emilio. “A propósito de Berlón (o desmontando a Ruttman). Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental”. *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, nº. 842 (2009).
- Moholy-Nagy, László. *Malerei Photographie Film*. Munich: Langen, 1925, p. 22.
- Nicolai, Walter. *Nachrichtendienst, Presse und Volksstimmung im Weltkrieg*. Berlín: Mittler, 1920.
- Noguez Dominique. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris: Centre Georges-Pompidou, 1979.
- Ósipovich Pertsov, Víctor. “Mayakovski y LEF”. Academia de Ciencias de la URSS del Departamento de Literatura y Lenguas, nº 4, 1954
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Rodríguez de las Heras, Antonio. “L’ús pedagògic de la fotografia històrica”. *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació*, nº. 15 (2010): 41-54.

- Rosentstone, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Ruttman, Walter. "Cine y Arte (1913-1917)". En *El cine alemán de vanguardia de los años veinte* (Der Deutsche Avant-Garden Film der 20er Jahre), editado por W. Schobert. München: Uwe Nitschke, Angelika Leintner, 1989.
- Salès Gomès, Paulo E. *Jean Vigo*. Barcelona: Circe Ediciones, 1999.
- Sánchez-Biosca. *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Catedra, 2006.
- *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, Encuentros y Fronteras*. Paidós Ibérica: España, 2004.
- Sánchez Noriega, José Luis. *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, 2003.
- Sánchez Vidal, Agustín. *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1993.
- Sancho Rodríguez, Ángel. Las "Sinfonías Urbanas" como imagen de la ciudad de entreguerras ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. 2016
- Slide, Anthony. *Robert Goldstein and 'The Spirit of '76'*. Maryland: Scarecrow Press, 1993.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980.
- Sougez, Marie-Loup. "Arte y Fotografía (II) Las Vanguardias y el período de entreguerras". En *Historia General de la Fotografía*, editado por Marie-Loup Sougez, pp. 299-366. Madrid: Cátedra, 2006.
- Taves, Brian. *Robert Florey and the Hollywood Avant-Garde*. *Lovers of Cinema: The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.
- Tejada, Carlos. *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Tokine, B. "L'Esthétique du cinéma". *L'Esprit nouveau*, nº.1 (1920): 84-89.
- Tonnelet, Ernest. *A travers les lignes ennemies. Trois années d'offensive contre le moral allemand*. París: Payot & cie, 1922.
- Tulard, Jean. "Points de vue sur les rapports de l'Histoire et le Cinéma". *Les Cahiers de la Cinémathèque*, nº. 35-36 (1982): 17-18.
- Velleggia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.
- Wolkowicz, Paula. *Vanguardia y política: El cine underground argentino de los años setenta*. Tesis dirigida por Ana Laura Lusnich, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes, 2015.



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA**

**LOS POLÍTICOS ESTADOUNIDENSES Y EL MUNDO DEL CINE:
ORÍGENES DE UNA RELACIÓN COMPLEJA Y AMBIVALENTE**

**US politicians and the world of movies: origins of a complex and
ambivalent relationship**

Dario Migliucci

Universidad Complutense de Madrid – Sorbonne Université

dariomigliucci@hotmail.com

Orcid: 0000-0002-8753-9716

Recibido: 14-10-2021 - Aceptado: 03-05-2022

Cómo citar este artículo/Citation:

Dario Migliucci, “Los políticos estadounidenses y el mundo del cine: orígenes de una relación compleja y ambivalente”, *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 41 a 66.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6974>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es)

Resumen: El artículo analiza la manera en la que los políticos estadounidenses se enfrentaron a las problemáticas relativas a la aparición del cine y a la afirmación de las películas como fenómeno social en el periodo de entreguerras. En particular, tanto el aparato ejecutivo como el Congreso de Washington D.C. se preocuparon por la capacidad que directores y productoras adquirieron a la hora de difundir nuevas ideas y valores entre las masas. Surgieron entonces preguntas que, todavía en nuestro tiempo presente, siguen siendo de gran actualidad. ¿Dónde fijar los límites de la libertad de expresión? ¿Hasta qué punto el Estado está legitimado para reglamentar el sector de los medios de comunicación y censurar determinados

contenidos? ¿Puede un Gobierno democrático producir obras artísticas con el fin de modificar actitudes y opiniones de sus propios ciudadanos?

Palabras clave: Estados Unidos de América; Cine; Periodo de entreguerras; Propaganda; Reglamentación; Censura.

Abstract: The article analyzes the way in which US politicians dealt with the problems related to the appearance of cinema and the affirmation of films as a social phenomenon in the interwar period. In particular, both the executive apparatus and the Congress of Washington D.C. were concerned with the great capacity that directors

and producers had in spreading new ideas and values among the masses. In those years, important questions (still relevant in our present time) arose. Where to set the limits of freedom of expression? To what extent is the State entitled to regulate the mass media sector and censor certain content? Can a democratic government produce

artistic works in order to modify attitudes and opinions of its own citizens?

Keywords: United States of America; Motion pictures; Interwar period; Propaganda; Regulation; Censorship.

INTRODUCCIÓN¹

El objeto de estudio del presente artículo es la relación que se estableció, durante las primeras décadas del siglo XX, entre el mundo cinematográfico y el aparato político e institucional de los Estados Unidos de América. Tras su aparición a finales del siglo XIX, el mundo del cine tuvo un enorme impacto en la sociedad estadounidense, modificando en muy poco tiempo las pautas culturales y los actos sociales de la población y generando una próspera nueva industria que, a medio y largo plazo, acabó imponiéndose como uno de los grandes motores económicos del país. Los políticos de la época, además, se percataron muy pronto del colosal poder de persuasión que este nuevo medio de comunicación tenía sobre los espectadores, lo que generó inquietudes profundas. Inevitablemente, los dirigentes federales, estatales y locales tuvieron que afrontar la cuestión relativa al papel que las autoridades tenían que jugar en este nuevo contexto. ¿Hasta qué punto era legítimo que una democracia impidiese la difusión de material considerado contrario al interés público? ¿Quiénes tenían que distinguir, y con qué criterios, lo que era digno de ser visto de lo que tenía que prohibirse? ¿Era

¹ La presente investigación ha sido desarrollada gracias al Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (2020-I), enmarcándose en el proyecto “La nueva era del populismo: los movimientos antisistema y los relatos del miedo en la era de las nuevas tecnologías de comunicación de masas”. El autor quiere agradecer por su apoyo y por sus inestimables consejos al Dr. Jesús Hernández Jaime, profesor en el Colegio de Estudios Latinoamericanos, quien ha sido su asesor académico durante la estancia posdoctoral en la UNAM. En septiembre de 2021, una versión preliminar del artículo se presentó –en forma de comunicación oral– en el XV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea (Córdoba, España). El autor es actualmente beneficiario de un contrato posdoctoral “Margarita Salas”, financiado por el Gobierno de España a través de los fondos *Next Generation* de la Unión Europea. Miembro del departamento de Historia Moderna e Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid y del *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains* (CRIMIC) de la *Sorbonne Université*, está adscrito, en la Universidad de Almería, al grupo de investigación Estudios del Tiempo Presente y al CySOC.

justificable que un gobierno democrático incluyese la producción de películas entre sus estrategias de comunicación política?

El propósito del trabajo es el de reconstruir el momento histórico en el que las autoridades estadounidenses determinaron su forma de relacionarse con el mundo del cine: como organismo de control de los contenidos cinematográficos (de la industria privada, pero también de entidades políticas), por un lado, y como productora de largometrajes y documentales, por el otro. Muchas de las pautas y principios que se establecieron entonces, en efecto, se han mantenido más o menos vigentes también durante la segunda mitad del siglo XX y hasta estas primeras décadas del siglo XXI. Cabe además recordar que muchos de los debates políticos de nuestro tiempo presente – por ejemplo, los relativos a la manera en la que los gobernantes se deben relacionar con el mundo de Internet– recuerdan muy de cerca a las diatribas de entonces sobre la relación entre el poder político y el mundo del cine. ¿Tienen los gobiernos democráticos que ser más activos a la hora de transmitir información relacionada con la seguridad nacional a través de las nuevas tecnologías de la comunicación de masas?

Para desarrollar nuestra investigación, recurriremos a fuentes primarias que han sido recolectadas en los Estados Unidos de América: por un lado, en la *National Archives and Records Administration* (en adelante, NARA) y, por otro, en la *Library of Congress*². Tras abordar la temática del impacto que tuvo el cine sobre la sociedad estadounidense de aquellos años, se analizará la relación que vino a establecerse entre el mundo de la política y las productoras cinematográficas. Dicho análisis se llevará a cabo en tres niveles distintos. En primer lugar, se examinará la forma en la que los dirigentes nacionales afrontaron la cuestión de la reglamentación de esta nueva industria cultural y de entretenimiento y las restricciones a la libertad de expresión de directores, guionistas y productoras. En segundo lugar, se estudiará la respuesta de las autoridades gubernamentales ante la difusión, por todo el territorio nacional, de cortos y largometrajes que ensalzaban las doctrinas de los movimientos revolucionarios, con especial énfasis en aquéllos que procedían de naciones consideradas hostiles como la Rusia soviética o los regímenes fascistas europeos. En tercer lugar, se analizará la forma

² La documentación de archivo ha sido recolectada en la sede de College Park de la NARA, en Maryland. En cuanto a la Biblioteca del Congreso (Washington D.C.), en dicha sede se ha consultado principalmente material bibliográfico y hemerográfico.

en la que los dirigentes nacionales y locales se volcaron en la producción de películas y documentales.

EL IMPACTO DEL MUNDO DEL CINE EN LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE

La historia del cine arranca a finales del siglo XIX, cuando en distintos lugares del mundo (Francia, Inglaterra, Estados Unidos, etc.) se inventaron aparatos que permitían filmar y reproducir imágenes en movimiento. Entre 1887 y 1888, por ejemplo, el inventor Louis Le Prince logró producir brevísimas películas, algunas de las cuales – como *Man walking around a corner*, *Roundhay garden scene* y *Traffic crossing Leeds bridge*– han podido llegar hasta nosotros³. En los años siguientes se hicieron populares las obras de los hermanos Auguste y Louis Lumière en Francia y de Thomas Edison en los Estados Unidos, por ejemplo, *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon* (Lumière, 1895) o *The kiss* (Edison, 1896)⁴.

Durante los primeros años de su historia, el cine se consideró como un mero espectáculo visual con el que maravillar a las audiencias. El llamado “cine de atracciones” consistía esencialmente en proyectar, en lugares como ferias y exposiciones, cortometrajes de muy breve duración que tenían como objetivo el provocar sensaciones fuertes como miedo, sorpresa, conmoción o alegría. Dichas emociones se estimulaban a través de la reproducción de escenas de tiroteos, eventos deportivos como el boxeo, besos o, simplemente, actores que aparecían y se desvanecían repentinamente de la pantalla⁵. Sin embargo, en los años diez del siglo XX la llegada de un nuevo tipo de películas –las que presentaban una narrativa integrada–

³ Para saber más sobre los primeros pasos del cine, véase Kristin Thompson y David Bordwell, “The invention and the early years of the cinema 1890s-1904”, ed. por Kristin Thompson y David Bordwell, *Film history: an introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2009), 14-21; y Nowell-Smith, Geoffrey, *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. (Oxford: Oxford University Press, 2018), capítulo 2.

⁴ Charles Musser, “At the beginning: motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies”, ed. por Lee Grieveson y Peter Kramer, *The silent cinema reader* (London and New York: Routledge, 2004), 15-30.

⁵ Tom Gunning, “Cinema of attractions”, ed. por Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema* (London: Routledge, 2005), 178-182; y Wanda Strauven (ed.), *The cinema of attractions reloaded*. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006).

logró revolucionar el mundo del cine. Directores como el estadounidense David W. Griffith comenzaron a contar verdaderas historias –dramas o comedias frecuentemente inspiradas en la literatura– y los espectadores comenzaron a llenar los teatros que retrasmítían sus obras⁶. El largometraje símbolo de esta época es sin duda *The birth of a nation* (1915), que es muy a menudo indicada como la primera película moderna de la historia⁷. Entre 1926 y 1931 se producirá otro giro fundamental, el pasaje del cine mudo a las películas con sonidos y diálogos sincronizados, siendo seguramente *The jazz singer* (Crosland, 1927) la película más icónica de esta transformación⁸.

Por aquellos entonces, de todos modos, el cine ya se había convertido en un gran fenómeno de masas, alcanzando la industria cinematográfica –desde por lo menos los comienzos de los años veinte– el estatus de gran coloso de la economía. Desde el fin de la Primera Guerra Mundial la afluencia del público a los teatros se incrementó de forma exponencial. El precio de las entradas era muy razonable, lo que hizo que a los espectáculos pudiesen acudir personas de todos los estamentos sociales. Las fotografías de algunos grandes estrenos de la época –por ejemplo, los cientos de personas en cola delante del teatro Warner Bros. de Nueva York el día de la primera proyección de *The jazz singer*– son testimonios fehacientes de cómo el cine se había convertido ya en aquellos años en un gran fenómeno popular. El establecimiento del llamado *star system* multiplicó los adeptos al mundo del cine. Alrededor de actores como Rodolfo Valentino se creó un verdadero culto masivo, arrasando en las taquillas ya desde los primeros años veinte películas como *The four horsemen of the apocalypse* (Ingram, 1921) o *The sheik* (Melford, 1921)⁹.

Lo cierto es que el acto social de “ir al cine” comenzó a ser considerado un hábito imprescindible, como demuestra el hecho de que, entre las medidas de emergencia introducidas por el presidente Herbert Hoover tras el derrumbe de la bolsa de Nueva York en 1929, se encontraba el reparto –junto con ropa y comida– de entradas

⁶ Tom, Gunning, *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at biograph*. (Urbana, University of Illinois Press, 1991).

⁷ Scott, Simmon, *The films of D. W. Griffith*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

⁸ Donald, Crafton, *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926–1931*. (Berkeley: University of California Press, 1999).

⁹ Richard Decordova, “The emergence of the star system in America”, ed. por Christine Gledhill, *Stardom: industry of desire* (London: Routledge, 1991), 17-29.

de cine gratuitas¹⁰. La Gran Depresión, de todos modos, golpeó a la industria del cine igual que al resto de la economía nacional. Debido a la crisis, hubo una reducción del número de espectadores y por lo tanto menos ganancias, lo que llevó a despidos de trabajadores e incluso a la quiebra de muchas productoras (sobre todo las más pequeñas)¹¹. Sin embargo, el sector finalmente sobrevivió, eso debido sobre todo a que la popularidad de las películas no paraba de aumentar. Pese a las escaseces que muchos estadounidenses padecían entonces, no eran muchos quienes estaban dispuestos a renunciar a las películas. En los años treinta los estadounidenses gastaron en el cine más que en cualquier otra actividad de ocio¹². Se calcula que, en víspera de la Segunda Guerra Mundial, cerca de ochenta millones de norteamericanos, sobre un total de alrededor 131 millones, iban al cine todas las semanas¹³.

Huelga decir que la irrupción de este nuevo medio de comunicación generó importantes debates. En particular, durante todo el periodo de entreguerras la cuestión de la influencia que las películas podían llegar a generar sobre la población fue objeto de intensas controversias. Películas como *The birth of a nation* habían demostrado que el cine podía llegar incluso a reescribir la historia. La película de Griffith, en efecto, presentó a decenas de millones de personas un relato de la Era de la reconstrucción (tras la Guerra de secesión de 1861–1865) en el que se mostraba el supuesto acoso que mujeres y hombres blancos del *deep south* habían padecido a manos de la población afroamericana, exaltándose el papel del *Ku Klux Klan* como defensor de las libertades ciudadanas¹⁴. Quien acudió a los teatros pudo percatarse de cómo la película llegaba a entusiasmar a los espectadores de forma absolutamente espectacular. Cuando los caballeros encapuchados del *Ku Klux Klan* montaban a caballo, el público de los teatros

¹⁰ Carmen Mainer, “El cine norteamericano durante la gran depresión (1929–1939)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 6, (2013): 176. doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5914.

¹¹ José Hernández Rubio, “La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos: su reflejo en la industria del cine y en películas representativas” (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2014), p. 219.

¹² Richard Butsch, “American movie audiences of the 1930s”, *International labor and working-class history*, 59, (2001): 107. <https://www.jstor.org/stable/27672712> .

¹³ Todd Bennett, “The celluloid war: state and studio in Anglo-American propaganda film-making, 1939–1941”. *The international history review*, 24, 1 (2002): 65. <https://www.jstor.org/stable/40110034> .

¹⁴ Michele Wallace, “The good lynching and ‘The birth of a nation’: discourses and aesthetics of Jim Crow”, *Cinema journal*, 43, 1 (2003): 85-104. <https://www.jstor.org/stable/1225932> .

gritaba enloquecido, como si hubiese estado cabalgando –así lo recordaba en sus memorias el cámara Karl Brown– juntos a ellos¹⁵.

En un momento histórico en el que todavía eran muy pocos los estudios académicos relativos al impacto de las películas sobre la ciudadanía, cierta intranquilidad era del todo comprensible¹⁶. En línea general, fueron los medios de comunicación tradicionales los primeros en manifestar su intranquilidad por el poder de los largometrajes. En 1920 el *New York Times* se preguntaba, con cierta preocupación, si el cine tenía de verdad la capacidad de establecer cánones de gusto y de conducta, mientras que en el *New Republic* el filósofo británico Bertrand Russell hablaba de las películas como de un nuevo inquietante método de propaganda, que les permitiría a los propagandistas manipular también opiniones y actitudes de personas que no leían los periódicos¹⁷.

Ante el entusiasmo popular y la desconfianza del mundo intelectual, durante la primera mitad del siglo XX la clase política estadounidense tuvo que lidiar con tres grandes cuestiones: la manera en la que las autoridades tenían que reglamentar el mercado de las empresas que gestionaban el negocio del cine, la forma en la que se tenían que vigilar –y eventualmente reprimir– películas que presentaban contenidos subversivos o inmorales y la participación de las autoridades en el mundo de la producción cinematográfica. Las decisiones que se tomaron entonces marcarían profundamente la manera en la que la política estadounidense se relacionaría con el universo del cine –y más en general, con las nuevas tecnologías de la comunicación de masas– durante las décadas posteriores y hasta nuestros días.

¹⁵ Donald Bogle, “Black beginnings: from Uncle Tom’s cabin to The birth of a nation”, ed. por Valerie Smith, *Representing blackness: issues in film and video* (London: Athlone Press, 1997), 20; y Karl Brown, *Adventures with D. W. Griffith*. (New York: Da Capo Press, 1976).

¹⁶ Los primeros trabajos académicos sobre el mundo de las películas se remontan a la época de la Gran Guerra, un periodo en el que –como veremos más adelante– el mismo Gobierno estadounidense produjo largometrajes de propaganda. Véase, por ejemplo, Vachel, Lindsay, *The art of the moving picture*. (New York, Macmillan, 1915); y Hugo, Munsterberg, *The photoplay: a psychological study*. (New York: D. Appleton and Company, 1916).

¹⁷ “Back to illiteracy”, *The New York Times*, 15 de agosto de 1920; y Bertrand Russell, “Bolshevik theory”, *The New Republic*, 17 de noviembre de 1920.

EL MUNDO POLÍTICO Y LA REGLAMENTACIÓN DEL SECTOR CINEMATográfico

Ya desde los primeros años del siglo XX, dirigentes políticos y funcionarios federales tuvieron inevitablemente que enfrentarse a la problemática de cómo tenía que relacionarse el aparato institucional con el universo de las corporaciones cinematográficas. Por un lado, la cuestión de una posible reglamentación del mercado de las películas, y, por otro, la temática de una potencial censura de los contenidos de los largometrajes. Dichos debates, además, se enmarcaron inevitablemente en algunas de las grandes querellas políticas e intelectuales de aquellos años: la relativa a la centralidad de la opinión pública en el sistema democrático, el significado que se tenía que asignar al concepto de propaganda, el papel que tenía que desempeñar el estado en la vida de los ciudadanos y la oportunidad o inconveniencia de un intervencionismo gubernamental en las actividades de las empresas¹⁸. Y todo ello con la dificultad añadida de que, al ser algo relativamente nuevo, todavía no se había definido si las películas tenían que ser consideradas como obras artísticas o como un mero negocio.

En un primer momento la *Motion picture patents company* –que agrupaba a los estudios de quienes, como por ejemplo Edison, reivindicaban haber “inventado el cine”, monopolizó el mundo de las películas. Su hegemonía, sin embargo, terminó en 1912, cuando la Corte suprema de los Estados Unidos sentenció que su forma de actuar –vendían licencias a quienes rodaban, distribuían y proyectaban las películas– violaba la ley *antitrust* Sherman. Como directa consecuencia de aquel veredicto, en los años siguientes prosperaron productoras californianas como Metro–Goldwyn–Mayer, Paramount, Warner Bros. y Universal. Contrataban a los actores más populares, financiaban los rodajes y compraban los teatros en los que se proyectaban las películas. A partir de comienzos de los años veinte, las grandes *majors* también pudieron contar

¹⁸ Véase Dario Migliucci, “Opinión pública y propaganda: su definición, interpretación y significado en los Estados Unidos de la primera postguerra (1918-1922)”, *Historia y Política*, 40 (2018): 213-238. doi.org/10.18042/hp.40.08; y Dario Migliucci, “Intolerable, peligrosa, imprescindible: intelectuales y políticos estadounidenses ante la problemática de la propaganda en el periodo de entreguerras (1919-1939)”, *Rubrica Contemporánea*, 5, 10 (2016): 45-64. https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/v5-n10_migliucci.

con significativas inversiones por parte de Wall Street¹⁹. A finales de la década Hollywood presumía ser la quinta mayor industria de los Estados Unidos.²⁰

La posición hegemónica que pronto alcanzaron dichas corporaciones –las llamadas *little* y *big majors*– se convirtió inevitablemente en una nueva fuente de preocupación. No sólo producían películas de entretenimiento, sino también los noticiarios cinematográficos (*newsreel*) que se proyectaban en los teatros antes de los largometrajes y con los que se informaba a los espectadores sobre los principales acontecimientos que se desarrollaban a nivel nacional e internacional²¹. Era evidente que las productoras estaban forjando la forma en la que decenas de millones de personas veían el mundo. Los dirigentes se solían poner muy nerviosos ante el poder de persuasión de las *majors*, indignándose cuando determinadas películas los dejaban en mal lugar. El demócrata John Rankin afirmó que la película *Mr. Smith goes to Washington* (Capra, 1939) –en la que se representaba a los congresistas como personas corruptas e indiferentes a los problemas de la población– constituía “una viciosa tentativa de acabar con el gobierno representativo”²².

Con todo, si el poder judicial había impuesto el respeto de las leyes *antitrust* dentro del universo cinematográfico, lo cierto es que a lo largo de los años Gobierno y Congreso adoptaron más bien una política de no intervención. El mundo político a la postre no hizo nada para frenar el creciente poder de las *majors*, instaurándose en realidad cierta complicidad entre las grandes productoras del cine y las distintas administraciones que se sucedieron en la Casa Blanca. Por ejemplo, desde el Distrito de Columbia se respaldaron activamente las tentativas de Hollywood de hacerse hegemónico en el mercado internacional²³. Desde mediados de los años veinte, en

¹⁹ Kristin Thompson y David Bordwell, “The late silent era in Hollywood, 1920-1928”, ed. por Kristin Thompson y David Bordwell, *Film history: an introduction* (Boston: McGraw-Hill, 2009), 144–147.

²⁰ Steven Mintz y Sara McNeil, “The Rise of Hollywood and the Arrival of Sound”, *Digital History*, 2021, https://www.digitalhistory.uh.edu/topic_display.cfm?tcid=124

²¹ David H. Mould, “Historical trends in the criticism of the newsreel and television news, 1930-1955”, *Journal of popular film and television* 12, 3 (1984): 118–126. <https://doi.org/10.1080/01956051.1984.10661979>.

²² “Farm relief-war and communism”, *Congressional Record-House*, 3 de noviembre de 1939, 1394.

²³ Douglas Gomery, “Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to sound”, *Yale French studies* 60 (1980): 80-93. <https://doi.org/10.2307/2930006>.

efecto, el aparato ejecutivo intentó convencer a los gobiernos de otras naciones a poner fin a las cuotas que limitaban la entrada de películas estadounidenses²⁴.

Muchos *studios*, por su parte, durante los dos conflictos mundiales apoyaron a los gobiernos de Woodrow Wilson y Franklin D. Roosevelt estrenando películas propagandísticas que apoyaban los esfuerzos bélicos nacionales. Ejemplos fehacientes de ello son obras como *The bond* (1918), que la productora de Charles Chaplin rodó durante la Gran guerra, o *Der Fuehrer's face* (Kinney, 1943), una de las películas animadas antinazis que la Disney estrenó durante la Segunda Guerra Mundial. La documentación conservada en la NARA nos permite comprender que, en la batalla cultural contra el nacionalsocialismo, la colaboración entre el Gobierno y la corporación Disney fue extremadamente intensa, hablándose en muchos informes de películas que tenían que incrementar la moral de la población a nivel doméstico²⁵.

Hollywood, de todos modos, sirvió al interés nacional también en tiempos de paz. *The Monroe doctrine* (Edison, 1896) –una alegoría en la que los Estados Unidos frenaban las ambiciones de las potencias europeas en Venezuela– fue una de las primeras películas propagandísticas de la historia. La colaboración más intensa entre el mundo del cine y las autoridades nacionales, de todos modos, se llevó a cabo sin duda durante la segunda mitad de los años treinta. Por un lado, un gran número de películas filo–estadounidenses o antinazis se distribuyeron en el mercado latinoamericano²⁶. Por el otro, una parte importante del mundo del cine –es suficiente pensar en directores como Capra (por ejemplo, *Mr. Deeds goes to town*, de 1936) y John Ford (por ejemplo, *The grapes of wrath*, de 1940)– apoyó las medidas socioeconómicas del *New Deal*, el plan con el que Roosevelt intentó reanimar la economía y aliviar las miserias de la población durante la Gran depresión. Meses antes del ataque japonés contra Pearl Harbor, diversos funcionarios gubernamentales les pidieron a las productoras estrenar largometrajes con contenido anti–alemán. El Departamento de la armada, por ejemplo, sugirió rodar una película que –con el fin de “consolidar la opinión pública”– mostrase un escenario contrafáctico: la miserable vida que los ciudadanos tendrían que soportar

²⁴ Ruth Vasey, “The world-wide spread of cinema”, ed. por Geoffrey Nowell-Smith, *The Oxford history of world cinema* (New York: Oxford University Press, 1996), 53-62.

²⁵ NARA (College Park), RG44, Executive Division, Correspondence of the Director, 1936–43, caja 888.

²⁶ Dale Adams, “Saludos amigos: Hollywood and FDR’s Good neighbor policy”, *Quarterly review of film and video* 24, 3 (2007): 289-295. <https://doi.org/10.1080/10509200500486395>.

tras la invasión de los Estados Unidos por parte de los nazis²⁷. La *Office of government reports* aseguraba que el proyecto había sido transmitido a los “amigos” que la agencia federal tenía en Hollywood²⁸.

La relación entre autoridades y productoras fue algo más conflictiva cuando se trató de abarcar la cuestión de los contenidos de las películas. Tal y como ocurrió con el sector radiofónico, el mundo político llegó a la conclusión de que los mensajes que se difundían a través del cine tenían que ser regulados en nombre del “interés público”²⁹. El poder judicial, además, deliberó que autores y productores no podían rehuir la censura reivindicando el principio de la libertad de expresión³⁰. En 1915, en efecto, la Corte Suprema sentenció que el cine era un negocio, de ahí que las productoras no se hallasen amparadas por la primera enmienda de la Constitución (la misma conclusión a la que había llegado, ya en 1908, la *Illinois supreme court*)³¹. Para la aplicación de restricciones y censuras, además, había destacados antecedentes. Desde 1865, por ejemplo, el director general del servicio postal de los Estados Unidos tenía facultad para interceptar material fotográfico obsceno. En 1873 la Ley Comstock había establecido que la entrega, por cualquier medio, de “material indecente” quebrantaba la legalidad vigente y tenía que ser perseguida³².

En ámbito cinematográfico, la censura se llevó a cabo a tres niveles: federal, estatal y local. La primera ley federal fue la *Sims act* de 1912, que prohibió el transporte interestatal de películas en el que se mostraban encuentros de boxeo. Al año siguiente la

²⁷ *Hal O’Flaherty a Lowell Mellet*, 26 de mayo de 1941, NARA (College Park), RG44, Executive Division, Correspondence of the Director, 1936–43, caja 888.

²⁸ *Lowell Mellet a Hal O’Flaherty*, 7 de junio de 1941, NARA (College Park), RG44, Executive Division, Correspondence of the Director, 1936–43, caja 888.

²⁹ Louise M. Benjamin, “Defining the public interest and protecting the public welfare in the 1920s: parallels between radio and movie regulation”, *Historical journal of film, radio and television* 12, 1 (1992): 88. <https://doi.org/10.1080/01439689200260041>.

³⁰ Nancy J. Rosenbloom, “From regulation to censorship: film and political culture in New York in the early twentieth century”, *The journal of the Gilded age and Progressive era* 3, 4 (2004): 369–406. <https://www.jstor.org/stable/25132414>.

³¹ Nora, Gilbert, *Better left unsaid: Victorian novels, Hays code films, and the benefits of censorship*. (Stanford: Stanford University Press, 2013), 6–7; y Lee Grieveson, “Regulation/censorship”, ed. por Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema* (London: Routledge, 2005), 963.

³² Laura, Wittern–Keller, *Freedom of the screen: legal challenges to State film censorship, 1915–1981*. (Lexington: University Press of Kentucky, 2008), 17.

Tariff act vedó la importación de “películas inmorales”³³. Por aquellos entonces, sin embargo, ya se habían instituido, a nivel estatal y local, los llamados *Boards of censorship*. En Chicago, desde 1907, quien quisiese proyectar una película necesitaba una licencia, que podía ser denegada en el caso de que los censores no hubiesen considerado apropiado su contenido. En los años siguientes los estados de Nueva York, Pensilvania, Maryland, Florida, Ohio, Virginia y Kansas –además de varias decenas de ciudades por todo el país– habían establecido un sistema parecido³⁴.

Con el tiempo, sin embargo, se multiplicaron las voces de quienes, en el Distrito de Columbia, pretendían el establecimiento de un órgano de censura que actuase a nivel federal. Ante dicho escenario, la industria del cine planteó un sistema de autocensura que evitase la promulgación de leyes restrictivas por parte del Congreso. La primera experiencia en este sentido fue la de la *National board of review of motion pictures*. Constituida en 1909 a partir de la unión entre propietarios de teatros y distribuidores de Nueva York, se encargaba de eliminar de las películas las escenas inmorales. En 1911 aseguraron haber cortado cerca de seiscientos kilómetros de película³⁵. Dicha entidad, no obstante, se consideraba demasiado cercana a la industria cinematográfica, reavivándose así los debates sobre la necesidad de un órgano nacional de censura. En 1921, los estudios cinematográficos apoyaron el nacimiento de la *Motion picture producers and distributors of America*. Presidida por William Hays –director general del servicio postal durante la administración de Warren Harding– la organización redactó la famosa lista *Don'ts and be carefals*, en la que se indicaba todo aquello que no tenía que aparecer en la pantalla. Las normas comenzaron a ser respetadas en 1934, lo que contribuyó a que los políticos abandonasen el proyecto de un órgano de censura federal.

³³ Lee, Grievson, *Policing cinema: movies and censorship in early-twentieth-century America*. (Berkeley, University of California Press, 2004), 149.

³⁴ Louise M. Benjamin, *Defining the public interest...*, *op. cit.*, pág. 89.

³⁵ *Report of the national board of censorship of motion pictures*, 1911, New York, National board of censorship of motion pictures, p. 6.

LAS AUTORIDADES FEDERALES ANTE LOS PELIGROS DEL CINE POLÍTICO

Durante las primeras décadas del siglo XX, la censura en el mundo del cine tuvo que ver en gran medida con películas que, por su supuesta obscenidad, eran presentadas como un atentado contra la moralidad pública. Se trataba indudablemente de una época marcada por el puritanismo. Cabe recordar, por ejemplo, que durante catorce años (1920–1933) la producción y venta de bebidas alcohólicas estuvo vedada en los Estados Unidos. Whisky, vino y cervezas, obviamente, fueron excluidos también de la pantalla. La indecencia, de todas maneras, tenía múltiples facetas, censurándose también diálogos que contenían palabrotas y blasfemias –el “*I don’t give a damn*” de *Gone with the wind* (Fleming, 1939) se salvó milagrosamente– y escenas en las que se representaban crímenes cruentos. Las principales víctimas de los censores, de todos modos, fueron las películas que –como *Ekstase* (Machaty, 1933), *Tarzan and his mate* (Gibbons, 1934) o *Remous* (Gréville, 1935)– contenían escenas sexuales.³⁶

Por el contrario, a la hora de enfrentarse a películas cuyo contenido era manifiestamente político, las autoridades federales, estatales y locales fueron menos estrictas. A partir de 1909, cientos de largometrajes que tenían como argumento principal cuestiones relacionadas con el mundo del trabajo fueron rodados en todo el país³⁷. Algunos de ellos –como *Dangerous hours* (Niblo, 1919)– criticaban a las asociaciones de los trabajadores y a los movimientos revolucionarios, otras –por ejemplo, *Modern times* (Chaplin, 1936)– transmitían penetrantes críticas hacia el mundo capitalista. Muchas organizaciones políticas progresistas se vieron envueltas directamente en el mundo del cine. Sindicatos y movimientos radicales, en efecto, produjeron cientos de películas y documentales de propaganda –por ejemplo, *The passaic textile Strike* (Russak, 1926)– con el fin de que fuesen proyectadas a audiencias

³⁶ La película checoslovaca *Ekstase* fue criticada debido a un desnudo integral femenino y a una escena en la que se intuía, en el rostro de la protagonista Hedy Lamarr, el placer de un orgasmo. En la estadounidense *Tarzan and his mate*, la polémica estuvo relacionada también con un desnudo, en este caso el de la actriz Maureen O’Sullivan. En la francesa *Remous*, se consideró escandaloso el propio hilo argumental: la esposa de un hombre que padece una grave discapacidad (debido a un accidente) busca consuelo y placer en los brazos de un amante.

³⁷ Michael Slade Shull, *Radicalism in American silent films, 1909–1929: a filmography and history*. (Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2000).

de militantes y trabajadores, abriéndose incluso teatros especializados en películas radicales en algunas zonas del país³⁸.

En muchísimos teatros se visualizaron también obras procedentes de la Unión Soviética, que habían sido producidas por los aparatos propagandísticos del régimen de Moscú. Se trataba de películas que ensalzaban a los bolcheviques o que, de todos modos, justificaban la revolución que los había llevado al poder. Las más vistas fueron ciertamente las de Serguéi Eisenstein, obras maestras como *Stachka* (1924) o *Bronenosets Potiomkin* (1925). En los Estados Unidos también se proyectaron –sobre todo en las zonas donde residía la comunidad de origen italiano– un gran número de películas que habían sido rodadas en la Italia fascista, además de documentales y *newsreels* producidos con el patrocinio del instituto LUCE, que se hallaba bajo el control directo del régimen de Benito Mussolini. Las autoridades de los Estados Unidos no impusieron restricciones a este tipo de obras ni siquiera cuando, en 1938, el Reino de Italia prohibió la visión en territorio italiano de películas estadounidenses. Los largometrajes italianos fueron excluidos del mercado sólo en 1941, cuando los dos países se encontraron enfrentados en el campo de batalla³⁹. De la misma manera, hasta la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, cientos de miles de estadounidenses –entre ellos un gran número de ciudadanos de ascendencia germana– pudieron ver, en los centros de proyección de numerosas ciudades, cerca de quinientas películas producidas en la Alemania nazi⁴⁰.

Quienes sí se mantuvieron siempre en un estado de máxima alerta ante la proliferación de material cinematográfico subversivo y revolucionario fueron los departamentos y las agencias federales que se dedicaban a tareas de vigilancia y control. En 1922, funcionarios del Departamento de la guerra informaron desde Riga que grupos revolucionarios estaban a punto de lanzar una campaña propagandista en los Estados

³⁸ Richard Abel, “Labor movement: USA”, ed. por Richard Abel, *Encyclopedia of early cinema* (London: Routledge, 2005): 532; y Charles Musser, “Documentary”, ed. por Geoffrey Nowell-Smith, *The Oxford history of world cinema* (New York: Oxford University Press, 1996), 86-94.

³⁹ Roberto Vezzani, “Fascist indirect propaganda in 1930s America: the distribution and exhibition of Italian fiction films”, *The Italianist* 38, 2 (2018): 156-173.

⁴⁰ Harry Waldman, *Nazi films in America, 1933–1942*. (Jeerson, NC: McFarland, 2008).

Unidos que se basaba en películas producidas en la Unión Soviética⁴¹. Al poco tiempo, la Inteligencia Militar pudo confirmar que películas de este tipo ya se estaban proyectando en distintas ciudades del país⁴². En 1928 la embajada estadounidense en el Reino Unido envió al Departamento de Estado una lista con las reseñas de obras que – según denunciaban los diplomáticos– no eran nada más que “pura propaganda bolchevique”. La más peligrosa era sin duda *Bronenosets Potiomkin*, de la cual se decía que era “muy potente, convincente, y sorprendentemente bien producida”, enseñándole al pueblo la forma en la que se podían derrocar las instituciones de un estado⁴³.

Huelga decir que la difusión de estos informes, a la cual se sumaba la falta de normas legislativas que prohibiesen la propagación de material cinematográfico potencialmente peligroso para las instituciones democráticas, generó una sensación de desamparo en el país. En 1928, el director de la *Bureau of Investigation* Edgar Hoover informó al Departamento de Estado que sus hombres no tenían ningún margen de actuación ante películas que incitaban a la subversión, ya que los únicos que tenían jurisdicción para impedir la proyección de largometrajes eran las autoridades estatales⁴⁴.

Curiosamente, mientras que en cientos de teatros estadounidenses se proyectaban películas producidas por los aparatos propagandísticos de los regímenes de Joseph Stalin, Adolf Hitler o Benito Mussolini, a finales de los años treinta en el Distrito de Columbia un sector importante del mundo político –fundamentalmente el aislacionista– lanzó una cruzada en contra de aquellos trabajos que, al criticar a la Alemania nazi y a sus aliados, podían llegar a causar graves problemas diplomáticos entre los Estados Unidos y los países del Eje⁴⁵. Se trataba de películas y documentales

⁴¹ *Comunicación de la Office of the military observer en Riga al Departamento de la guerra*, 10 de octubre de 1922, NARA (College Park), RG165, Records of the WFGS, Military intelligence division, Correspondence, 1917–41, caja 2274.

⁴² *P.H. Bagby al Departamento de Estado*, 15 de enero de 1923, NARA (College Park), RG165, Records of the WFGS, Military intelligence division, Correspondence, 1917–41, caja 2274.

⁴³ *Embajada estadounidense en Londres al Departamento de Estado*, 15 de mayo de 1928, NARA (College Park), RG59, Department of State decimal file, 1910–29, Caja 7332, 811.00B/motionpictures/10.

⁴⁴ *J. Edgar Hoover a W.R. Castle*, 1 de junio 1928, NARA (RG59), Department of State decimal file, 1910–29, caja 7332, 811.00B/MotionPicture29.

⁴⁵ Cabe recordar que el Congreso de los Estados Unidos aprobó distintas leyes de neutralidad entre 1935 y 1937. Dicha legislación fue suavizada entre 1939 y 1941, cuando las llamadas leyes *Cash and carry* y *Lend-Lease* permitieron suministrar ayuda (también militar) a Francia y Reino Unido. De todos modos,

como *The Spanish Earth* (Ivens, 1937), *Blockade* (Dieterle, 1938), *Confessions of a nazi spy* (Litvak, 1939) o *The great dictator* (Chaplin, 1940)⁴⁶.

En 1941, el republicano Gerald Nye y el demócrata Bennett Champ Clark lograron establecer en el Senado un comité de investigación sobre una supuesta conspiración de las grandes productoras de Hollywood para arrastrar a los Estados Unidos a una guerra contra Alemania⁴⁷. Su batalla fue respaldada por organizaciones ultraconservadoras como *America first committee*, por populistas como Charles Coughlin y por personajes de notoria fe filo-germana como Charles Lindbergh. Las audiencias comenzaron en septiembre⁴⁸. En una de ellas, Nye acusó al Gobierno de Roosevelt de complicidad con las grandes corporaciones cinematográfica. Según sus acusaciones, la alianza entre el Distrito de Columbia y Hollywood estaba creando entre la opinión pública un clima favorable a la guerra contra Alemania⁴⁹. La investigación se interrumpió tras la masacre de Pearl Harbor y poco después el comité decidió poner fin a sus actividades en nombre de la unidad nacional⁵⁰.

fue sólo tras el ataque japonés contra la base estadounidense de Pearl Harbor (diciembre 1941) cuando los Estados Unidos entraron en la Segunda Guerra Mundial.

⁴⁶ Escrito por John Dos Passos y Ernest Hemingway, el documental *The Spanish Earth* defendía abiertamente la causa republicana en el contexto de la Guerra Civil española. En cuanto a *Blockade*, el director William Dieterle intentó engañar a la censura haciendo difícil la identificación de los protagonistas reales de la contienda (aunque finalmente resultaba evidente que la película criticaba al bando sublevado por el sufrimiento que, a causa de la guerra, la población civil padecía). En su obra maestra *The great dictator*, Charles Chaplin no mencionaba ni al régimen alemán ni tampoco a Hitler, aunque resultaba obvio que toda la sátira sobre la Tomania de Hynkel se dirigía en realidad contra los nazis y su führer. Inspirado en hechos reales, *Confessions of a nazi spy* reconstruía un caso de espionaje por parte de agentes alemanes en los Estados Unidos. En este caso, el régimen nazi era señalado de forma explícita como una potencia hostil a los Estados Unidos.

⁴⁷ Dario Migliucci, “La lucha institucional contra la propaganda de las grandes empresas estadounidenses durante la Gran Depresión”, *Historia Contemporánea* 68 (2022): 189-193. <https://doi.org/10.1387/hc.21442>

⁴⁸ *Propaganda in motion-pictures: hearing before a subcommittee of the Committee on interstate and foreign commerce, United States Senate, Seventy-Seventh congress, First session*, Government printing office, Washington D.C., 1942.

⁴⁹ *Hearings before a subcommittee of the Committee on interstate commerce, United States Senate, 77th congress, 1st session, on S. Res. 152, a resolution authorizing an investigation of war propaganda disseminated by the motion picture industry and of any monopoly in the production, distribution or exhibition of motion pictures, September 9 to 26, 1941*, 42-44.

⁵⁰ “Senate drops film inquiry: investigation of war propaganda tabled in interest of unity”, *Los Angeles Times*, 6 de enero de 1942.

LA PRODUCCIÓN DE PELÍCULAS Y DOCUMENTALES POR PARTE DEL GOBIERNO⁵¹

Como hemos visto a lo largo del artículo, la eclosión del cine como gran fenómeno social fue una fuente constante de preocupación para los políticos estadounidenses. Inquietaba el hecho de que grandes corporaciones como Warner Bros. o Paramount –pero también movimientos políticos antidemocráticos y anticapitalistas– tuvieran a su disposición un medio de comunicación extremadamente eficaz a la hora de influenciar a decenas de millones de personas a lo largo y ancho del país. El cine, sin embargo, precisamente debido a su enorme capacidad de persuasión masiva, se convirtió también en una enorme tentación para los dirigentes nacionales y locales.

Desde las primeras décadas del siglo XX, fueron muchos los funcionarios gubernamentales dispuestos a utilizar películas y documentales como herramienta de comunicación política al servicio de las agencias ejecutivas. Se trataba de una cuestión controvertida. En ocasión de la Primera Guerra Mundial, los gobiernos de numerosos países beligerantes contribuyeron a la realización de películas patrióticas.⁵² En el periodo de entreguerras, además, el cine se convirtió en uno de los pilares de la propaganda permanente de los regímenes totalitarios. Es suficiente pensar en las películas de Eisenstein en Rusia o de Leni Riefenstahl en Alemania –en particular, *Triumph des Willens* (1935)– o el nacimiento de *Cinecittá* en Roma en 1937. No obstante, ¿hasta qué punto era justificable la producción –en tiempo de paz– de películas y documentales por parte de un gobierno democrático?

En 1896 el futuro presidente republicano William McKinley fue el protagonista de un cortometraje –*McKinley at home*– en el que se recreaba el momento concreto en el que el político recibió la noticia de su nominación, por parte del *Grand Old Party*,

⁵¹ Una parte de los contenidos de este epígrafe fueron adelantados en Dario Migliucci, “La propaganda como desafío para la democracia: la clase política estadounidense y la manipulación de la opinión pública (1919-1941)” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58458/>

⁵² En cuanto al caso estadounidense, cabe recordar las actividades de propaganda que el *Committee on public information* realizó (también en ámbito doméstico) durante el primer conflicto mundial por orden de la Administración de Wilson. Como veremos más adelante, el comité produjo películas como *America's answer*, *Pershing's crusaders* y *Under four flags*.

como candidato para la Casa Blanca⁵³. Ya a finales del siglo XIX, en suma, resultaba evidente que el cine podía convertirse en una útil herramienta de propaganda electoral. Tres lustros después, varias agencias gubernamentales ya se estaban volcando en la producción de cortometrajes⁵⁴. Una de las primeras obras –*Won through merit* (1912)– se realizó gracias a los esfuerzos de la *U.S. Civil Service Commission* y tenía como finalidad la de apoyar las campañas de reclutamiento. Varios documentales fueron producidos también por los ayuntamientos de algunas grandes ciudades como Nueva York o Cleveland y abordaban cuestiones sociales como las campañas de americanización de extranjeros o la mejora de las condiciones de vida en los barrios marginales⁵⁵. Fue sin embargo la Gran guerra el evento que impulsó la producción de películas, y su distribución a gran escala, por parte del Gobierno. La *Division of films* del *Committee on Public Information* –el primer aparato institucional de propaganda de la historia de los Estados Unidos– permitió el estreno en los teatros de toda la nación de los largometrajes propagandísticos *America's answer* (Edwin Glenn, 1918), *Pershing's crusaders* (Hoagland, 1918) y *Under four flags* (Rothafel, 1918).

Tras el fin del conflicto el aparato ejecutivo abandonó los largometrajes de propaganda, reanudando sin embargo muchas agencias gubernamentales y autoridades estatales la producción de películas informativas y educativas. Se retomó la temática de la americanización, con obras como *The making of an American* (Hedlund, 1920), financiada por el estado de Connecticut, en el que se daban consejos a los inmigrantes sobre cómo convertirse en buenos ciudadanos. A nivel federal, la Oficina de Educación planteó distribuir largometrajes educacionales en las escuelas. En un informe interno se aseguraba que se trataba de material pedagógico valioso, el medio más rápido para transmitir conocimiento⁵⁶. El Departamento de Agricultura, por su parte, en 1920 ya tenía a su disposición decenas de documentales relacionados con el mundo del campo,

⁵³ Jonathan Auerbach, “McKinley at home: how early American cinema made news”, *American quarterly* 51, 4 (1999): 797–832. <https://www.jstor.org/stable/30041673>.

⁵⁴ NARA (College Park), RG44, Records of the Office of government reports, Records of the United States Film service, Records of the assistant director. 1934–1935, caja 572, FILM SERVICE (Activities, Functions, history, 1941 program), Memorandum: U.S. film service information.

⁵⁵ Betsy A. McLane, *A new history of documentary film*. (New York: Continuum, 2005), 7-8.

⁵⁶ R. F. Egner, *A suggestion for a national educational film service for educational institutions* (Sin fecha, probablemente 1919), NARA (College Park), RG12, Records of the Office of education, Records of the Office of the commissioner, Historical file, 1870–1950, File 255: U.S. Film service, 1919, caja 42, Visual Instruction.

un material que de acuerdo con sus funcionarios permitía familiarizar a los ciudadanos con el trabajo del ministerio⁵⁷. El Departamento de la Guerra, finalmente, aprovechó el poder de las películas para promocionar el alistamiento en el ejército⁵⁸.

Durante las primeras décadas del siglo XX, el empleo de películas por parte del Gobierno no engendró grandes polémicas. En 1923, el Departamento de Agricultura se vanagloriaba incluso de ser el mayor productor de largometrajes educativos del planeta⁵⁹. De forma parecida, en 1925 el *New York Times* afirmaba con cierto orgullo patriótico que nadie en el mundo producía tantas películas como el Tío Sam⁶⁰. Esta situación, sin embargo, cambió drásticamente con la llegada al poder de Roosevelt en 1933, cuando el empleo de películas por parte del Gobierno se comenzó a ver como algo altamente inquietante. Con la nueva administración demócrata, no sólo se incrementó la producción de material cinematográfico, sino que se dio un giro radical desde un punto de vista cualitativo. Las nuevas agencias del *New Deal* comenzaron a producir películas que iban más allá de lo pedagógico, presentando puntos de vista claramente partidistas. Dicho material, además, fue distribuido en los grandes circuitos comerciales, llegando a ser transmitido en todo el país.

El artífice de esta transformación fue Pare Lorentz. Fue bajo su dirección que la *Resettlement administration* produjo *The plow that broke the plains* (Lorentz, 1936) y *The river* (Lorentz, 1938), con las que se advertía al público –o sea a los electores– de que la falta de intervencionismo estatal podía provocar enormes catástrofes ambientales. *The plow that broke the plains* fue vista en cerca de tres mil teatros y, de acuerdo con Lorentz, su difusión permitió que el Gobierno informase a ocho millones de personas sobre la forma en la que el Gobierno tenía pensado solucionar el problema de la sequía⁶¹. De la misma forma, la *Works projects administration* produjo películas que,

⁵⁷ *Motion pictures of the U.S. Department of agriculture: a list of films and their uses*, Department circular 114, Julio 1920, Departamento de agricultura, Washington D.C.

⁵⁸ Robert O. Davis, *Memorandum for the assistant chief of staff*, g-2, 8 de abril de 1926, NARA (College Park), RG165, Records of the WFGS, Military intelligence division, Correspondence, 1917–41, caja 1376.

⁵⁹ *Acting Secretary del Departamento de Agricultura a Mrs. Miller*, julio de 1923, NARA (College Park), RG16, Letters sent by the Secretary of Agriculture, 1893–1929, M440, rollo 391.

⁶⁰ “Uncle Sam is now a ‘movie’ producer”, *The New York Times*, 7 de junio de 1925.

⁶¹ *Pare Lorentz a James LeCron*, 8 de junio de 1937, NARA (College Park), RG16, General Correspondence of the Office of the Secretary, 1906–70, caja 2594, Motion Pictures.

como *Hands* (Steiner y Van Dyke, 1934), ensalzaban a la administración demócrata por estar creando empleo para las víctimas de la Gran Depresión. La *Works projects administration* también preparó *newsreels* autopromocionales –por ejemplo, *First Men at Work on W.P.A. o 15.000 Men Get Jobs*– que fueron finalmente difundidos por corporaciones como Universal y Paramount⁶². En 1938 el *National Emergency Council* estableció –bajo la dirección de Lorentz– el *United States Film service*, cuyo objetivo era la centralización de todos los aparatos ejecutivos que se dedicaban a la producción de material cinematográfico. En muy poco tiempo la agencia estrenó *The fight for life* (Lorentz, 1940) y *Power and the land* (Ivens, 1940), que trataban, respectivamente, la temática de la mortalidad infantil y la falta de electricidad en determinadas zonas rurales.

El presidente Roosevelt no pudo ocultar su satisfacción por la labor que su administración estaba llevando a cabo en el sector cinematográfico, ensalzando la manera en la que las películas ilustraban los problemas a los que se enfrentaba el país y los métodos adoptados por el Gobierno para su solución⁶³. Y, sin embargo, por todo el país fueron también muy numerosos quienes mostraron inquietud por la actividad cinematográfica de los aparatos ejecutivos. La empresa *Hearst metrotone news*, por ejemplo, informó que no difundiría *newsreel* que pudiesen ser confundidos por propaganda política⁶⁴. El republicano Robert Franklin Jones envió cartas a numerosas agencias federales, pidiéndoles aclarar si estaban involucradas en la producción de largometrajes y, en su caso, qué tipo de fondos se utilizaban para dicha actividad⁶⁵. El senador Kenneth McKellar afirmó que la producción de películas por parte del Gobierno era inconstitucional⁶⁶.

⁶² C. F. Laning, *Informe para Baker*, 1935, NARA (College Park), RG69, Central files, General, 1935–1944, caja 0418.

⁶³ *Roosevelt al director del National Emergency Council*, 13 de agosto de 1938, NARA (College Park), RG44, Records of the United States Film service, Records of the assistant director, 1934–1935, caja 573, Catalogs–Government.

⁶⁴ *M. D. Clofine a Sydney H. MacKean*, 9 de agosto de 1935, NARA (College Park), RG69, Work project administration, Central files: General, 1935–1944, caja 0418, 211.3.

⁶⁵ *Robert F. Jones al United States Film Service*, 22 de abril de 1940, NARA (College Park), RG44, Records of the United States Film service, Records of the assistant director, 1934–1935, caja 576, Jones, Robert. F.

⁶⁶ Leonard Lyons, “The New Yorker”, *The Washington Post*, 21 de mayo de 1940.

En 1940 el Congreso suprimió las partidas presupuestarias destinadas al *United States Film service*, obligando al Gobierno a poner fin a sus actividades. El proyecto de una gestión coordinada de las películas gubernamentales fue retomado brevemente durante la Segunda Guerra Mundial, época en la que se estrenaron películas propagandísticas como la serie *Why We Fight* (Capra, 1942–1945). De ello se encargó la *Office of Government Report* primero, y la *Office of War Information* después⁶⁷. Tras el fin del conflicto, el Gobierno renunció tanto a la producción de películas propagandísticas como al establecimiento de un nuevo órgano que gestionase de forma centralizada su producción por parte del Gobierno.

CONCLUSIONES

El estudio de las relaciones que se establecieron, en la primera mitad del siglo XX, entre el mundo del cine y la política estadounidense es extremadamente relevante en nuestra época. En efecto, fue precisamente en aquel periodo cuando se estableció si, a la hora de reglamentar los contenidos de nuevos medios de comunicación de masas, tenía que prevalecer el derecho a la libertad de expresión o si el estado tenía el deber de tutelar el llamado “interés público”. También fue en aquellos años cuando se intentó comprender si el empleo de determinadas tecnologías de la comunicación por parte de un gobierno democrático tenía que considerarse como una actividad legítima de comunicación política o, por el contrario, una intolerable campaña de propaganda.

Indudablemente, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días, muchas cosas han cambiado. Si pensamos por ejemplo en el contenido de los largometrajes, resulta del todo evidente que casi todas las películas que se estrenan actualmente no hubiesen conseguido la aprobación de los censores en el periodo de entreguerras. En 1952 la Corte Suprema de los Estados Unidos estableció que las películas podían ser consideradas como obras artísticas (y no sólo como un negocio), allanando el camino a la posibilidad de que directores y productoras pudiesen apelar a su derecho constitucional a la libertad de expresión. A finales de los años sesenta, la *Motion picture association of America* abandonó las normas que se impusieron en época

⁶⁷ *Roosevelt a Lowell Mellet*, 18 de diciembre de 1941, NARA (College Park), RG44, Executive division, Correspondence of the Director, 1940–1942, caja 889A.

de Hays sustituyéndolas por un sistema de calificaciones que indicaba simplemente si el contenido era apto o no para determinadas audiencias.

Sin embargo, entre la realidad de aquellos años y la nuestra, también existe mucha continuidad. Si durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX en Europa el sector televisivo fue un monopolio estatal, en los Estados Unidos se siguió apostando por el sistema de las grandes *majors*, que efectivamente han dominado el mercado de la pequeña pantalla hasta nuestros días. De la misma manera, en las últimas décadas los protagonistas de las nuevas tecnologías de la comunicación –Internet, redes sociales, aplicaciones móviles– han sido algunas grandes multinacionales como Google, Twitter o WhatsApp. Tal y como ocurrió en la época que ha sido objeto de estudio, el Gobierno de los Estados Unidos parece reacio a reglamentar el sector. Más allá de algunas trabas debidas a la aplicación de leyes antitrust, estas empresas parecen actuar con plena libertad (y cierta anarquía). Recientemente, se ha llegado a acusar a compañías como Facebook por haber permitido la difusión incontrolada de grandes campañas de manipulación, lo que a la postre podría haber influido incluso en los resultados de las elecciones presidenciales de 2016⁶⁸. Con todo, más allá de algunas ruidosas audiencias ante unos comités legislativos de investigación, hasta ahora en el Distrito de Columbia no se han emprendido grandes pasos en el camino de la reglamentación del sector.

Incluso desde el punto de vista de los contenidos, grandes empresas de la Silicon Valley han decidido recurrir –tal y como lo hicieron las grandes corporaciones cinematográficas durante la primera mitad del siglo XX– a la estrategia de la autocensura. Facebook, por ejemplo, impide a sus miembros publicar imágenes que incluyan desnudez y prohíbe la difusión de mensajes que puedan generar odio o violencia. Todo ello, obviamente, con el fin de que evitar que el Congreso tome en consideración promulgar una severa legislación relacionada con los contenidos que se comparten en las redes sociales. Y, si hasta ahora la política estadounidense se ha mostrado reticente a la hora de reprimir contenidos en internet, también genera grandes polémicas la intervención directa del Gobierno en los nuevos medios de comunicación. Los políticos, obviamente, utilizan las redes sociales con fines electorales, sin embargo,

⁶⁸ Siva Vaidhyanathan, *Antisocial media: how Facebook disconnects us and undermines democracy*. (Oxford: Oxford University Press, 2018).

no se suelen realizar grandes campañas en la red con el fin de, por ejemplo, contrarrestar las campañas de manipulación de organizaciones o gobiernos hostiles.

Tal y como ocurría entonces con las campañas cinematográficas de Stalin, Hitler y Mussolini, hoy en día muchos observadores se preguntan hasta qué punto es legítimo que los aparatos federales organicen grandes campañas en las redes sociales con el fin de que el relato de la democracia se imponga sobre las narrativas de países como Rusia o de movimientos terroristas como el Estado Islámico. Hoy como entonces, en el Distrito de Columbia la clase política se pregunta si la “razón de estado” y la “seguridad nacional” justifican el empleo, por parte del Gobierno nacional, de campañas que puedan fácilmente interpretarse como manipulaciones evidentes de las percepciones y de las actitudes de los ciudadanos estadounidenses. Una vez más, en suma, un nuevo medio de comunicación masivo obliga al sistema democrático a pisar la delgada línea que separa la comunicación política de la propaganda.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Richard. “Labor movement: USA”. En *Encyclopedia of early cinema*, editado por Richard Abel, 178-182. London: Routledge, 2005.
- Adams, Dale. “Saludos amigos: Hollywood and FDR’s Good neighbor policy”. *Quarterly review of film and video* 24, 3 (2007): 289-295. doi.org/10.1080/10509200500486395.
- Auerbach, Jonathan. “McKinley at home: how early American cinema made news”. *American quarterly* 51, 4 (1999): 797-832. <https://www.jstor.org/stable/30041673> .
- Benjamin, Louise M. “Defining the public interest and protecting the public welfare in the 1920s: parallels between radio and movie regulation”. *Historical journal of film, radio and television* 12, 1 (1992): 87-101. doi.org/10.1080/01439689200260041.
- Bennett, Todd. “The celluloid war: state and studio in Anglo-American propaganda film-making, 1939-1941”. *The international history review* 24, 1 (2002), 64-102. <https://www.jstor.org/stable/40110034> .
- Bogle, Donald. “Black beginnings: from Uncle Tom’s cabin to The birth of a nation”. En *Representing blackness: issues in film and video*, editado por Valerie Smith, 13-24. London: Athlone Press, 1997.
- Brown, Karl. *Adventures with D. W. Griffith*. New York: Da Capo Press, 1976.

- Butsch, Richard. "American movie audiences of the 1930s". *International labor and working-class history*, 59, (2001): 106–120. <https://www.jstor.org/stable/27672712>.
- Crafton, Donald. *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926–1931*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Decordova, Richard. "The emergence of the star system in America". En *Stardom: industry of desire*, editado por Christine Gledhill, 17-29. London: Routledge, 1991.
- Digital History*. https://www.digitalhistory.uh.edu/topic_display.cfm?tcid=124 .
- Gilbert, Nora. *Better left unsaid: Victorian novels, Hays code films, and the benefits of censorship*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- Gomery, Douglas. "Economic struggle and Hollywood imperialism: Europe converts to sound". *Yale French studies* 60 (1980): 80-93. doi.org/10.2307/2930006.
- Grieverson, Lee. *Policing cinema: movies and censorship in early-twentieth-century America*. Berkeley, University of California Press, 2004.
- Grieverson, Lee. "Regulation/censorship". En *Encyclopedia of early cinema*, editado por Richard Abel, 960-963. London: Routledge, 2005.
- Gunning, Tom. "Cinema of attractions". En *Encyclopedia of early cinema*, editado por Richard Abel, 178-182. London: Routledge, 2005.
- Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at biograph*. Urbana, University of Illinois Press, 1991.
- Hernández Rubio, José. "La crisis de la Gran Depresión en Estados Unidos: su reflejo en la industria del cine y en películas representativas". Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2014.
- Lindsay, Vachel. *The art of the moving picture*. New York, Macmillan, 1915.
- Mainer, Carmen. "El cine norteamericano durante la gran depresión (1929–1939)". *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 6, (2013): 171-200. doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i6.5914 .
- Mclane, Betsy A. *A new history of documentary film*. New York: Continuum, 2005.
- Migliucci, Dario. "Intolerable, peligrosa, imprescindible: intelectuales y políticos estadounidenses ante la problemática de la propaganda en el periodo de entreguerras (1919-1939)". *Rubrica Contemporánea* 5, 10 (2016): 45-64. https://revistes.uab.cat/rubrica/article/view/v5-n10_migliucci .
- Migliucci, Dario. "La lucha institucional contra la propaganda de las grandes empresas estadounidenses durante la Gran Depresión." *Historia Contemporánea*, 68 (2022): 171-202. <https://doi.org/10.1387/hc.21442>
- Migliucci, Dario. "La propaganda como desafío para la democracia: la clase política estadounidense y la manipulación de la opinión pública (1919-1941)". Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58458/>

- Migliucci, Dario. “Opinión pública y propaganda: su definición, interpretación y significado en los Estados Unidos de la primera postguerra (1918-1922)”. *Historia y Política*, 40 (2018): 213-238. <https://doi.org/10.18042/hp.40.08> .
- Mould, David H. “Historical trends in the criticism of the newsreel and television news, 1930-1955”. *Journal of popular film and television* 12, 3 (1984): 118–126. <https://doi.org/10.1080/01956051.1984.10661979> .
- Munsterberg, Hugo, *The photoplay: a psychological Study*. New York: D. Appleton and Company, 1916.
- Musser, Charles. “At the beginning: motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies”. En *The silent cinema reader*, editado por Lee Grieveson y Peter Kramer, 15-30. London and New York: Routledge, 2004.
- Musser, Charles. “Documentary”. En *The Oxford history of world cinema*, editado por Geoffrey Nowell-Smith, 86-94, New York: Oxford University Press, 1996.
- Nowell-Smith, Geoffrey, *The History of Cinema: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Rosenbloom, Nancy J. “From regulation to censorship: film and political culture in New York in the early twentieth century”. *The journal of the Gilded age and Progressive era* 3, 4 (2004): 369–406. <https://www.jstor.org/stable/25132414> .
- Shull, Michael Slade. *Radicalism in American silent films, 1909–1929: a filmography and history*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2000.
- Simmon, Scott. *The films of D. W. Griffith*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Strauven, Wanda (ed.). *The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Thompson, Kristin y Bordwell, David. “The invention and the early years of the cinema 1890s-1904”. En *Film history: an introduction*, editado por Kristin Thompson y David Bordwell, 14-21. Boston: McGraw-Hill, 2009.
- Thompson, Kristin y Bordwell, David. “The late silent era in Hollywood, 1920-1928”. En *Film history: an introduction*, editado por Kristin Thompson y David Bordwell, 144–147. Boston: McGraw-Hill, 2009.
- Vaidhyathan, Siva. *Antisocial media: how Facebook disconnects us and undermines democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Vasey, Ruth. “The world-wide spread of cinema”. En *The Oxford history of world cinema*, editado por Geoffrey Nowell-Smith, 53-62. New York: Oxford University Press, 1996.
- Vezzani, Roberto. “Fascist indirect propaganda in 1930s America: the distribution and exhibition of Italian fiction films”. *The Italianist* 38, 2 (2018): 156-173.
- Waldman, Harry. *Nazi films in America, 1933–1942*. Jeerson, NC: McFarland, 2008.

Wallace, Michele. “The good lynching and ‘The birth of a nation’: discourses and aesthetics of Jim Crow”. *Cinema journal* 43, 1 (2003): 85-104. <https://www.jstor.org/stable/1225932> .

Witern-Keller, Laura. *Freedom of the screen: legal challenges to State film censorship, 1915–1981*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008.



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
 ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA**

**LES ACTUALITES CINEMATOGRAPHIQUES EN FRANCE:
 QUESTIONNEMENTS POLITIQUES ET ETHIQUES SUR LA
 REPRESENTATION AU DEBUT DES ANNEES 1930**

**Newsreels in France: political and ethical questions on representation at
 the beginning of the 1930's**

Xavier Bittar

Université Paris Nanterre

xbittar@gmail.com

Orcid: 0000-0001-5497-5602

Recibido: 30-09-2021 - Aceptado: 19-05-2022

Cómo citar este artículo/Citation:

Xavier Bittar "Les actualités cinématographiques en France: Questionnements politiques et éthiques au début des années 1930", *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 67 a 96.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6975>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: El artículo tiene por objeto las noticias filmadas - principalmente francesas - del período 1930-1936. Algunas noticias se inscriben en un marco político con la llegada de Hitler al poder en 1933. Tres años después, en el momento del Frente Popular, se muestra una Francia en huelga, una huelga que incluso tendrá un impacto en la actividad cinematográfica.

Se menciona más concretamente la forma en que las noticias dan cuenta del asesinato del rey de Yugoslavia el 9 de octubre de 1934 y del comienzo de la guerra de España en 1936. A través de informes en la prensa y privilegiando los

testimonios de los operadores de la época, se vuelve en particular sobre el comienzo de su mediatización así como sobre la ambigüedad de su posicionamiento ante ciertos hechos políticos. Si reivindicaban cierta neutralidad, su implicación les da paradójicamente una pretensión periodística.

Palabras clave: Noticias filmadas, operador, representación, política, verdad.

Abstract: The article deals with the newsreels -mainly French ones- during the period 1930-1936. Some of the newsreels are set in a political context with the arrival of Hitler in power in 1933. Three years later, at the time of the Popular Front, it is a France on strike that is shown, a strike that will even have an impact on the film industry. More precisely, we evoke the way in which the newsreels record the assassination of the King of Yugoslavia on 9 October 1934 and the beginning of the Spanish war in 1936. Through these press reports and particularly the testimonies of the operators of the

time, we return specifically to the beginning of their media coverage as well as to the ambiguity of their position regarding certain political events. Although they are aimed at achieving a certain neutrality, their involvement gave them paradoxically a journalistic claim.

Keywords: Newsreels, operator, representation, politics, truth

Mû par une période de forte industrialisation, des formes nouvelles de la presse de masse voient le jour, en France, au XIX^{ème} siècle. La hiérarchie de l'information est encore balbutiante même si la dimension politique est majeure ; on trouve "l'information politique nationale et internationale aux deux premières pages d'un journal qui en comporte quatre"¹. La création d'agences de presse et l'exploitation commerciale du télégraphe dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle vont donner un accès plus facile à l'information à ces journaux qui vont ainsi pouvoir la répercuter à leur lectorat.

Les actualités cinématographiques s'inscrivent dans la tradition de cette presse écrite et de course à l'information. La volonté des frères Lumière d'envoyer des opérateurs à travers le monde n'est-elle pas l'une des premières idées proprement cinématographiques pour chercher à rendre compte de la réalité ? Les progrès techniques ont évidemment une influence directe sur les actualités filmées comme le remarquent René et Charles Ford quand ils écrivent que "le reportage devient plus précis à mesure que la longueur des bandes s'accroît"². La fidélité au réel n'est alors

¹ Christian Delporte, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli (dir.), Paris, Presses universitaires de France, coll. "Dictionnaires Quadrige", 2010, p. 5.

² René Jeanne et Charles Ford, *Le Cinéma et la presse (1895-1960)*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 174.

pas un critère primordial: les “Actualités reconstituées”³ qui ont cours au début des années 1900 (Méliès, Zecca) connaissent un succès immédiat auprès du public. À cette période, on voit les premiers journaux cinématographiques issus de groupes nouvellement constitués comme Pathé, Gaumont ou Éclair. Les événements choisis pouvaient être de toutes sortes ; par exemple en 1910, Gaumont-Actualités proposait les actualités “Berlin, le cortège des étudiants” ou “La Révolution de Lisbonne: Manifestations populaires”⁴ pendant que Pathé préférait rendre compte des inondations de Paris. Ce qui n’empêche pas ce groupe de filmer “la rencontre de Guillaume II et de Nicolas II sur la Baltique” en 1912⁵. Mais, après la Première Guerre mondiale, les actualités sont encore, d’une certaine façon, artisanales, en étant composées de “brèves séquences visuelles séparées par des panneaux thématiques”⁶.

Serge Viallet, dans son documentaire consacré à la presse filmée, évoque un “âge d’or”⁷ des actualités qui va de 1928 à 1939. Des années plus tôt, Marcel Huret, avait découpé cette période d’une façon sensiblement similaire en intitulant les années 1929-1939 “la décennie du franc succès”⁸. À cette période, la séance se normalise dès lors avec “un premier long métrage de série B, un documentaire, un dessin animé, les Actualités et le vrai *grand film*”⁹.

L’arrivée du son en 1930 va profondément modifier la nature de ces actualités. Si le cinéma américain utilise à partir de 1926 le procédé “Vitaphone” qui est encore très imparfait, la “Fox Movietone News”, une société de production spécialisée dans les actualités issue de la Fox, prend un avantage sur ses futurs concurrents¹⁰. C’est grâce à elle que le film du départ des États-Unis de l’aviateur Charles Lindbergh voit le jour en

³ Voir Marcel Huret, Première partie: “La mode étrange des actualités reconstituées”, *Ciné Actualités, Histoire de la presse filmée (1895-1980)*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p. 24-27.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ Fabrice d’Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. “Histoire et actualité”, 2010, p.76.

⁷ Serge Viallet, *La Grande Aventure de la presse filmée*, Gétévé, Pathé Télévision, France 3, 208 min, 2001.

⁸ Marcel Huret, “Deuxième partie, 24 images/seconde. Les actualités du cinéma parlant”, *Ciné Actualités, op. cit.*, p. 64-95.

⁹ *Ibid.* p. 85.

¹⁰ Voir Frédéric Barbier, Catherine Bertho-Lavenir, chapitre 2, “l’âge d’or du journal et du périodique”, *Histoire des médias*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 188-190.

1927 et la Fox sera la première à proposer des actualités sonores devant un public parisien à partir de janvier 1929. En France, “Pathé-Journal” devient sonore à la fin de cette année¹¹. Afin de proposer autre chose que des “images reproduisant des événements s’étant déroulés hors de France”, La Fox-Movietone-News et Pathé-Journal “créèrent des services de reportage en France”¹². Dans *La Revue du cinéma*, à propos d’une actualité “retraçant l’évacuation de la Rhénanie par les troupes françaises”¹³, l’opérateur Jean Loubignac explique comment il a été marqué par l’irruption du son dans les images jusqu’alors muettes:

*Un commandement: deux hommes se détachent et se dirigent vers la sentinelle immobile. On attend immobile. On entend seulement le bruit de leurs pas et soudain une horloge qui sonne l’heure... L’heure de la dernière relève. Quelques instants plus tard le drapeau français est amené lentement au son de la Marseillaise. Et au moment où le général en chef le reçoit dans ses mains, un immense cri jaillit des poitrines allemandes. Un cri digne, mais un cri de délivrance qui depuis onze ans attendait cet instant précis pour s’échapper librement*¹⁴.

La force de son témoignage pourrait être rapprochée de la notion – aujourd’hui célèbre – du *punctum* que Roland Barthes développe en 1980 à propos de la photographie: le son trouble Loubignac comme le détail non prévu d’une photographie surprend Barthes¹⁵.

Au début des années 1930, on voit en France pas moins de sept journaux d’actualités: Pathé-Journal, France-Actualités (Gaumont), Eclair-Journal, Actualités Paramount, Fox-Movietone, Metrotone News (MGM) et Paris-Actualités. L’engouement pour les actualités sonores est concomitant avec le développement des

¹¹ Fabrice d’Almeida, Christian Delporte. *Histoire des médias...*, op. cit., p. 77.

¹² René Jeanne et Charles Ford, *Le Cinéma et la presse (1895-1960)*, op. cit., p. 211.

¹³ Jean Loubignac, “Les Actualités parlantes et sonores”, *La Revue du cinéma*, 1^{er} novembre 1930, p. 5.

¹⁴ *Ibid.* Signalons que cet extrait a été cité par de nombreux historiens, en particulier René Jeanne et Charles Ford ainsi que Marcel Huret.

¹⁵ “Le punctum d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)”, Roland Barthes, *La Chambre Claire: note sur la photographie*, Paris, Éd. de l’Étoile, Gallimard, Seuil, repris dans *Œuvres complètes (OC)*, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 809.

salles de cinéma consacrées uniquement à des programmes d'actualités et de documentaires comme en témoigne le développement des "Cinéac"¹⁶.

En 1997, François de la Brétèque remarquait que "la presse filmée se caractérise [...] par des structures que l'on a encore peu étudiées"¹⁷. La situation n'a pas beaucoup changé aujourd'hui: la Première Guerre mondiale a fait l'objet de nombreuses recherches à travers l'archive filmique, en particulier avec les travaux de Laurent Véray¹⁸. La période de la Seconde Guerre mondiale - le moment où les actualités françaises deviennent une propagande pour l'Allemagne triomphante - et la période de la Libération ont été également abondamment commentées¹⁹. Si les actualités cinématographiques de l'entre-deux-guerres ont été évoquées dans les travaux de Marcel Huret (1984) ou de Serge Viallet (1997), contrairement aux autres périodes, elles ne semblent pas avoir fait véritablement l'objet de recherche depuis les années 2000²⁰.

Il faut remarquer que les actualités des années 1930 sont moins immédiatement disponibles que les actualités des périodes citées auparavant. On trouve cependant un catalogue assez impressionnant sur le site "Gaumont Pathé archives"²¹ avec consultation possible en ligne. Si l'Inathèque (le service de consultation de l'Institut national de l'audiovisuel) conserve peu d'actualités de cette période, elle a un fond précieux d'émissions radiophoniques ou télévisuelles avec les témoignages des principaux opérateurs de l'époque. En parallèle, la revue corporative *Cinématographie française*

¹⁶ Entre 1931 et 1936, on dénombre une dizaine de Cinéac, répartis dans la France entière. Voir Jean-Jacques Meusy, "Cinéac, un concept, une architecture", in *Les Actualités filmées françaises*, Les Cahiers de la cinémathèque, Perpignan, Institut Jean Vigo, n°66, juillet 1997, p. 93-119.

¹⁷ François de la Brétèque, "Les actualités filmées françaises", *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°50, avril-juin 1996, p. 137. DOI: <https://doi.org/10.3406/xxs.1996.3535>, consulté le 21 septembre 2021.

¹⁸ Voir Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2009 et *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Éd. Scérén, cndp-crdp, coll. Patrimoine, 2011.

¹⁹ Pour la Seconde Guerre mondiale voir Marcel Huret, Troisième partie: "Les "Actualités" au temps de l'occupation", *Ciné Actualités, op. cit.*, p. 102-112 et Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Les Documenteurs des années noires*, Nouveau Monde Éditions, 2004 ; pour la période de la Libération voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, Olivier Wieworka et Sylvie Lindeperg, *Images de guerre 1940-1945. Les actualités cinématographiques françaises de la seconde guerre mondiale*, DVD-Rom, Paris, Nouveau Monde Éditions, INA, 2004.

²⁰ A l'exception toutefois de la série documentaire "Mystères d'archives, une collection de 10 films documentaires", Serge Viallet (dir.), Arte éditions, INA, 2009.

²¹ <http://www.gaumontpathearchives.com>

s'est révélée être une source de premier plan concernant la réception dans la presse de certaines actualités.

Nous reviendrons dans premier temps sur le contexte historique de la période qui commence dans les années 1930. Les actualités sonores font l'objet de débats assez vifs entre les opérateurs et les théoriciens du moment. Après avoir évoqué comme toile de fond l'inquiétude générale qui bruisse en Europe avec la montée d'Hitler au pouvoir, nous verrons comment certaines actualités révèlent le quotidien de la France traversée par les grèves de mai-juin 1936.

La question de la représentation de certains faits historiques sera ensuite évoquée par le biais de deux événements: l'assassinat du roi de Yougoslavie en France, le 9 octobre 1934, et le début de la Guerre d'Espagne à partir du milieu de l'année 1936. On tentera de faire revivre une époque en mettant différentes sources en relation: des comptes-rendus dans la presse de l'époque, des analyses filmiques ainsi que le recoupement des témoignages des opérateurs René Brut et des frères Méjat. Avec le début de la Guerre d'Espagne et sa médiatisation, on reviendra sur les questionnements éthiques que cela implique.

Pour Pierre Sorlin, "si [les films] actualisent des possibilités de sens, ils le font à l'intérieur d'un ensemble économique dont ils portent la marque, ils ne dévoilent que ce qui est tolérable dans le cadre du mode de production auquel ils sont intégrés: par ce double caractère [...] les films sont bien des expressions idéologiques"²². Cette question sera posée par rapport aux opérateurs des actualités de l'époque qui recherchent une "plus-value" journalistique: même s'ils semblaient n'avoir qu'une fonction limitée dans la chaîne des actualités (capter une réalité à l'aide de la caméra et éventuellement en utilisant les nouveaux systèmes d'enregistrement du son synchrone), on s'interrogera sur leur neutralité qui est sans cesse revendiquée.

LE CONTEXTE HISTORIQUE

Des débats enflammés au sujet des Actualités

²² Pierre Sorlin, "Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain", Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 112-113.

La période 1930-1936 voit des débats contradictoires concernant les actualités filmées. En avril 1933, Georges Altman²³ y dévoile son optimisme par rapport à leur capacité de reproduction du réel en posant la question suivante: “Pourquoi quelques images d’actualités de cinéma nous donnent-elles mieux la vérité du monde que vingt pages laborieuses d’un livre ou cent discours ?”²⁴. A la fin de cette même année, Michel A. Mirowitsch²⁵ s’en prend frontalement aux actualités parce qu’elles trahissent “la réalité la plus mince, la plus prosaïque” et qu’elles “se dérobent devant ce peu de vie qui subsiste encore en dehors des studios de prises de vue”²⁶. Il critique dans ces actualités ce qui a trait au patriotisme forcé, comme la vertu nationale et le culte des morts inconnus, avant de regretter le jeu outré des personnages de premier plan (“le cabotinage du Duce, les convulsions d’Hitler”²⁷). L’approche de Philippe Este rejoint, dans une certaine mesure, celle de Mirowitsch. En 1934, quand il devient commentateur aux Actualités Paramount, il remarque l’absence totale de hiérarchie: “c’était la succession sur l’écran de faits brutaux, classés sans esprit de liaison et sans analogie, dans un rythme qui ne tenait compte que de la variété des images et de la diversité des sujets”²⁸. Le caméraman devrait plutôt se rapprocher du rôle d’un témoin: “l’œuvre du cameraman n’est plus seulement d’enregistrer des événements marquants, mais de devenir en plus le témoin de la vie qui les entoure...”²⁹. Il tente en fait de définir ce à quoi devrait tendre l’actualité: “Les actualités doivent, au même titre que les films à scénario, être **composées**³⁰ et non simplement enregistrées au mètre. Elles ne doivent donner d’un fait que sa signification réelle et non son aspect le plus pittoresque”³¹.

²³ A la fois journaliste politique et critique militant, il est proche du Parti communiste français (il en sera exclu dès 1929) et écrit en particulier sur le cinéma russe. Jean-Paul Morel, *La critique de cinéma en France*, Michel Ciment, Jacques Zimmer (dir.), Paris, Ramsay Cinéma, 1997, p. 274.

²⁴ “Bilan 1933”, *Documents* n°1, avril 1933, p. 3

²⁵ C’était l’un des secrétaires de rédaction de *Documents*.

²⁶ Michel A. Mirowitsch, “Morts aux monuments aux morts”, *Documents* n°7, novembre 1933, p. 9.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Philippe Este: Chapitre “Les Actualités”, in Denis Marion, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Arthème Fayard, 1949, p. 323-326.

²⁹ *Ibid.*, p. 326.

³⁰ Le mot est en gras dans le texte.

³¹ Philippe Este: Chapitre “Les Actualités”, *op. cit.*, p. 326.

Laurent Véray - qui a écrit un article de référence sur Germaine Dulac³² - voit dans le fait qu'elle dirige le service des actualités chez Gaumont de 1932 à 1934³³ le prolongement de "sa réflexion théorique et pratique sur les potentialités du cinéma dans le domaine de l'actualité et du documentaire"³⁴. Dans un texte qui accompagne le film *Le Cinéma au service de l'histoire*, Dulac écrit qu'une "actualité – et c'est la grande force du cinéma – ne peut être que sincère puisqu'elle est la reproduction fidèle d'un événement. Elle ne peut mentir ou déformer la vérité que par omission"³⁵. L'idée de la restitution fidèle des événements irrigue sa pensée comme on peut le voir également dans cet extrait d'une conférence non datée: "qu'est-ce donc que l'actualité cinématographique, sinon le reflet exact des événements qu'un appareil de prises de vue enregistre sans préparation au jour le jour et restitue dans sa vérité intégrale de vie, une fois qu'il est passé... passé même à la postérité s'il est d'importance"³⁶. À ce sujet, Laurent Véray écrit que "la cinéaste n'évite pas toujours l'obsession réaliste, l'écueil de la sacralisation du référent, affirmant avec insistance [...] que la caméra enregistre le reflet exact des événements"³⁷. Roger Leenhardt évoque également son rapport à la "vérité" des actualités. Mais, pour le critique, la "représentation brute" n'est pas forcément la plus fidèle: "une prise de vue avec angles variés, gros plans panoramiques, un montage avec des raccords étudiés, des effets prévus, donnent à certains documents d'actualité un fini digne d'une matière plus consistante"³⁸. Il remarque que la plupart d'entre elles "sont filmées en muet et sonorisé après coup" mais ne les condamne pas "sauf quand le son postiche défigure le sens même du témoignage"³⁹.

La montée inexorable d'Hitler au début des années 1930

³² Laurent Véray, "Le cinéma d'actualité témoin de l'histoire ou, selon Germaine Dulac, *le Cinéma au service de l'Histoire*" (1935), *1895*, hors-série, juin 2006, p. 205-230.

³³ Le journal "France Actualités" devient en 1932 "France Actualités Gaumont".

³⁴ Laurent Véray, "Le cinéma d'actualité...", *op. cit.*, p. 205.

³⁵ Germaine Dulac, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Clément Lafite, Tami Williams (dir.), LightCone Éditions, 2019, p. 205.

³⁶ *Ibid.*, p. 197.

³⁷ Laurent Véray, "Le cinéma d'actualité...", *op. cit.*, p. 208.

³⁸ Roger Leenhardt, "note sur la presse filmée", *Chroniques du cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile, 1986, p. 16.

³⁹ *Ibid.*

De quelle façon, un personnage comme Hitler, encore relativement peu connu à la fin des années 1920 est-il montré dans les actualités ? Il apparaît furtivement dans une actualité allemande “environ 10 semaines avant le putsch avorté de Munich”⁴⁰ intitulée “Le jour allemand à Nuremberg 2 – 2 septembre 1923”. Le 30 janvier 1930, on le voit dans un autre film d’actualité, en compagnie de Hugenberg, un magnat de la presse⁴¹. Sa nomination le 30 janvier 1933 comme chancelier fait évidemment l’objet d’une importante médiatisation. Dans l’actualité Gaumont intitulée “Le nouveau chancelier allemand Hitler présente son gouvernement à Berlin”⁴², un carton inséré au début indique: “Une nuit historique: les partisans d’Hitler acclament la nomination du chef nazi comma Chancelier du Reich”. Un dessin présente Hitler en haut à gauche, de face, avec sa coupe de cheveux et sa moustache caractéristiques et en bas à droite des mains qui acclament: l’une d’elles tient à chapeau. L’actualité ouvre sur un plan rapproché d’Hitler à la fenêtre de son hôtel qui salue la foule que l’on aperçoit dans le plan suivant. Hindenburg est montré également depuis sa résidence à la Wilhelmstrasse à sa fenêtre: on le voit de plus loin dans le second plan, comme s’il s’effaçait déjà pour laisser la place au nouveau chancelier. La bande sonore qui mêlait un orchestre militaire aux clameurs de la foule est soudainement interrompu par le commentaire *off*: “les membres du nouveau ministère duquel Adolf Hitler a été désigné se réunissent pour la première fois à l’hôtel Kaiserhof”. Le son direct revient juste après ; le montage alterne en fait son direct (les mots d’Hitler à ses acolytes von Papen et Alfred Hugenberg) et voix *off* (on présente von Papen et Alfred Hugenberg ainsi que leurs fonctions). On prend ensuite le temps de suivre Goering dans un panoramique en précisant ses nombreux titres: “chargé du Reichstag, chargé du ressort de l’aviation et des travaux du ministère de l’intérieur prussien”. L’actualité se termine avec une acclamation populaire et le défilé des torches des Section d’Assaut (SA).

⁴⁰ Catherine Bertho-Lavenir, *La Démocratie et les médias aux XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 99.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² ”Lumni” (l’accès à la culture au savoir et à l’éducation), “Le nouveau chancelier allemand Hitler présente son gouvernement à Berlin”, durée: 2 min. 06, consulté le 8 juin 2021. URL: <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000883/le-nouveau-chancelier-allemand-hitler-presente-son-gouvernement-a-berlin.html>

Sur le site “Gaumont Pathé archives”, on peut voir une version brute et muette de cette actualité qui provient de “Tobis-Melofilm”⁴³. On voit d’abord la réunion avec Hitler puis un intertitre indique en allemand “procession aux flambeaux du S.A. et du Stahlhelm devant la Chancellerie du Reich”⁴⁴. Quand on compare ces deux archives, on se rend compte que l’actualité sonore participe d’une certaine fascination pour le nouveau chancelier: la fanfare, la clameur de la foule et les applaudissements mettent en valeur la popularité du nouveau chancelier. Il s’agit de montrer que l’on couvre un événement de façon factuel et objectif même si on peut voir en parallèle un refus de s’engager.

L’actualité “Gaumont” du 10 mai 1933 qui met en scène un autodafé en Allemagne semble s’en tenir également à une certaine neutralité. Un carton indique: “les livres jugés dangereux pour la santé morale de l’Allemagne sont brûlés en place publique, au cours d’une grande démonstration”⁴⁵. On aperçoit des hommes qui jettent des livres dans le feu ; certains sont en chemises blanches, d’autres sont identifiables comme faisant partie des SA. Mais ce qui nous intéresse est davantage le contexte de cette actualité et en particulier la caricature de Hitler insérée au début. Le dessin signé par André Rigal montre le chancelier de face, avec une allumette à la main. Pour l’historien Fabrice Grenard, “elle présente le dictateur sous des traits relativement peu inquiétants, relevant davantage de l’idiot que du chef de guerre”⁴⁶. Remarquons qu’en Allemagne, on pouvait trouver en 1929 des caricatures beaucoup plus violentes d’Hitler. Par exemple, la une du magazine *Simplicissimus*⁴⁷ du 22 avril 1929 dans laquelle Hitler tient des pinceaux avec comme légende “Adolf, un dictateur frustré”⁴⁸.

Une actualité qui pose frontalement la dangerosité du nazisme est la “manifestation des anciens combattants juifs”. Cette actualité “Pathé journal” datée du 3

⁴³ “Hitler nouveau chancelier du Reich”; durée: 1 min. 28, Gaumont (non utilisé Eclair), muet, réf. 3300ENU20498 du catalogue Gaumont Pathé archives (<https://gparchives.com>). Pour consulter les actualités, il faut s’inscrire sur le site.

⁴⁴ “Fackelzug der S.A. und des Stahlhelms vor der Reichskanzlei”

⁴⁵ ”Lumni”, “Autodafé en Allemagne”, 10 mai 1933, publié en 2007, durée: 1 min. 09 ; consulté le 5 août 2021. URL: <https://enseignants.lumni.fr/videos/liste?search=autodafé&fiche-media=00000000887>

⁴⁶ Fabrice Grenard, Lumni, “Contexte historique”, 2007, consulté le 5 août 2021, URL: <https://enseignants.lumni.fr/videos/liste?search=autodafé&fiche-media=00000000887#eclairage>

⁴⁷ Magazine satirique créé à Munich en 1896 par Albert Langen et Thomas Theodor Heine.

⁴⁸ “Adolf, ein verhinderter Diktator”. La couverture est visible ici: <https://strabic.fr/Simplicissimus>

avril 1933 commence directement par la prise de parole du journaliste Bernard Lecache⁴⁹ qui est filmé en plan rapproché puis en plan de demi-ensemble sur un balcon de la salle Wagram:

On continue de voir des Juifs, arrêtés, promenés à travers la ville dans des costumes que l'on veut burlesques, amenés à la préfecture et puis ensuite amenés dans des camions... emmenés où ça ? Dans des camps dits de représailles. Ceci, le gouvernement hitlérien ne peut pas le démentir, ce sont les consuls américains qui l'ont écrit dans leur rapport⁵⁰.

Des plans insérés pendant le discours laisse voir une foule nombreuse et attentive. Avant d'appeler au boycott des films produits par la UFA⁵¹, Lecache termine en disant: "nous sommes contre l'Allemagne de Hitler, nous sommes pour l'Allemagne d'Albert Einstein". Lui succédant avec la même véhémence, Vincent de Moro Giafferi évoque "les traitements atroces auxquels les [Juifs] se sont vu exposer"⁵². L'actualité se termine sur deux plans de la foule qui applaudit son discours.

Replaçons-nous dans le contexte historique. Lors des élections législatives du 14 septembre 1930, Hitler obtient 18% des suffrages, ce qui le place juste derrière les sociaux-démocrates⁵³. Quand il est nommé chancelier le 30 janvier 1933, l'historien François Roth remarque que "rares sont ceux qui pressentent la rupture, rares sont ceux qui prennent le discours idéologique d'Hitler au pied de la lettre et pense qu'il va passer à sa réalisation effective et systématique"⁵⁴.

Qu'en est-il de la presse de l'époque? Dans *Le Fascinateur*, une revue catholique au ton fortement moralisateur, on propose "à titre documentaire" des extraits

⁴⁹ Il va "transformer sa ligue antipogroms en un plus ample mouvement, la Ligue internationale contre l'antisémitisme" (LICA). Pierre Philippe, "Le droit de vivre, le combat de Bernard Lecache contre le racisme et pour la paix", *Cinéactualités*, Paris, Omnisciences, 2009, p.145. Lecache a dénoncé sans relâche la légalisation de l'antisémitisme en Allemagne dès la prise de pouvoir par Hitler.

⁵⁰ "Manifestation des anciens combattants juifs", Prises de vue: 3 avril 1933, Première diffusion: 5 avril 1933, Pathé Journal, durée: 4 min 05, sonore, réf. PJ1933178SUP2 du catalogue Gaumont Pathé archives.

⁵¹ Il s'agit de la Universum Film A.G. créée en 1917 par le militaire Erich Ludendorff.

⁵² "Manifestation des anciens...", *op. cit.*

⁵³ François Roth, "Chapitre 3: la république de Weimar", *Petite histoire de l'Allemagne au 20 siècle*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

d'un texte de Jean Reynaud dans lequel Hitler fait l'objet d'une véritable fascination similaire aux actualités:

Voici qu'à Munich un homme s'est levé du peuple, et, seul, sans appui, s'est voué à la renaissance nationale: Adolf Hitler. [...] L'Allemagne s'est réveillée: le marxisme, le communisme, la juiverie se sont écroulés à la parole d'Hitler. La croix gammée, pur symbole aryen, resplendit sur l'Allemagne régénérée, bientôt imposera sa volonté autour d'elle: au poing d'un robuste garçon, une torche ardente met le feu au vieux monde désuet⁵⁵.

La revue *Spectateur* est, de son côté, beaucoup plus critique par rapport à la situation politique en titrant en avril 1933 dans un numéro spécial: "Terreur en Allemagne". Michel Gorel écrit que "les intellectuels allemands avaient beaucoup de candeur" en imaginant "que la répression hitlérienne mettrait du temps à se déchaîner"⁵⁶ avant de conclure de façon pessimiste

*Personne n'en sortira peut-être.
L'Europe ? Que fera-t-elle. L'Europe ? Quand fera-t-elle quelque chose ?
L'Europe s'en fout...⁵⁷.*

Mai-Juin 1936: le quotidien d'une France en grève

La France, dans les années 1930, a connu de nombreuses grèves, comme la grève générale du 12 février 1934 qui était, en fait, une réaction à la manifestation d'extrême droite et antiparlementariste du 6 février. C'est la grève de mai-juin 1936 au début du Front populaire que nous allons évoquer.

Le second tour du 3 mai 1936 des élections législatives donne une majorité de candidats favorables au Front Populaire: Léon Blum peut alors constituer un gouvernement qui sera effectif le 4 juin⁵⁸. L'Actualité Gaumont "Paris. Le changement

⁵⁵ Jean Reynaud, citations de "L'Allemagne sanglante" in *Le Fascinateur*, n° 301, juin 1933, p. 4.

⁵⁶ Michel Gorel, *Spectateur*, avril 1933, p. 3.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Voir Jean-Paul Brunet, *Histoire du Front populaire (1934-1938)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que-sais-je ? 1991, p. 38-42.

de ministère”⁵⁹ montre la passation du pouvoir ce jour-là. Une voix off indique: “À l’Elysée, Monsieur Albert Sarrault, accompagné de ses collaborateurs, vient remettre au Président de la République la démission du cabinet. Quelques instants plus tard, Monsieur Léon Blum est appelé par Monsieur Albert Lebrun qui le charge de former le nouveau ministère”. On voit d’abord un plan large du gouvernement Sarrault sur le perron de l’Elysée qui enchaîne sur un plan plus rapproché avec un panoramique qui va de droite à gauche. Des plans montrent Sarrault en train de parler mais on n’entend, à cet instant, que le son d’ambiance. Blum est suivi ensuite par un panoramique de sa voiture à l’entrée de l’Elysée. L’actualité se termine par une prise de parole en son direct de Léon Blum avec une allusion à la grève: “Malheureusement, les photographes ne sont pas en grève. Le gouvernement sait la difficulté de sa tâche, il promet au pays qu’il fera tout ce qui dépend de lui pour y être égal”. Remarquons qu’il n’est pas systématiquement filmé quand il parle: deux panoramiques dévoilent certains membres de son cabinet.

Depuis mai 1936, des grèves spontanées touchent l’ensemble des secteurs de l’économie. La grève concerne d’abord des usines d’aviation avant de se propager rapidement dans d’autres entreprises⁶⁰. Le secteur cinématographique⁶¹ n’est pas en reste: des studios et des salles de cinéma se sont mis en grève⁶². Un fait assez rare compte tenu de la concurrence assez féroce à cette période est que les groupes d’actualités (Eclair Journal, France-Actualités-Gaumont et Pathé-Journal) se rassemblent pour proposer un journal commun. La question des grèves a été assez peu médiatisée. D’après François Garçon, “les actualités Gaumont taisent l’évènement jusqu’au 5 juin, date à laquelle elles annoncent que “la grève des ouvriers

⁵⁹ “Paris. Le changement de ministère”, Gaumont, prise de vue: 04/06/1936, durée: 1 min 09, sonore, réf. 3624GJ00011 du catalogue Gaumont Pathé archives.

⁶⁰ Serge Bernstein, *La France des années 1930*, Paris, Armand Colin, 1988, p. 118.

⁶¹ L’actualité Gaumont fait une allusion aux délégués patronaux du cinéma qui sont venus demander l’arbitrage du secrétaire général de la présidence du conseil. “France. Mouvement de Grève”, Gaumont (Journal Eclair), première diffusion: 19/06/1936, durée: 1 min 43, sonore, réf. 3625EJ25956B du catalogue Gaumont Pathé archives.

⁶² François Garçon, “Les années de crise”, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994, p. 48-50.

métallurgistes” est terminée”⁶³. Par rapport aux actualités même, il remarque que “le 19 juin, les actualités Gaumont titrent brièvement sur la fin des grandes grèves”⁶⁴.

Une actualité assez représentative s’intitule “Paris. Le mouvement de grève”⁶⁵. Elle est proposée par Pathé Journal et la prise des images date du 10 juin 1936. Signalons que l’on trouve d’autres actualités qui utilisent les mêmes images comme l’”occupation des magasins et des usines pendant les grèves”⁶⁶ dont la durée est plus courte. Dans l’actualité Pathé Journal, un commentaire intervient à deux reprises: au début, on indique: “à Paris et dans la région parisienne” pendant que l’on voit différents plans de Paris. Sur une pancarte, on peut lire “pas de journaux”, et on voit la façade de certains journaux en vogue (*Le Matin, Paris Soir*). D’autres plans montrent des magasins parisiens en grève comme Les Galeries Lafayette, Le Printemps ou la Samaritaine ou la devanture d’une station d’essence dont les rideaux sont baissés. Dans un second temps, des images nous renseignent sur certaines revendications de la lutte. On voit, par exemple, la pancarte “pour notre pain” adossée à l’extrémité d’une grille. Un bonnet phrygien en dessus montre la conscience que l’on s’inscrit dans un combat révolutionnaire qui fait écho avec des luttes plus anciennes. Grâce à une autre pancarte, on se rend compte de certaines affiliations, comme les Comptoirs généraux du cycle et de l’industrie mécanique (C.G.C.I.M.)⁶⁷. Sur une pancarte en dessous, on lit “pour le droit à la vie, aidez-nous”, On aperçoit également la faucille et le marteau, l’emblème du Parti communiste ainsi que trois flèches vers le bas: le document descriptif de l’époque indique qu’il s’agit de “trois flèches socialistes”⁶⁸. Il s’agit de montrer la solidarité de la population avec par exemple des hommes qui transportent des marmites dans la rue. C’est suivi par le plan d’une affichette où l’on peut lire: “Pas de pain, ordre, discipline”. La dernière partie laisse voir et entendre un homme haranguant la foule, le son direct donne alors un autre rythme à cette actualité:

⁶³ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁵ Gaumont, durée: 2 min. 22, sonore, réf. 3624GJ00012 du catalogue Gaumont Pathé archives.

⁶⁶ 06/1936, Pathé (Alexandre), durée: 1 min. 28, sonore, réf. AL B71 2663 du catalogue Gaumont Pathé archives.

⁶⁷ C’était une filiale du groupe automobile Peugeot.

⁶⁸ [Description des actualités], “Grèves de 1936”, réf. 3624GJ00012 du catalogue Gaumont Pathé archives.

Nous lutterons jusqu'au bout pour la défense de nos revendications dans le calme et la dignité. Le voulez-vous camarade? Oui!

Les revendications... Hip hip hip!

Hourra!

On devine les slogans sur certains panneaux: “nous tiendrons jusqu’à la victoire” “le pain, la paix, la liberté”. L’actualité termine en évoquant le Nord ; la caméra découvre des ouvriers rassemblés devant une usine avec le commentaire suivant: “dans le Nord, la plupart des usines sont occupés par les ouvriers. Comme leurs camarades parisiens, ils organisent leur vie en attendant la solution du conflit”. Des éléments dans cette actualité dépassent le simple fait de la grève en montrant des faits du quotidien: un homme mange un sandwich de face, puis de profil pendant que deux hommes regardent la caméra d’un air amusé.

L’actualité “mouvement de grèves à Paris”⁶⁹ reprend quelques plans de l’actualité précédente, en particulier les magasins et les usines occupés. La fin de cette actualité Pathé est différente: on voit s’inscrire la date de 1789 avant qu’un dessin de la Bastille ne remplisse l’écran. La date de 1932 apparaît ensuite au-dessus d’autres tableaux qui font référence à la révolution. Par le montage, on cherche à inscrire les grèves à la suite des précédents mouvements révolutionnaires.

LES ACTUALITÉS DANS LE REGARD DES OPERATEURS

L’assassinat du roi de Yougoslavie, la censure et les premières questions éthiques

L’assassinat du roi de Yougoslavie qui a eu lieu le mardi 9 octobre 1934 est une actualité qui a fait couler beaucoup d’encre, du fait de son sujet: ce qui devait être, au début, le simple compte-rendu de l’arrivée d’une personnalité politique en France devient un document qui s’inscrit dans l’histoire et qui propose un nouveau regard sur les actualités. Pour Raymond Fielding, “un tel événement ordinaire, bien que d’une

⁶⁹ “Mouvement de grèves à Paris”, 06/1936, Pathé (Souverains et homme d’état), durée: 1 min. 58, muet, réf. AL B71 2663 du catalogue Gaumont Pathé archives.

certaine importance politique, n'aurait pas attiré plus qu'une couverture médiatique superficielle”⁷⁰.

Au début des années 1930, il y a un paradoxe lié aux actualités cinématographiques qui est remarqué par le critique Roger Leenhardt: “alors que le film d’imagination est soumis à une stricte censure, l’actualité est libre”⁷¹. Plus récemment Jean-Pierre Vallé indique que “de 1896 à 1934, la France a mis en œuvre un contrôle formel contraignant des films cinématographiques appuyés sur deux conceptions de la censure: l’une policière qui privilégie l’ordre public, l’autre “artistique” autour de la spécificité du cinéma”⁷². En parallèle, “les films documentaires représentant des faits d’actualité”⁷³ ne sont pas soumis à la censure.

Dans un entretien avec Georges Méjat qui date de 1983, celui-ci indique que la Movietone n’avait pas prévu, dans un premier temps, de dépêcher des opérateurs à Marseille “juguant que c’est à la gare de Boulogne que l’on commencerait l’histoire officielle”⁷⁴. On se rend compte ici d’une première volonté proprement “journalistique”: en insistant auprès de son rédacteur en chef, Méjat obtient finalement “pour mission unique de faire notre reportage à l’arrivée au port et ensuite de reprendre le train pour être au bois de Boulogne le lendemain”⁷⁵. Raymond Fielding précise que les frères Méjat avaient reçu “l’ordre de roder le nouveau camion [de sonorisation] en l’emmenant à Marseille pour couvrir les cérémonies”⁷⁶. C’est à la presse américaine que Georges Méjat donnera des précisions techniques à ce sujet: “Nous avons reçu dans notre

⁷⁰ “ordinary such an event, although of some political importance, would not have attracted more than perfunctory newsreel coverage”, Raymond Fielding, *The American Newsreel, 1911-1967*, Norman, University of Oklahoma, 1972, p. 213. Trad. par l’auteur.

⁷¹ Roger Leenhardt, “note sur...”, *op. cit.*, p. 19.

⁷² Jean-Pierre Vallé, “L’assassinat politique du roi Alexandre I^{er} de Yougoslavie. Un tournant dans la censure des actualités cinématographiques sous la III^e République ?”, *Hypothèses*, 2017/1 (20), p. 221. DOI: 10.3917/hyp.161.0221. URL: <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2017-1-page-221.htm>, p. 225

⁷³ Arrêté du 28 mars 1928 cité par Jean-Paul Vallé, “L’assassinat politique...”, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁴ Extrait Entretien Georges Méjat: John Edwards, T/A Buff Films, 1983 in Serge Viallet, *La grande aventure...*, *op. cit.*

⁷⁵ “L’assassinat du roi Alexandre I^{er} de Yougoslavie”, émission “Soyez témoins”, prod. André Gillois, RTF, 8 mars 1956 (INA).

⁷⁶ Raymond Fielding, *op. cit.*, p. 213, “[...] were told to break in a new truck, taking to Marseilles (sic) to cover the ceremonies”.

agence de Paris une nouvelle *V-Eight Ford* pour un équipage de film sonore. Et c'est la raison pour laquelle mon frère et moi avons réalisé le célèbre film”⁷⁷.

En 1973, à la télévision française, Raymond Méjat insiste sur le fait qu'il était nécessaire, à l'époque, de s'approcher en raison des limites techniques des différents appareils de prise de vue. Cela lui a permis de construire déjà une certaine éthique de tournage: “Pour voir quelque chose, il faut être très près”⁷⁸. Les deux frères ont ainsi l'idée de rendre compte de la venue du roi sous deux angles différents: Raymond filme du haut de l'hôtel du Mont Ventoux pendant que Georges suit le convoi au niveau de la place. Au début, tout se passe comme prévu: après avoir fait des images du débarquement du roi à Marseille, Georges Méjat fait un panoramique du cortège avec l'installation sonore⁷⁹. Mais, alors qu'il n'était pas censé bouger du port, il s'élance en “caméra silence en désobéissant”⁸⁰ pour filmer de près le cortège diplomatique. Après de nombreux essais, il réussit à capter l'attention du roi:

*Il eut une expression extraordinaire d'angoisse, d'inquiétude, en voyant des énergumènes de la presse [...] travaillant librement à 1 mètre 25 de lui, appareil braqué. Il eut une expression d'appréhension mais il réalisa immédiatement qu'il était filmé, que ce qui était filmé serait vu dans le monde entier et, avec un sang-froid et une expression de bonté, il répondit aux gens qui, de l'hôtel du Mont Ventoux, l'applaudissaient [...], les saluant gentiment de la tête et en même temps posant pour nous et nous faisant face [...] nous donnant satisfaction*⁸¹.

C'est peut-être l'une des premières actualités où le sujet filmé prend conscience de l'impact de sa médiatisation. Quand Georges Méjat essaie de faire une nouvelle mise au point de la voiture, en revenant au système plus lourd de la caméra sonore, il entend soudainement “deux coups de feu”:

⁷⁷ “We had received in our Paris branch a new *V-eight Ford* for a sound-film crew. And that is the reason my brother and I made the famous film” in Laurence Stallings, “Words and Pictures”, *Saturday Evening Post*, 21 novembre 1936, p. 80. Trad. par l'auteur.

⁷⁸ Raymond Méjat, “Témoins”, 12/07/1973, 2^{ème} chaîne (INA).

⁷⁹ Serge Viallet (dir.), *Mystères d'archives*, “L'assassinat d'Alexandre et de Barthou” (Assassination of Alexander and Barthou), Le scoop de Fox-Movietone, 3 min. 26, Arte éditions, INA, 2009.

⁸⁰ “Surprises de vues: 5 opérateurs...”, *op. cit.*

⁸¹ “L'assassinat du roi Alexandre 1^{er} de Yougoslavie”, “Soyons témoins”, *op. cit.*

*Je remettais ma mise au point à 7 mètres et je tournais, en effet il y avait un homme sur la voiture qui s'acharnait... Je le voyais de dos, je voyais aussi le bras du chauffeur qui tirait...Le colonel à cheval asséner des coups terribles sur la tête. La bousculade, la panique prenait la foule, c'était effarant...*⁸²

Il décide alors de regagner la voiture en s'y prenant à quatre reprises: "Je me cramponnais à la portière [...] et je filmais le roi dont la bouche était ensanglantée [...]. Je calculais dans ma tête combien me restait de film dans toute cette histoire, sur 6 mètres je calculais ce que j'avais fait"⁸³.

Cette préoccupation est évidemment une constante de cette période: il s'agit – pour les opérateurs – d'économiser au maximum la pellicule. Une autre difficulté liée aux contraintes techniques se fait ressentir: se rendant compte que les autorités cherchaient à mettre la main sur les films, Georges tente de prendre alors le maximum de précautions: "Raymond⁸⁴ part par le train et son film, je ne l'expédie pas – on nous chasse, on nous court après – je voudrais que ce film arrive, il est complet je crois"⁸⁵. Malgré ces précautions, le film sera récupéré par la police et après de nombreuses négociations, il sera envoyé au laboratoire de la Fox, aux Etats-Unis⁸⁶. À propos de son positionnement moral, Georges Méjat semble exprimer un regret quand il dit à la télévision: "j'avais le roi qui agonisait, c'est ce qu'on voit sur l'image. Ça m'a valu un prix à New York, j'aurais préféré ne pas l'avoir"⁸⁷.

L'actualité Gaumont commence également par l'arrivée à Marseille des deux personnalités politiques. On voit le roi de Yougoslavie, descendre du bateau "Dubrovnik" avant d'enjamber la vedette qui le conduit à Marseille. C'est suivi par un plan assez court surplombant le port (mais la plongée est moins forte que celle de George Méjat). Forestier arrive à filmer la voiture et les deux protagonistes de face contrairement à Méjat qui filme d'un côté de la portière puis de l'autre côté.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Raymond Méjat raconte que dans la précipitation quand il descend de l'hôtel, il perd "le magasin qui venait d'enregistrer l'arrivée du roi". Il retrouve le film dans un restaurant: il avait été pris pour une bombe et conservé à l'intérieur du frigidaire. Raymond Méjat, "Témoins", *op. cit.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Raymond Fielding, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁷ Serge Viallet, *La grande aventure...*, *op. cit.*

Cependant, cette actualité ne rend que partiellement compte de cet événement parce que le cameraman Felix Forestier a été touché à la jambe⁸⁸. Son témoignage est d'ailleurs inséré à la fin de cette actualité. Un intertitre précise: “dès sa sortie de l'hôpital, Monsieur Forestier a bien voulu nous donner quelques détails sur les conditions dans lesquelles il a été blessé”. L'opérateur raconte que juste après le premier tir, il avait couru “à une quinzaine de mètres de là [...] pour avoir le meurtrier de face”.

Serge Viallet remarque que dans l'actualité Gaumont, les coups de feu et le bruit de la foule ont été ajoutés après coup⁸⁹. Mais dans un documentaire plus récent, le même historien remarque que, même si l'actualité de la Fox-Movietone est en partie sonore, les trois coups de feu que l'on entend sont également factices: l'arme est un “Moser semi-automatique avec un chargeur 10 coups”⁹⁰.

On avait raconté que Forestier avait été touché par une balle du tueur mais pour l'opérateur de la Fox Noël Ramette, le “document [fut] estropié car il prouvait bien que de la position où nous étions [...] ça ne pouvait pas être l'assassin qui l'avait shooté mais bien la police affolée [...]”⁹¹. Le montage de l'actualité Gaumont est d'ailleurs trompeur parce que le plan de l'homme tenant le pistolet succède à l'assassinat et le commentaire indique à ce moment-là: “M. Barthou est blessé et le roi Alexandre mortellement atteint, gît sans connaissance sur les coussins de la voiture”. Le spectateur pourrait croire voir le tueur s'enfuir. On retrouve le même plan dans le film de Méjat (Gaumont, à court d'image, a-t-elle récupéré ces plans ?⁹²) mais le commentaire et le montage sont différents et semblent, à première vue, mieux reconstituer ce qui s'est véritablement passé: “la police arrête l'assassin, quelqu'un ramasse l'arme du crime”⁹³ pendant que l'on voit la silhouette de l'homme tenant le pistolet. Autre liberté prise par rapport aux faits, Viallet remarque que le commentateur Lowell Thomas

⁸⁸ “L'assassinat d'Alexandre 1^{er} de Yougoslavie, 9 octobre 1934, 4 min 26, France actualités, actualités Gaumont. Cette actualité est visible sur le DVD “60 films d'actualité”, proposé en complément au livre de Pierre Philippe, *Cinéactualités*, *op. cit.*

⁸⁹ Serge Viallet, *La grande aventure...*, *op. cit.*

⁹⁰ Serge Viallet (dir.), “Mystère d'archives, une collection de 10 films documentaires”, Arte éditions, INA, 2009.

⁹¹ Raymond Méjat, “Témoins”, *op. cit.*

⁹² La même image de l'homme qui est présenté comme le canotier de l'assassin se trouve dans les deux actualités.

⁹³ “The police overwhelming [inaudible]. Somebody picks up the instrument of death that devilsh automatic pistol”.

insinue que le chapeau du tueur est celui du tueur, ce qui n'est pas le cas⁹⁴. Dans l'actualité de la Fox-Movietone, on remarque une *double médiatisation*: l'actualité ouvre sur le commentateur Lowell Thomas lui-même qui rend compte du contexte. La caméra zoome sur son visage et il dit, d'une voix assurée: "ici Lowell Thomas pour commenter les images du meurtre d'Alexandre 1^{er} et du ministre français"⁹⁵. Puis, au milieu, Thomas cite les deux opérateurs français, comme s'ils devenaient les héros de cette actualité:

*Ce document historique a été tourné par les cameramen de la Fox-Movietone, les frères Georges et Raymond Méjat. Les Français l'ont confisqué, puis autorisé, puis reconquis. Et maintenant, [...], Movietone vous permet de voir ce document cinématographique le plus historique de notre époque*⁹⁶.

Les copies destinées à la projection avaient été développés et tirés en six heures mais le soir même, le Ministre de l'intérieur interdit "la projection et la sortie de France de tout le film"⁹⁷. Le lendemain, c'est-à-dire le mercredi 10 octobre, le Ministre autorise la projection des films "moins l'agonie meurtrier et l'arrivée du cadavre du roi à la préfecture"⁹⁸. Mais le Ministre de l'intérieur fait "suspendre mercredi soir toute publication"⁹⁹. Le jeudi 11 octobre connaît encore un revirement: "[...] Apprenant que des pays étrangers, Berlin notamment, interdisait par décence et courtoisie envers la France la projection, le président Doumergue de sa propre autorité a ordonné que le film continuerait à être projeté en France mais en coupant la scène de l'assassinat"¹⁰⁰. Cependant d'après André Lang, "les films de l'attentat passent dans leur intégralité le

⁹⁴ Serge Viallet (dir.), "Mystère d'archives", "le film", *op. cit.*

⁹⁵ "This is Lowell Thomas speaking bringing you the murder of the King of Yugoslavia and the Foreign Minister of France", *Ibid.*

⁹⁶ «This historical film document was made by the Fox-Movietone cameramen, the brothers Georges and Raymond Méjat. The French ceased it, released it and ceased it again. But now Movietone, [...] is able to present this the most historic film document of our time», *ibid.*

⁹⁷ "La vérité sur les actualités de l'attentat de Marseille", *La Cinématographie française*, n° 834, 27 octobre 1934, p. 16.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Paul-Auguste Harlé, "Les Journaux d'Actualités ont été encore une fois brimés", *La Cinématographie française*, 13 octobre 1934, p. 7.

¹⁰⁰ "La vérité sur les actualités de l'attentat de Marseille", *La Cinématographie française*, *op. cit.*, p. 16. Signalons que Paul Léglièze cite approximativement ce passage dans *Histoire de la politique du cinéma français, le cinéma et la IIIe République*, Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1969, p. 254.

jeudi 11 aux séances de l'après-midi"¹⁰¹. On peut s'interroger sur l'évocation de la scène de l'assassinat censurée: comme l'a démontré Serge Viallet, cette scène n'existe pas, malgré des manipulations pour faire croire que cela a été filmé.

Lorsque la sortie des bandes fut autorisée, la presse de l'époque précise qu'il y a eu "suppression de tous les passages montrant l'insuffisance du service d'ordre"¹⁰². Cet exemple pose la question de la censure des Actualités en général. Ainsi peut-on lire que

*ce qui est certain, c'est que le droit de la police, ou plus exactement du gouvernement, d'interdire tout ou partie d'un film d'actualité, pour des raisons quelconques (ordre, décence, bonnes mœurs, courtoisie internationale) est formel et ne peut être discuté: en fait ou en droit, les pouvoirs de l'autorité supérieure vont être précisés dans le statut du cinéma*¹⁰³.

Paul-Auguste Harlé avait réagi quelques jours après l'assassinat dans un article à charge publié dans la *Cinématographie française* intitulé "Les journaux d'Actualités ont été encore une fois brimés". Il écrit qu'ils avaient "le document le plus véridique et le plus saisissant sur les événements de Marseille"¹⁰⁴ avant de développer une idée plus générale par rapport à la liberté: "Libertés de la Presse ! Libertés des informations, que nos pères ont conquises il y a 100 ans, pour le papier imprimé ! Combien d'années nous faudra-t-il batailler avant de les obtenir pour notre Cinéma d'actualités si précis, si véridique ?"¹⁰⁵

Deux années après cet événement, le président du Conseil Albert Sarrault "fit adopter un encadrement strict de la presse et des actualités filmées leur imposant une censure *a priori*"¹⁰⁶.

A l'époque, cet assassinat ne pose pas de questions éthiques (filmer une mort en direct) mais des questions politiques en instituant un véritable droit de censure. On va retrouver ces préoccupations avec la médiatisation de la Guerre d'Espagne.

¹⁰¹ André Lang, *Gringoire*, octobre 1934 cité par Marcel Huret, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰² "Les Actualités sur l'Attentat de Marseille autorisées puis interdites", *La Cinématographie française*, 13 octobre 1934, p.8.

¹⁰³ "La vérité sur les actualités de l'attentat de Marseille", *La Cinématographie française*, *op. cit.*

¹⁰⁴ Paul-Auguste Harlé, "Les Journaux d'Actualités ont...", *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Jean-Paul Vallée, "L'assassinat politique...", *op. cit.*, p. 229.

Le début de la Guerre d'Espagne: un positionnement difficile et dangereux

La couverture d'un évènement est souvent dû, comme on l'a vu précédemment, au hasard des circonstances. Pierre Sorlin rappelle que "beaucoup de photographes se trouvent en vacances en Espagne"¹⁰⁷ au moment où la guerre est déclarée. Raymond Méjat est présent et il se rappellera, des années après, la difficulté de rendre compte de la situation politique par les images: "lorsque les franquistes apprenaient qu'un grand ponton avait été massacré à Madrid, fusillé, torturé, les prisonniers politique [étaient] à leur tour fusillés"¹⁰⁸. Ils étaient ensuite emmenés dans un camion et on les faisait descendre à proximité d'un bois avant de leur tirer une balle de revolver. Méjat ajoute: "on n'avait pas le droit de descendre de voiture quand on apercevait les corps le long de la route"¹⁰⁹. Il fait ensuite une allusion à l'arrestation de l'opérateur René Brut qui a eu lieu en septembre 1936: "Un camarade de chez Pathé-Journal a été foutu en prison dans une cellule de condamné à mort. Il avait filmé le massacre d'environ 1200 à 1300 personnes dans les arènes de Badajoz"¹¹⁰.

Brut accompagnait le journaliste Jean d'Esme, envoyé par *l'Intransigeant*. S'il était peu libre de ses mouvements, il a pu filmer, en effet, l'exécution de prisonniers au petit matin. Voici le récit qu'il en faisait lors d'une émission TV diffusée en 1970:

J'ai fini en prison, pour avoir filmé une exécution, soixante types qui descendaient le long d'un mur et qu'on brûlait après... C'était interdit. J'avais vu dans l'Arène, la veille tous les prisonniers que les franquistes avaient faits et on m'a dit le lendemain matin: "on les fusille le long du mur du cimetière". Je me suis planqué dans un petit coin, ma caméra automatique à la main avec un télé[objectif] et j'ai tourné tout ça. [...] Quand ça a été fini, les types sont partis. Après, j'ai été faire des gros plans, à droite, à gauche. De suite, je suis parti au Portugal expédier mes films, parce que le Portugal était à 2 km de Badajoz"¹¹¹.

¹⁰⁷ Serge Viallet, *La grande aventure...*, *op. cit.*

¹⁰⁸ Raymond Méjat, "Témoins", *op. cit.*

¹⁰⁹ *Ibid.* Pierre Sorlin remarquait à ce propos que les nationalistes étaient plus méfiants par rapport aux images d'actualités que les Républicains. Serge Viallet, *La grande aventure...*, *op. cit.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ René Brut, "le rescapé de la concurrence", émission "Les aventuriers de la caméra", *Visages du cinéma*, 1^{ère} diffusion: 10/05/1970, ORTF (INA). Signalons que des extraits de l'actualité "Visions d'Espagne" sont montrés en alternance avec le témoignage de René Brut.

L'actualité dont il est question s'intitule "Vision d'Espagne"¹¹². Le commentaire – très présent – donne certains éléments du contexte: "voici Badajoz 30 heures après l'entrée des troupes du général Franco". On part du général (un plan d'ensemble suivi d'un panoramique permet d'avoir un aperçu de la ville) à des éléments particuliers comme la façade d'une maison bombardée ou un obus en gros plan. On ne devine le théâtre détruit que par le reste d'un demi-cercle avant que le commentaire ne précise: "le théâtre détruit par une bombe d'avion et où sont morts 60 républicains". La seconde partie se focalise sur les exécutions des Républicains: "des gardes civils faits prisonniers ont été passés par les armes". A l'image, on voit d'abord le plan de cadavres le long d'un mur qui enchaîne sur un autre plan dans lequel les corps forment un charnier: ils sont littéralement empilés les uns sur les autres. Un plan dévoile de nombreux corps alignés devant un mur auquel succède un plan rapproché sur deux cadavres quasiment enlacés. Le commentaire se fait, à ce moment, solennel et tragique: "la conférence des ambassadeurs réussira-t-elle à enrayer ces atrocités ? À mettre fin à cette tuerie fratricide ?". On revient ensuite sur une image qui montre des cadavres les uns sur les autres ; presque tous portent des pantalons noirs et des chemises blanches. Le dernier plan frappe par sa sobriété: le commentaire et la musique cessent et un léger panoramique laissent voir d'innombrables corps calcinés à même la terre. Quand on regarde cette actualité aujourd'hui, on a le sentiment *anachronique* de voir le début d'un film du cinéaste Roberto Rossellini. Avec ces plans désolés de cadavres où une musique extra diégétique alterne avec le constat implacable de la voix *off*, on ressent, de façon sensible, l'horreur et l'arbitraire de ces exécutions.

Brut est accusé d'avoir fourni à Pathé-Journal "des films montrant de soi-disant atrocités"¹¹³. Il est arrêté le 8 septembre 1936 avant d'être incarcéré. Il est condamné à mort puisque Pathé diffuse ce film, sans son accord¹¹⁴, avant même son retour en France: "on m'a dit, vous subirez le sort des types que vous avez tournés"¹¹⁵. Il témoignera de la dureté de ses conditions carcérales: "Vingt-quatre heures se passèrent

¹¹² "Visions d'Espagne", Pathé Journal, 2 septembre 1936, durée: 4 min. 33, réf. PJ193635611 du catalogue Gaumont Pathé archives.

¹¹³ Cité par Marcel Oms, *La Guerre d'Espagne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 55.

¹¹⁴ Si Pathé s'empresse de montrer le film, c'est aussi par rapport à la forte concurrence qui existait alors entre les maisons d'actualité. René Brut, "le rescapé...", *op. cit.*

¹¹⁵ *Ibid.*

pour moi, sans manger et dans une solitude complète”¹¹⁶. L’opérateur précise la raison de son arrestation: “[...] J’ai été arrêté parce que le commentaire qui a été fait dessus n’était pas du tout pour les idées de Franco”¹¹⁷ en indiquant que le commentaire “aurait pu être moins dur”. Une phrase en particulier évoquait “les atrocités commises par Franco”. On se rend compte que les opérateurs n’avaient pas vraiment de droit de regard sur le commentaire qui est ajouté après-coup. Brut ajoute - avec une objectivité un peu vaine: “on aurait pu dire que c’est en représailles que ces prisonniers-là ont été fusillés”¹¹⁸.

Grâce à l’aide Jean d’Esme mais aussi du metteur en scène Julien Duvivier et du cardinal Gerlier, René Brut est finalement libéré le 13 septembre 1936. Marcel Oms précise que Pathé-Journal avait envoyé “par avion spécial une copie des films... établissant sa bonne foi”¹¹⁹. Il est filmé, à cette occasion par ses camarades de *Pathé-Journal*: dans cette Actualité¹²⁰, on voit d’abord l’avion qui atterrit au Bourget: René Brut et Jean d’Esme sont accueillis par Robert Alexandre¹²¹. L’interview commence très rapidement, devant l’escalier de l’embarquement, en exploitant ainsi les nouvelles possibilités techniques qu’offrent le son direct. Comme pour les frères Méjat, le reporter devient ici le sujet du reportage. Pendant le récit que fait René Brut, il est inséré au montage des images de l’opérateur (la procession de la vierge des rois, des réfugiés français rapatriés suite à une tornade) comme si on récupérait la technique du flash-back de la fiction pour illustrer cette actualité. Les deux protagonistes sont cadrés en plan rapproché et Brut explique:

[...] parce que [...] faut vous dire [qu’on] nous avait accusé qu’il passait dans les journaux et sur les écrans des photos soi-disant interdites prises par nous à Badajoz. Le 8 septembre dans la nuit, on vient me chercher [...] on m’avait déjà fait des promesses de me

¹¹⁶ Marcel Oms, *La Guerre d’Espagne*, *op. cit.*, p. 55.

¹¹⁷ René Brut, *le rescapé...*, *op. cit.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Marcel Oms, *La Guerre...*, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁰ “René Brut raconte son emprisonnement”, *Pathé Journal*, 1 min. 59, sonore, réf. PJ193635916 catalogue Gaumont Pathé archives.

¹²¹ Rédacteur en chef de *Pathé-journal*, il pense que la presse filmée [...] doit avoir ses “journaux” où s’amassent des nouvelles brèves et ses “magazines” [...] moins liés à l’actualité immédiate”. *Cinématographie française*, “Avec les As du Reportage filmé”, 26 décembre 1936, p. 103.

*fusiller, là on m'emmena en pleine nuit je ne sais où. C'est après qu'on m'a laissé à la prison, où donc pendant six jours je suis resté*¹²².

A cet instant, il y a une coupe évidente dans le montage marquée par un nouveau cadrage: René Brut est filmé de face, en gros plan et le sujet est tout autre. Il adresse des remerciements aux directeurs de Pathé Cinéma et le Pathé Journal. Est-il revenu, à l'époque, plus en détail sur les raisons de sa détention ? Il n'est en tout cas pas fait mention de façon explicite des images des exécutions de Badajoz.

Roger Leenhardt remarquait "l'équivoque liée à la nature hybride de la presse filmée, qui est presse et film, information et expression visuelle"¹²³. De 1930 à 1936 en France s'affrontent des conceptions différentes des actualités où l'on s'interroge sur leur nature et leur but. Pour Georges Altman, elles sont la "vérité du monde" alors que Michel A. Mirowitsch préfère des actualités qui refuseraient l'anecdote et qui seraient véritablement composées. Quant à Germaine Dulac, elle indique dans ses nombreuses conférences que les actualités permettent la reproduction fidèle d'un événement. La nouveauté sonore semble également modifier la construction des actualités filmées. Le son direct permet par exemple d'intégrer des prises de paroles lors de manifestations ou des courts entretiens et "contribuent à donner vie à l'événement"¹²⁴. La montée lente mais inéluctable d'Hitler, et les conséquences possibles en Europe, ne semblent pas encore prises au sérieux par la presse en général, malgré la mise en garde frontale de personnalités juives dès 1933, à travers l'actualité filmée. Trois ans après, c'est la fragilité de la structure politique de III^e République qui est montrée dans les actualités: la France connaît une période de grève au moment du Front populaire qui touche même l'activité cinématographique et les actualités.

À travers deux événements médiatisés, on est revenu sur les différentes approches des actualités filmées, en France. L'assassinat du roi de Yougoslavie le 9 octobre 1934 pose ainsi les premières questions éthiques: l'Actualité Gaumont joue la confusion entre l'assassin et un homme qui s'enfuit et la Fox-Movietone, même si elle est l'une des premières à bénéficier d'un camion de sonorisation, introduit des coups de feu sonores au montage. Ces deux actualités font croire que l'on *voit* l'assassinat, alors

¹²² *Ibid.*

¹²³ Roger Leenhardt, "note sur la presse filmée", *op. cit.*, p. 15.

¹²⁴ Christian Delporte, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, *op. cit.*, p. 5.

qu'aucun opérateur n'a pu filmer le moment fatidique. Cette actualité marque également la désobéissance des opérateurs – et une certaine indépendance – face à leur rédaction en chef: saisir l'événement en amont et oser s'approcher d'un fait imprévu. C'est le début d'une volonté journalistique qui se fait jour même si les opérateurs devaient juste rendre compte des faits.

La question politique n'est jamais loin avec les hésitations gouvernementales autour de la censure: c'est d'ailleurs à cette occasion que les actualités perdent leur "liberté" et rejoignent ainsi le cadre légal des fictions cinématographiques. Enfin, le début de la Guerre d'Espagne montre qu'il est difficile de se *positionner* pour un opérateur français par rapport à un conflit civil. Des années après, René Brut reviendra sur son arrestation en Espagne et se désolidarisera du commentaire partisan, anti-Franco qui a été ajouté au montage.

Au moment de la Seconde Guerre mondiale, la mainmise opérée par l'Alliance Cinématographique Européenne (A.C.E.) sur les actualités¹²⁵ ressemble à celle de la Continental-Films sur le cinéma de fiction: ces deux structures étant des sociétés de droit français à capitaux allemands. À la tête de certaines actualités, on retrouve René Brut, qui se présentait alors comme l'un des "rares survivants des opérateurs de cette époque"¹²⁶. Il devient l'opérateur attitré au cabinet du Maréchal Pétain. Interrogé à ce sujet dans une émission de télévision en 1970, il justifiera sa non-implication en tant qu'opérateur: "j'étais là pour travailler, pour écrire l'histoire de ce qui se passait, les voyages officiels, les choses, à droite, à gauche, avec le Maréchal [...] Ces documents serviront un jour à l'histoire"¹²⁷. L'opérateur Noël Ramette va dans ce sens quand il explique: "il faut montrer l'événement, le fait et ne pas prendre parti"¹²⁸. Il ajoute: "dans ce métier, ce n'est pas le rôle de l'opérateur de faire [de la politique]"¹²⁹. L'ambiguïté du positionnement des opérateurs des actualités filmées n'en finit pas d'être posée.

¹²⁵ Cela donnera naissance aux "Actualités Mondiales". Voir Marcel Huret, Troisième partie: "Les "Actualités" au temps de l'occupation", *Ciné Actualités, op. cit.*, p. 102-112.

¹²⁶ René Brut, le rescapé...", *op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ "Surprises de vues: 5 opérateurs d'actualités", collection "Les cinéastes du documentaire", Esnault Philippe (prod.), 1^{ère} diffusion: 19/08/1983, France culture, (INA).

¹²⁹ *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

- Barbier Frédéric, Catherine-Bertho, chapitre 2, “l’âge d’or du journal et du périodique”, *Histoire des médias*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Barthes Roland, *La Chambre Claire: note sur la photographie*, Paris, Éd. de l’Étoile, Gallimard, Seuil, repris dans *Œuvres complètes (OC)*, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Bernstein Serge, *La France des années 1930*, Paris, Armand Colin, 1988.
- Bertho-Lavenir Catherine, *La Démocratie et les médias aux XXe siècle*, Paris, Armand Colin, 2000.
- Brunet Jean-Paul, *Histoire du Front populaire (1934-1938)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que-sais-je ? 1991, p. 38-42.
- Choukroun Jacques, “Les Actualités sonores pendant les années 1930”, *Les Cahiers de la cinémathèque*, p. 61-64.
- Ciment Michel, Zimmer Jacques (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay Cinéma, 1997.
- Cinématographie française: années 1930, 1931, 1934, 1936.*
- D’Almeida Fabrice, Delporte Christian, *Histoire des médias, de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, coll. “Histoire et actualité”, 2010.
- De la Brète François, “Les actualités filmées françaises”, *Vingtième Siècle, revue d’histoire*, n°50, avril-juin 1996, DOI: <https://doi.org/10.3406/xxs.1996.3535>
- *Les actualités filmées françaises*, Perpignan, Les Cahiers de la cinémathèque, Institut Jean Vigo, n°66, juillet 1997.
- Delporte Christian, *Dictionnaire d’histoire culturelle de la France contemporaine*, Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli (dir.), Paris, PUF, coll. “Dictionnaires Quadrige”, 2010.
- Documents* n° 1, avril 1933 ; n° 7, novembre 1933.
- Dulac Germaine, *Qu’est-ce que le cinéma ?* Clément Lafite, Tami Williams (dir.), LightCone Éditions, 2019.
- Este Philippe, Chapitre “Les Actualités”, Denis Marion, *Le Cinéma par ceux qui le font*, Paris, Arthème Fayard, 1949, p. 320-337.
- Fielding Raymond, *The American Newsreel, 1911-1967*, Norman, University of Oklahoma, 1911-1967, 1972.
- Garçon François, “Les années de crise”, *Gaumont, un siècle de cinéma*, Paris, Découvertes Gallimard, 1994.
- Gorel Michel, *Spectateur*, avril 1933, p. 3.
- Grenard Fabrice, Lumni, “Contexte historique”, 2007, URL:

<https://enseignants.lumni.fr/videos/liste?search=autodafé&fiche-media=00000000887#eclairage>

- Harlé Paul-Auguste, “Les Journaux d’Actualités ont été encore une fois brimés”, *La Cinématographie française*, 13 octobre 1934, p. 7.
- Jeanne René et Ford Charles, *Le Cinéma et la presse (1895-1960)*, Paris, Armand Colin, 1961.
- Huret Marcel, *Ciné Actualités, Histoire de la presse filmée (1895-1980)*, Paris, Henri Veyrier, 1984.
- Leenhardt Roger, “note sur la presse filmée”, *Chroniques du cinéma*, Paris, Éditions de l’Etoile, 1986, p. 15-19.
- Léglise Paul, *Histoire de la politique du cinéma français, le cinéma et la III^e République*, Paris, Pierre Lherminier Editeur, 1969.
- Loubignac Jean, “Les Actualités parlantes et sonores”, *La Revue du cinéma*, 1^{er} novembre 1930.
- Meusy Jacques, “Cinéac, un concept, une architecture”, *Les Actualités filmées françaises*, Les Cahiers de la cinémathèque, Perpignan, Institut Jean Vigo, n°66, juillet 1997, p. 93-119.
- Oms Marcel, *La Guerre d’Espagne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.
- Philippe Pierre, *Cinéactualités*, Paris, Omnisciences, 2009.
- Reynaud Jean, citations de “L’Allemagne sanglante”, *Le Fascinateur*, n° 301, juin 1933.
- Roth François, *Petite histoire de l’Allemagne au 20^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Stallings Laurence, “Words and Pictures”, *Saturday Evening Post*, 21 novembre 1936.
- Sorlin Pierre, “Sociologie du cinéma, ouverture pour l’histoire de demain”, Paris, Aubier Montaigne, 1977.
- Spectateur*: avril 1933.
- Vallé Jean-Pierre, “L’assassinat politique du roi Alexandre I^{er} de Yougoslavie. Un tournant dans la censure des actualités cinématographiques sous la III^e République ?”, *Hypothèses*, 2017/1 (20), p. 221-235. DOI: 10.3917/hyp.161.0221. URL: <https://www.cairn.info/revue-hypotheses-2017-1-page-221.htm>
- Véray Laurent, “Le cinéma d’actualité témoin de l’histoire ou, selon Germaine Dulac, *le Cinéma au service de l’Histoire*” (1935), *1895*, hors-série, juin 2006.
- *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma 2009
 - *Les images d’archives face à l’histoire. De la conservation à la création*, Chasseneuil-du-Poitou/Paris, Éd. Scérén, cndp-crdp, coll. Patrimoine, 2011.

Documents audiovisuels

- “L’assassinat d’Alexandre 1^{er} de Yougoslavie, 9 octobre 1934, 4 min. 26, France actualités, actualités Gaumont.
- “Autodafé en Allemagne”, 10 mai 1933, publié en 2007, durée: 1 min. 09 ; URL: <https://enseignants.lumni.fr/videos/liste?search=autodafé&fiche-media=00000000887>
- “Le nouveau chancelier allemand Hitler présente son gouvernement à Berlin”, durée: 2 min. 06, URL: <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000000883/le-nouveau-chancelier-allemand-hitler-presente-son-gouvernement-a-berlin.html>
- “Hitler nouveau chancelier du Reich” ; durée: 1 min. 28, Gaumont (non utilisé Eclair), muet, réf. 3300ENU20498 du catalogue Gaumont Pathé archives (<https://gparchives.com>).
- “Manifestation des anciens combattants juifs”, Prises de vue: 3 avril 1933, Première diffusion: 5 avril 1933, Pathé Journal, durée: 4 min 05, sonore, réf. PJ1933178SUP2 du catalogue Gaumont Pathé archives.
- “Paris. Le changement de ministère”, Gaumont, prise de vue: 04/06/1936, durée: 1 min 09, sonore, réf. 3624GJ00011 du catalogue Gaumont Pathé archives.
- “France. Mouvement de grève”, Gaumont (Journal Eclair), première diffusion: 19/06/1936, durée: 1 min. 43, sonore, réf. 3625EJ25956B du catalogue Gaumont Pathé archives.
- “Paris. Le mouvement de grève”, 1936, Gaumont, durée: 2 min. 22, sonore, réf. 3624GJ00012 du catalogue Gaumont Pathé archives.
- “Paris. Le mouvement de grève”. 06/1936, Pathé (Alexandre), durée: 1 min. 28, sonore, réf. AL B71 2663 du catalogue Gaumont Pathé archives.
- “Mouvement de grèves à Paris”, 06/1936, Pathé (Souverains et homme d’état), durée: 1 min. 58, muet, réf. AL B71 2663 du catalogue Gaumont Pathé archives.
- “L’assassinat du roi Alexandre 1^{er} de Yougoslavie”, “Soyez témoins”, Gillois André (prod.), RTF, 8 mars 1956, 45 min. (INA).
- Raymond Méjat, “Témoins”, Pierre Bellemare (prod.), 12/07/1973, 2^{ème} chaîne, 52 min. (INA).
- “René Brut, “le rescapé de la concurrence”, émission “Les aventuriers de la caméra”, Boussinot Roger et Nahun Jacques (prod.), *Visages du cinéma* 1^{er} aspect, 1^{ère} diffusion: 10/05/1970, ORTF (INA).
- “René Brut raconte son emprisonnement”, Pathé Journal, durée 1min. 59, sonore, réf. PJ193635916 catalogue Gaumont Pathé archives.
- “Surprises de vues: 5 opérateurs d’actualités”, collection “Les cinéaste du documentaire”, Esnault Philippe (prod.), 1^{ère} diffusion: 19/08/1983, France culture, 58 min. (INA).
- Viallet Serge, *La Grande Aventure de la presse filmée*, Gétévé, Pathé Télévision, France 3, 208 min, 2001.

-(dir.), “Mystères d’archives, une collection de 10 films documentaires”, Arte éditions, INA, 2009.

“Visions d’Espagne”, Pathé Journal, 2 septembre 1936, durée: 4 min. 33, réf. PJ193635611 du catalogue Gaumont Pathé archives.



NÚMERO EXTRAORDINARIO

**LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA**

**CINE, VANGUARDIA Y FASCISMO EN TORNO A
*LA GACETA LITERARIA***

Cinema, avantgarde and fascism in *La Gaceta Literaria*

Alina Navas

Universidad Complutense de Madrid

alina.navas@gmail.com

Orcid: 0000-0002-6754-0824

Recibido: 06-11-2021- Aceptado: 21-04-2022

Cómo citar este artículo/Citation:

Alina Navas "Cine, vanguardia y fascismo en torno a la *Gaceta Literaria*", *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 97 a 118.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6976>

Copyright:©HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: En este artículo analizamos la introducción, en las actividades relacionadas con el cine de vanguardia en *La Gaceta Literaria*, de contenidos sobre cine educativo gracias a figuras de primer orden en la propaganda fascista como Luciano de Feo director del Instituto Internacional de Cinematografía educativa de Roma. Este episodio muestra otra vía más de llegada de propaganda del Instituto Luce a España que continuará durante los años de la II República.

Palabras clave: vanguardia, cine, fascismo, *La Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero.

Abstract: In this article we analyse the introduction to related activities with the avantgarde cinema of *La Gaceta Literaria* on educational cinema from the hand of figures of the first order of the Fascist Propaganda as Luciano de Feo director of the International Institute of Educational Cinematography of Rome. This episode shows yet another way of arrival of propaganda of the Luce Institute to Spain that it will continue during the years of the Second Republic.

Keywords: avantgarde, cinema, fascism, *La Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero.

CINE, VANGUARDIA Y FASCISMO EN TORNO A LA GACETA LITERARIA

Una plataforma para las vanguardias: *La Gaceta literaria*

La Gaceta literaria de las artes y las ciencias, subtitulada *Ibérica americana internacional*, fue la revista por antonomasia de la Generación del 27. Impulsada por el escritor Ernesto Giménez Caballero (1899-1988) surge con la idea de sacar a España de su ostracismo. Fue el escaparate de la literatura y el arte de vanguardia en España entre 1927 y 1932. Definida como “uno de los órganos más potentes para la difusión y afianzamiento de las directrices literarias (...), no sólo en lo referente a la llamada Generación del 27, sino a todo el amplio espectro literario, nacional y extranjero, de la época”¹.

Su principal aportación fue “potenciar las hasta entonces minoritarias y dispersas manifestaciones de la vanguardia, haciéndolas accesibles a un público más amplio”². La revista catapultó las novedades culturales más modernas al escenario español y en sus páginas firmaron y se habló de importantes figuras de la cultura europea y española. El arte y el cine tienen un lugar predominante en la actividad de la revista, que amplía sus iniciativas a la organización de exposiciones, charlas y sesiones de cine en las que el propio Giménez Caballero participa.

Como ya ha hecho notar la crítica, la revista recuerda en muchos aspectos a otras revistas europeas³ y aunque en principio la idea era fomentar la presencia de corrientes europeas, en varias ocasiones Giménez Caballero habló también de potenciar el iberismo.

¹ Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España*, Madrid: Cátedra, 1981:279

² Enrique Selva, “Gecé y la vía estética al fascismo”, en *Fascismo en España. Ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, editado por Ferran Gállego y Francisco Morente, España, El viejo Topo, 2005:80.

³ Miguel Ángel Hernando, *La Gaceta Literaria (1927-1932): biografía y valoración*, Universidad de Valladolid, 1974.

El ingrediente generacional tuvo un lugar predominante en sus páginas. La revista se proclamaba como nueva y más “que excusarse por su juventud, la afirmaban ardorosamente, pretendiendo que no habían tenido aún tiempo de quedar enredados en las formidables trampas de los años que debilitan la vitalidad humana”⁴, algo contra lo que ya advirtió José Ortega y Gasset en el primer número de la propia revista⁵.

Aunque al principio el joven Giménez Caballero se sintió influido por lo “germánico”, que había articulado su primera formación, poco a poco se fue interesando por lo italiano-fascista, algo que terminaría por aislar su propio proyecto. De hecho, fueron “los jóvenes de veinte años de la época de los treinta los más vulnerables al irracionalismo fascista”⁶. A los pocos meses de la primera publicación, en agosto de 1927, uno de sus promotores, Guillermo De Torre, abandona el proyecto por algunas desavenencias y marcha a Argentina, siendo sustituido como subdirector por César Muñoz Arconada, a través del cual Giménez Caballero conoció a Juan Aparicio y a Ramiro Ledesma Ramos, un estudiante de filosofía y matemáticas que siempre se mostró crítico con la vanguardia y con los vanguardistas a los que consideraba interesados “liberales” y “revolucionarios de Ateneo”. Según Giménez Caballero, él inició a Ledesma en el fascismo italiano y después publicaron juntos la revista *La Conquista del Estado* (1931) y formaron las JONS.

La incorporación de muchos elementos de la esfera propia de la cultura italiana más cercana al fascismo parece íntimamente ligada al recorrido personal y profesional de Giménez Caballero en los mismos años en los que impulsa la gran revista de la Generación del 27 que, si efectivamente fue la catapulta de las minoritarias vanguardias en España, también fue un potente escaparate para las primeras alusiones al fascismo desde textos, en principio, dedicados a la cultura como veremos.

Sirva de ejemplo la imposición de la camisa negra a Ramiro de Maeztu en un artículo al poco de inaugurar la revista⁷. Un año más tarde, la visita a España del

⁴ Douglas Foard, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el Nacionalismo Cultural Hispánico en el siglo XX*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975:9.

⁵ José Ortega y Gasset, “Sobre un periódico de las letras”, *La Gaceta Literaria*, 1 de enero de 1927.

⁶ Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura en España*, Anagrama, 2004:15.

⁷ Ernesto Giménez Caballero, “Conversación con un camisa negra”, *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1927.

futurista Filippo Tommaso Marinetti ocupó varias páginas de la publicación y sirvió para promover la vanguardia y el fascismo. A partir de 1929 la revista se fue politizando y, simultáneamente, lo fascista fue ocupando más espacio que lo italiano siempre a través de estrategias indirectas de tipo cultural. Sin embargo, tras el análisis de lo publicado, podemos decir que lo cultural estuvo subordinado a la propaganda. No hubo menciones a artistas concretos, hubo lapsus enormes de corrientes y actores culturales importantísimos, y sí estuvieron presentes grandes personalidades de la cultura muy ligadas a la propaganda fascista en todas las disciplinas.

Así, a pesar de interesarse por el arte en España, poco o nada comentó Giménez Caballero sobre el arte italiano, y esto se debe, en nuestra opinión, a que su interés siempre derivó en aspectos políticos y su cultura italiana se supeditó a ellos. Por ejemplo, los artículos relacionados con el arte italiano corrieron a cargo de Eugeni D'Ors y fueron tardíos (1930-31), en la línea con su actividad en la revista *Formes* y la influencia del crítico Waldemar George, también muy orientado políticamente.

Algo muy similar ocurrió con el cine italiano, del que prácticamente no se habló en la revista a pesar del peso importante que el cine tuvo en la misma y la organización del Cine-club español. En él no se vieron películas italianas, pero sorprendentemente sí se escuchó la conferencia sobre cine de Luciano de Feo, una figura importantísima en la propaganda fascista que analizaremos más adelante.

DEL ITALIANISMO AL FILOFASCISMO EXALTADO: ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO

Es difícil entender la presencia de lo italiano y lo fascista en la revista sin profundizar en la figura que articula muchos de estos intercambios: Ernesto Giménez Caballero. Difusor del fascismo italiano en España, llegó a él desde posiciones vanguardistas de movimientos intelectuales españoles e italianos. Recordado por su función a la hora de introducir el fascismo en España, no hay que menospreciar su activa labor de promotor de las artes y las letras a través de esta revista única, en la que desde el primer número se amalgaman conceptos y figuras de Italia que el escritor reinterpretó hasta los años cuarenta. Él mismo reivindicó que en *La Gaceta Literaria* se

encontraba la base social de lo que él mismo denominó “sindicalismo nacional” o “nacionalsindicalismo” que, comentaría más tarde, “hoy ya ha triunfado en España”.

Leído, viajero y oportunista, ejerció una crítica interesante; aunque sus teorías políticas fueron poco constructivas y factibles y pasaron del socialismo al fascismo y al nacionalcatolicismo. Hijo de impresor, conocía bien el mundo de las artes gráficas, editorial y literario, y supo construir un próspero negocio de artes gráficas. En los años veinte ya había adquirido una fábrica de papel en Cegama (Guipúzcoa) y trabajaba como tipógrafo. Alternaba con este trabajo sus estudios en la Universidad Central, de la que destacó a su profesor Américo Castro, quien le facilitó, recién licenciado, un puesto en la Universidad de Estrasburgo como profesor de Lengua y Literatura entre 1920 y 1921. Allí conoció a Edith Sironi, hermana del cónsul de Italia y fascista entusiasta con la que se casó en Madrid el 4 de mayo de 1925. Como el propio Giménez Caballero diría en un texto fundamental sobre su viraje fascista “por matrimonio, por lazo de sangre, corté amarras con el Norte”⁸.

Precisamente en 1925 fue invitado para colaborar en el periódico *El Sol*, donde introdujo innovaciones formales y un lenguaje telegráfico muy novedoso cercano a la publicidad. También publicó en *La Revista de Occidente*, donde agradeció a Ortega que le hubiese aceptado aun no siendo hijo de un vikingo, una clara alusión negativa a la dependencia cultural del Norte de Europa. Muchas de estas colaboraciones aparecieron en su obra *Carteles* (Espasa-Calpe, 1927), firmada como *Gecé*. La obra incluyó los frutos de su exposición de “Carteles literarios” en los que presentó visualmente a escritores contemporáneos, entre los que ya se encontraba Marinetti. Y es que Giménez Caballero no sólo difundió lo nuevo, sino que lo promocionó en múltiples aspectos. De hecho, él mismo confesó en sus memorias que dos de sus primeras obras: *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), y *Hércules jugando a los dados* (1928) reflejaban aspectos del surrealismo, y en su obra aparecen temas muy modernos como el cine, los naipes, deportes o aviadores.

Aunque en muchos textos dedicados a Giménez Caballero se considera 1928 el momento de su primer viaje a Italia, creemos que se debe adelantar esta fecha por tres

⁸ Ernesto Giménez Caballero, “Carta a un compañero de la joven España”, *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1929.

razones. Hay que recordar que se había casado con una italiana en 1925, por lo que es probable que el primer viaje sea anterior; la fecha 1927 aparece en el prólogo del libro *Inferno spagnolo* de Giuseppe Rasi, que parece estar escrito a través de una nota del propio Giménez Caballero al autor; por último, porque los contactos de aquella visita de 1928 son de alto nivel, lo que parece evidenciar un contacto anterior.

Lo que resulta probable, como ya se ha afirmado, es que en 1928 se produzca su primer viaje oficial⁹ y que, visto el impacto que deja la ciudad de Roma en su relato, sea su primer viaje a esta ciudad.

Las experiencias previas explicarían que, desde los primeros números de la revista, se hiciese notar también la fuerte influencia de lo italiano, que paulatinamente desplazó a la componente germánica gracias al propio promotor y a la presencia de ciertos colaboradores entre los que destacan Juan Chabás, Ramiro Ledesma Ramos, Eugeni D'Ors, el nutrido grupo de hispanistas ligado al director como Carlo Boselli, Arturo Farinelli o Ezio Levi. En este sentido no hay que perder de vista muchas noticias, muchas de ellas curiosamente anónimas sobre Italia y el fascismo. De esa forma se informaba también sobre Curzio Malaparte o Massimo Bontempelli conocidos por su revista *900*, definida por Chabás como “uno de los proyectos italianos más interesantes”¹⁰, en cuyo consejo estaba Ramón Gómez de la Serna y que presentaba grandes afinidades con *La Gaceta Literaria*.

Por todo lo anterior, 1928 es un año clave en la introducción de lo fascista en *La Gaceta Literaria*. La revista se volcó en la difusión del viaje de Marinetti a España y le organizó un homenaje en forma de exposición¹¹. Es necesario recordar que el futurista se presentó durante su visita como propagandista del fascismo.

Tres meses más tarde, la revista difundió el viaje de Giménez Caballero a Italia. Su visita fue clave en la articulación de su red de contactos de primer orden, en la evolución de su pensamiento político y en la difusión del mismo. Para entonces ya debía

⁹ Douglas W. Foard, *Ernesto Giménez Caballero...*, *op.cit.*

¹⁰ Juan Chabás, “Resumen Literario (...) Independientes”, *La Libertad*, 14 de enero de 1927.

¹¹ Sobre el contacto con el futurismo de Giménez Caballero véase Berghaus, G., *International futurism in arts and literature*, Berlin; New York, Walter de Gruyter, 2000, p. 172. Esta obra resulta muy interesante porque incluye la órbita de los artistas y escritores que se sintieron atraídos por el futurismo a nivel internacional.

ser fascista pero llovieron las alusiones al pasado imperial de España y a Roma como madre.

Se trataba de un gran viaje por Europa, donde fue invitado a dar 16 conferencias (Raids) y relató el viaje a Italia en tres artículos aparecidos en verano de 1928 bajo el título *La etapa italiana*. El segundo de ellos es de especial interés, pues en él se manifiesta sobre la esencia del fascismo, sobre Roma como origen de la cultura latina: "Encontraba en Roma el olor a madre que nunca había olido en mi cultura...". En ellas se aprecia ya una constante de sus textos: la propuesta de un modelo fascista propio para España para la que exige la combinación de "negro" y "rubio", de Roma y Berlín, de Vaticano y Alemania.

Además, Giménez Caballero cita contactos en Roma de primera magnitud como son, además de Marinetti, Malaparte o Bontempelli, el filósofo Giovanni Gentile.

Gentile era, junto con Croce, el filósofo italiano más conocido en España en estos años (tanto por su actividad filosófica como por sus cargos dentro del régimen fascista). Es el primer contacto que hemos localizado con el importante teórico de la fascistización de la cultura que posteriormente defenderá Giménez Caballero.

Precisamente a dar la conferencia en Roma le había invitado el *Istituto Nazionale di Cultura fascista*, una institución dependiente del Partido Nazionale Fascista que debía promover los estudios acerca del fascismo. La presidía Gentile desde 1925 por mandato de Mussolini. También había presidido en 1925 el Congreso de los Intelectuales Fascistas en Bolonia, el cual había promovido el manifiesto de los intelectuales fascistas, firmado por 250 intelectuales, que sostenía la necesidad de integrar cultura y fascismo.

Pero, sin duda, el intelectual que más le marcó, su "camarada sincrónico", su cicerón "supertoscano" que quería "andare verso il popolo", fue Malaparte. Al parecer eran amigos pues Malaparte vivía en Prato en el mismo inmueble en el que había vivido la mujer de Giménez Caballero¹². Periodista hábil y gran promotor cultural, había sido descrito como un personaje polifacético y con grandes dotes para las relaciones sociales, con lo que Giménez Caballero pudo sentirse muy identificado. Es muy posible que viera

¹² Enrique Selva, "Gecé y la vía, op.cit.,:93

en él la imagen valerosa de un fascista que primero había sabido luchar con las armas y después con las letras. Fascista desde 1920, fue una de las figuras claves del *squadristo* de primera hora, movimiento violento de provincias y de masas. Figura de acción, lo mismo competía en esgrima que hacía alpinismo o aparecía con una pistola en la mano, y sus aventuras, más que su producción cultural, tuvieron un cierto eco en España. Fue un importante teórico de *strapaese*, un intelectual que logró arrancar palabras de elogio entre antifascistas como Piero Gobetti, Alberto Moravia o Eugenio Montale. Su figura a veces se confunde con la del propio Giménez Caballero, que en estos años coquetea con el socialismo y el fascismo.

Según sus propias palabras, el viaje fue fruto de su labor en *La Gaceta Literaria*. Le llamaron como conferenciante a Europa, “no como al suramericano para mediatizarle con una beca, para sugerirle motivos de un libro galicista, anglosajonista o italicista, sino como a un español que tenía detrás de sí espíritu bastante me llamase a mí, no a recibir, sino a ofrecer. Como a un cualquier conferenciante de una cualquier alta cultura europea”¹³. El viaje por Europa fue definitivo, a su vuelta se confesaba en línea con el regeneracionismo, “como una misión patriótica, para lograr la levadura, el 'fermento' europeo que pudiera rejuvenecer a España”¹⁴, pero contrario al modelo germánico que importaban publicaciones como la *Revista de Occidente*.

En octubre de 1930 Giménez Caballero fue recibido en audiencia privada por Mussolini gracias al ministro Giuseppe Bottai. Ese año abandonó la *Revista de Occidente*. En 1931 participa en el nacimiento de la revista *La Conquista del Estado*, que dirigía Ledesma Ramos. Sus alusiones y las de sus colaboradores en *La Gaceta Literaria* se fueron radicalizando. Eso provocó que muchos colaboradores de la revista la fueran abandonando y que la tuviese que escribir casi en solitario entre 1931 y 1932. Su aislamiento se acusa en la revista y el propio escritor la subtitula *El robinsón literario*. Giménez Caballero escribió en solitario seis números que él mismo ilustró en los que fueron desapareciendo las alusiones a la modernidad. Aunque muchos colaboradores habían abandonado la revista en 1928, en sus memorias haría coincidir este hecho con la proclamación de la II República y la progresiva politización de la

¹³ Ernesto Giménez Caballero, “Carta a un compañero de la joven España”, *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1929.

¹⁴ *Ibidem*.

cultura española que lo dejó “como un buque torpedeado, en el que sólo el capitán resistió”. Giménez Caballero sobredimensionó su aislamiento sintiéndose a la vez héroe y figura incomprendida, pero no hay que olvidar que, a pesar del aumento de presencia de propaganda cultural fascista, la revista mantuvo siempre una cierta ambivalencia y colaboraciones interesantísimas como la colaboración del joven poeta Miguel Hernández.

Aunque la revista cesa, la actividad no para. *Ediciones de La Gaceta Literaria* superó cronológicamente a la revista y publicó, sobre todo, obras de su propia pluma en las que el viraje es ya evidente: *Cuadernos de la Gaceta Literaria. La Joven España*, del que no conocemos más números, su periplo italiano (*Circuito Imperial*, 1929), *Manuel Azaña: profecías españolas* (1932), *Genio de España. Exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo* (1932 y reedición 1934), *Teoría general sobre el fascismo en Europa: en España* (1933) y *El Belén de Salzillo en Murcia. Origen de los nacimientos en España* (1934). Acerca de esta editorial, sabemos que, en sus informes a Italia, la embajada italiana de Madrid destacaba la subvención, entre muchas obras, de la edición, bajo esta editorial, de *La nueva catolicidad* de Giménez Caballero en 1932. Esto hace pensar que, al menos en este último período, algunos trabajos del autor, así como sus viajes, fuesen financiados por formar parte de las líneas de propaganda de la embajada. No era para menos: en el texto Giménez Caballero explicaba cómo los artistas habían preparado el terreno para la aparición del fascismo en España: «Nosotros –los poetas, los escritores– hemos creado en gran parte la atmósfera densa y apta que el fascismo encuentra en nuestra nación. Ha sido nuestro lirismo, nuestra propaganda, el gran fermento de creación fascista española»¹⁵.

Estas actividades se deben inscribir en los estertores de la revista y en la operación cultural del embajador italiano Raffaele Guariglia, que en 1933 creó el Centro cultural italiano de Madrid e intervino en algunos actos fundacionales de la organización de la extrema derecha en España junto a Giménez Caballero, como la publicación de *Fascio*. Aunque en 1933 había ingresado en JONS¹⁶, Giménez Caballero se vincula a la órbita del grupo que a finales de año funda Falange e impulsará la unificación con

¹⁵ Domingo Ródenas de Moya, “Los vasos comunicantes de la radicalidad de la vanguardia y el fascismo”, *Quaderns de Vallençana*, 1 de junio de 2003.

¹⁶ José Carlos Mainer., *Falange y Literatura*. Antología, Barcelona, Labor, 1971.

JONS, ocurrida en febrero de 1934, y de la que siempre se consideró artífice. Se vinculó a la revista *F.E.* y en enero de 1934 publica “España y Roma I. Introducción. La estirpe de un instinto”, en el que critica el excesivo influjo de capitales como París, Moscú, Berlín y Londres y se muestra contrario a la europeización de España. Más allá de la caterva de tonterías declaradas en este artículo, normalmente menciones metafóricas a la identidad externa de los pueblos, Giménez Caballero encuentra en la Ilustración española y el afrancesamiento el origen de los males y el alejamiento definitivo de España de Roma. Allí pone a Italia como ejemplo de ese resurgimiento tras una época en que habían sido considerados “unos pobres diablos, «mediterráneos», «decadentes» y «cursis», que no valía la pena ni llamar hermanos. Ser *latino* constituía, en la moral «progresista», casi una infamia.

Ese mismo año aparecen sus primeros textos sobre la implementación de las artes en el proyecto fascista español. *Arte y Estado* fue el producto de su intervención en los *Entretiens*, organizados por el Instituto de Cooperación Intelectual, dependiente de la Sociedad de Naciones, en el marco de la Bienal de Venecia de 1934. La importancia de esta contribución radica en que este texto de Giménez Caballero será en España durante un tiempo la única proposición de una estética fascista-falangista y, por asimilación, franquista a lo largo de varias décadas. El texto era deudor, por una parte, de las intervenciones del congreso, enclavado en una Bienal ya totalmente fascistizada y de las contribuciones de los principales oradores. El fascismo había alterado notablemente este evento expositivo típico del siglo XIX, incluyéndolo en su proyecto de control totalitario de la cultura, pero encontrando cierto equilibrio funcional entre propaganda de régimen y modernidad que ya era apreciable en otras muestras nacionales e internacionales cuidando la presencia de distintos estilos. Como otros proyectos fascistas, había ido incluyendo otras disciplinas en busca de un arte más universal, un concepto que el español también asimiló. A las clásicas exposiciones de artes plásticas se habían sumado exposiciones de artes decorativas, conciertos, espectáculos teatrales y, finalmente, en 1932 el cine.

A pesar de que uno de los temas propuestos habían sido las artes contemporáneas, allí no se habló de estas que "de cierto no son ni la escultura, ni la pintura, ni la música", sino la arquitectura y las artes mixtas: el cine, la radiofonía, las artes gráficas y de propaganda (cartel y prensa ilustrada). Él mismo proponía una

división jerárquica, distinta de las anteriores, en función de su efecto ante el público ya que una de las razones por las que la pintura de vanguardia se había “desesperado” había sido por su excesivo experimentalismo y su snobismo. Este juicio hace que en el vértice no se encontrara la arquitectura, clásico resorte de las teorías artísticas del fascismo sino el medio más cercano al público, el cartel. El cartel, como el resto de técnicas al servicio de la propaganda de Estado, tenía una función casi mesiánica, ya que era el arma más potente de los partidos políticos. En 1935 el texto se publicaba como ensayo y Giménez Caballero rompía con José Antonio Primo de Rivera y se aleja temporalmente de la Falange. Forma el P.E.P.E., un partido patronal con el que se presenta a las elecciones con una candidatura independiente que no obtiene acta de diputado. Al parecer, en el momento de la sublevación todavía no se había reconciliado con Falange y se encontraba en Madrid, donde primero se esconde en casa de amigos, en la embajada alemana y en el Instituto Francés hasta que, al parecer, huye a Italia en octubre de 1936. Probablemente a este hecho haga referencia el recuerdo del periodista César González Ruano en sus memorias, que indicaba que el escritor apareció en Roma con el pelo teñido de rubio y que permaneció una larga temporada en la ciudad junto con su mujer y sus hijas. Siguiendo el relato del propio Giménez Caballero, su familia ya se encontraba allí y al llegar se habría entrevistado con el ministro Bottai y con su amigo Malaparte para conseguir su segunda entrevista con Mussolini. Su actividad propagandista en Italia durante la Guerra Civil está todavía hoy por analizar.

Sí contamos con más información acerca de sus labores en España, a las que volvería para ocuparse del primer departamento de propaganda. Sin embargo, su papel se diluyó al terminar la guerra, quedando como un personaje secundario en la política cultural franquista. En sus textos, él insistió en su papel como primer introductor del fascismo en España y su larga tarea por españolizar España.

Aunque sus textos distorsionadores suelen estar en contradicción con otras fuentes de la época, su labor como agente cultural entre ambos países fue indudable, quizá el único que llevó a cabo un intercambio cultural profesional y reconocido. Sus actividades, pasaron desde mediados de los años veinte de un coqueteo entre vanguardia y fascismo a una clara politización y control de sus actividades por parte de las instituciones culturales fascistas que terminaron por financiar algunas de sus últimas

actividades. Analizaremos ahora el ejemplo concreto relacionado con el cine que arrancó en las páginas de *La Gaceta Literaria*.

FASCISMO Y CINE EN LA GACETA LITERARIA

La Gaceta Literaria fue algo más que una revista. Sus promotores organizaban exposiciones, conferencias, veladas, música e incluso el Cine-club español, el segundo cineclub de vanguardia de España y el que mayor éxito alcanzó. La revista ya contó con una sección de *Cinema* de la que se encargó el gran cineasta reconocido internacionalmente Luis Buñuel desde enero de 1927 hasta abril de 1929 con un total de diez artículos. El Cine-club español, lo organizó Buñuel desde París, pero con la colaboración de Giménez Caballero y un comité organizador. Su simiente parece ser el éxito del primer cineclub organizado por Buñuel en la Residencia de Estudiantes con el patrocinio de la Sociedad de Cursos y Conferencias que tan sólo celebró tres sesiones entre 1927 y 1928¹⁷.

El comité organizador estaba formado por intelectuales y aristócratas y era corriente la presentación de las películas por parte de invitados (intelectuales o no) muchos de los cuales pueden verse en el corto del propio Giménez Caballero *Esencia de Verbena*. Entre los miembros se contaban Rafael Alberti, Maruja Mayo, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Rosa Chacel, José Moreno Villa, Vicente Aleixandre y José Bergamín y el productor de radio y luego de cine Ricardo Urgoiti. Según contó el propio Giménez Caballero, la idea de hacer un cineclub se difundió por otras ciudades e incluso por el extranjero.

No es de extrañar que Giménez Caballero absorbiera muchas de las iniciativas en torno a la Residencia para el proyecto del cine-club; pero su interés por el cine se multiplica a partir de 1928. De hecho, no hay que olvidar experiencias y homenajes que se realizaban en forma de sesiones de cine¹⁸ ni tampoco que su interés coincide con su

¹⁷ Ferrán Alberich, Román Gubern, Vicente Sánchez Biosca, "Film clubs, Festivals, Archives and Magazines" en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic, *A Companion to Spanish Cinema*, EE.UU., Wiley, 2013.

¹⁸ En la visita de Marinetti fue destacado su discurso en el homenaje en forma de sesión de cine que preparó la revista *Mirador* y la conferencia de Gómez de la Serna en la que al describir el paisaje

viaje a Italia de 1928. Para entonces ya estaba en contacto con el grupo de intelectuales en torno a la revista *Il Convegno* (1920-1940) que le había invitado a hablar en Milán sobre Goya y que se interesaba por la radio y el cine y tenía un cineclub muy activo.

Este interés aumentó progresivamente. Junto a Buñuel, Giménez Caballero representó a España en el Congreso de Sarraz de cine independiente de 1929. Ese año dio el salto a la escritura, a la producción y a la dirección con el documental *Noticiero de cine club* (b&n, mudo, 35mm.) que resume gran parte de la actividad precedente y en el que participarán importantes personalidades. En él aparecen la Residencia de Estudiantes, el homenaje a Joan Esterlich, la exposición del libro catalán-castellano, Gómez de la Serna, una interesante escena de paisaje y faro de coche, Pastrana, Ávila y personajes como Alberti, Pedro Sainz, Dalí, Gala, Keyserling, Escudero y Buñuel. En él aparece también el comité colaborador del Cine-club: José Sangroníz en calidad de presidente, Giménez Caballero con gafas de rombo, Eduardo Marquina, los condes de Berlanga, Buñuel, Agramonte y Olive, Urgoiti, Carreras, Sobrado y Piqueras, Bolivar y Olagüe, M. Ortega, Luzuriaga. La escena final es el feto de una niña devorado por un perro de Dalí y Buñuel.

En la sesión de cine vanguardista de la Exposición de Arquitectura y Pinturas modernas en el salón de actos del Gran Casino de San Sebastián en septiembre de 1930 proyectó junto a *Un chien andalou* su corto *Esencia de Verbena* en el que intervienen además de Gómez de la Serna, Polita Bedrosan, Goyanes y Samuel Ros y dijo en su conferencia sobre la pintura moderna que el cine era la única opción de las artes.

Sin embargo, como en el resto de disciplinas, en las noticias de cine de *La Gaceta Literaria* hubo escasas menciones al cine italiano. Después de su viaje a España, Marinetti había publicado *Cinema: El futurismo y el cinema*.¹⁹ Incluso las noticias sobre la aparición de cineclubs en Italia fueron tardías e incluso contradictorias: se informó acerca del primer cineclub en Roma y Barcelona con una

castellano no faltaron los cacareos de los gallos del lugar evocado. Anónimo, “Sessió privada”, *Mirador*, 27 de marzo de 1930.

¹⁹ Filippo Marinetti, “Cinema: El futurismo y el cinema”, *La Gaceta literaria*, 15 de octubre de 1928.

brevísima nota en 1929, desmentida por Juan Piqueras en un artículo de 1930²⁰. Es cierto que la revista estuvo muy implicada en la visita en enero de 1930 del comediógrafo y cineasta futurista Anton Giulio Bragaglia a Madrid pero su conferencia y el eco de la misma fue, en primer lugar, sobre las tesis principales de su *teatro de la revolución*, relacionando la muerte del teatro con la aparición del cine, que consideró “el arma más potente”, pero del que no habló y, en segundo lugar, sobre la polémica suscitada por los ecos propagandísticos de la visita.

El Cine-club español proyectó 47 películas, en su mayoría extranjeras, lo que, para algunos historiadores, contrasta con aquella inicial defensa del iberismo y ninguno fue italiano, lo que refuerza nuestra idea de que la cultura italiana que llegó desde la revista era muy parcial e interesada con importantes y significativas salvedades. Tras la cacareada visita de Marinetti o la polémica conferencia de Bragaglia acogidos en Madrid por la revista, un personaje de primer orden en la propaganda fascista, Luciano de Feo, es invitado para dar una conferencia en la décima sesión del Cine-club español. Un día después daría su conferencia en Unión Radio.

La noticia tiene gran envergadura e interés y no ha recibido la suficiente atención. El italiano estaba haciendo una gira por Europa para atraer países colaboradores al Instituto Internacional de Cinematografía Educativa²¹ dependiente de la Sociedad de Naciones y llegaba a Madrid tras dar una conferencia en Barcelona. En la noticia publicada en *La Gaceta Literaria* ni él ni su gobierno fueron definidos como fascistas. Sin embargo, De Feo era un funcionario de la administración fascista, que estuvo en el corazón de transformaciones esenciales dentro del régimen, especialmente aquellas relacionadas con la propaganda cinematográfica y las relaciones exteriores. Había dirigido el Instituto Luce, una institución rápidamente absorbida por el régimen gracias al decreto-ley del 23 de septiembre de 1923 y que facilitó el control de todas las proyecciones y de la información en general. Hasta entonces el Luce se había dedicado a ofrecer fotografías y pronto se ocupó del cine realizando los famosos *cinogiornali*, primero mudos y desde 1932 sonoros.

²⁰ Ernesto Giménez Caballero, “Libros y márgenes”, *La Gaceta Literaria*, 1 de mayo de 1929. Juan Piqueras, “La Gaceta en París. Postales cinematográficas de los quince días”, *La Gaceta Literaria*, 1 de diciembre de 1930.

²¹ Alicia Altet y Susana Sel, *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, Madrid, Cersa 2016.

La carrera de De Feo fue meteórica, en los años treinta participó en el nacimiento del Festival del Cine de Venecia del que fue seleccionador, organizador y primer secretario general. En el contexto del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa dio vida al *Congresso internazionale del cinema d'insegnamento e di educazione* de 1934, en el que participaron 45 países. Posteriormente, estuvo al mando de otra potente herramienta para las relaciones exteriores con una interesante actividad en España: el *Istituto Nazionale per le Relazioni con l'Estero* (I.R.C.E.).

El instituto, con sede en las villas Falconieri de Frascati y Torlonia de Roma, había sido reconocido por la Sociedad de Naciones. El interés del fascismo por el cine y sus posibilidades educativas fue real. El instituto promovía la difusión del cine como instrumento educativo realizando distintas iniciativas. Uno de sus grandes hitos fue la publicación de la *Revista Internacional de Cinematografía Educativa* (RICE) publicada entre 1929 y 1934. Se publicaba mensualmente en cinco idiomas: italiano, francés, inglés, alemán y castellano.

El instituto era internacional pero era en su mayor parte por Italia. Esto permitió que el fascismo obtuviese un éxito extraordinario tanto el liderar el desarrollo del cine educativo como de evidente representación y propaganda en el exterior bajo la neutral imagen de la Sociedad de Naciones. Las actividades del instituto tuvieron un eco enorme. Así Alted lo califica de “jugada maestra”²². Precisamente el comité español fue uno de los primeros en formarse en 1930, sin embargo, su actividad en el Instituto se limitó a la publicación de algunos artículos en la revista. Presidió el primer comité Manuel García Morente pero fue secretario general del mismo Giménez Caballero. Estaba conformado por personalidades de primer orden pero el comité logró escaso alcance. Se creó al abrigo del Instituto de Cultura Social del Ministerio de Trabajo y Previsión. Un año más tarde, Giménez Caballero formaba parte también de la Comisión organizadora del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Precisamente en el marco de aquel evento se evidenció que en España era conocido el objetivo último del interés del fascismo en relación con el cine educativo: comercial y propagandístico. Así el dos críticos de la revista *Popular Films*: Mateo Santos y Gómez Mesa entraron en encendido debate llegando ya que el primero consideraba

²² *Ibidem*:17

que el Congreso buscaba el objetivo de ubicar en España la empresa CINAES con capital ilimitado de la banca catalana. Mateo Santos llegó a escribir:

”En el congreso hay emboscados fascistas y upetistas (Unión Patriótica) dispuestos a sacar tajada a costa de España y la República, retrasando, por añadidura, el momento de crear, de veras, la industria nacional del film (...). Este Congreso está en poder de elementos significativamente reaccionarios y monárquicos...”²³.

En marzo de 1933 se constituyó un segundo comité que no fue reconocido oficialmente por el Gobierno de la II República. Así en el congreso de cine educativo de 1934 España participaba con una delegación en la que se encontraba el Ministro de Asuntos exteriores, el jefe de prensa de la Generalitat que promovió un comité de cine educativo de la Generalitat y Guillermo Díaz-Plaja. Participaron más de 40 países que fueron agasajados con visitas por Roma para poder ver las construcciones del fascismo.

Conocemos el contenido de la conferencia de De Feo en el Cine-club español gracias a un artículo de la propia revista que, como muchos otros textos de alto valor propagandístico, era anónimo. Según el mismo, “Al invitar el Cineclub Español tan eminente figura como la del doctor Luciano de Feo, ha querido con ello dar el primer alerta enérgico en la orientación más espléndida, original y novísima que deben tomar nuestros más inmediatos afanes culturales: en la campaña de más profundo sentido nacional que deberemos cuanto antes emprender”²⁴.

²³ Mateo Santos, “Cinema Hispanofascista”, *Popular Films*, nº 267, sept. 1931 en Álvarez, op.cit.:55

²⁴ Anónimo, “El cinema y sus posibilidades culturales. Décima sesión del cineclub”, *La Gaceta Literaria*, 15 de febrero de 1930.

De Feo definió el instituto como “uno de los órganos más originales y potentes que en la posguerra ha fundado el hombre europeo para la paz universal”. Calificó el cine como "el Gutenberg de nuestros tiempos", llegando donde no había llegado el libro y consiguiendo la "anulación de los límites ciudadanos estrictos, conocimiento mutuo entre los pueblos y elevación de nivel-intelectual y ético de las masas". En la ponencia expuso la importancia de la cooperación, la necesidad de la abolición de los derechos de aduanas y del establecimiento de catálogos de películas. Pero además de eso, no hay que olvidar que De Feo, expuso “mil metros de films culturales ejemplificadores”, algo que la embajada italiana de Madrid venía intentando impulsar en sus iniciativas propagandísticas de estos años.



Fotografía de Lucinano de Feo y la sede del Instituto en Villa Falconieri

UNA OPORTUNIDAD PARA LA PROPAGANDA FASCISTA EN ESPAÑA: EL CINE EDUCATIVO

Pedro Sangro y Ros de Olano IV Marqués de Guad-el-Jelú presentó al italiano como creador del Instituto Luce y director del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa desde 1928. Según una noticia anterior de *La Vanguardia* de Barcelona, que venía usando como fuente la agencia italiana controlada por el fascismo, Stefani, Sangro

y Ros de Olano era “vicesecretario del cine-club español”, había participado por España en el Congreso Internacional del Instituto de Cinematografía Educativa de 1928 ofrecido por el gobernador de Roma en el Capitolio, donde el director del Museo les ilustró con obras de arte grecorromano²⁵.

En un artículo posterior Gómez Mesa destacó la figura del “vicepresidente del cineclub” y algunos artículos después explica que había formado parte del consejo de administración del mismo instituto, declarando del mismo que “es prodigioso lo que en tan poco tiempo ha conseguido, y prueba la perspicacia del Gobierno italiano ante los problemas del cine”²⁶.

Ese acontecimiento evidencia los primeros contactos en materia de cinematografía educativa con personalidades españolas y el enorme poder blando de la cultura en la difusión del fascismo. Estos contactos madurarán algo más tarde y algunos colaboradores de la revista, muy orientados políticamente, se incorporan al trabajo del Instituto. Juan Piqueras, colaborador de la revista desde París, resaltaba el papel de Giménez Caballero y anotaba en diciembre de 1930 que había estado en Italia estudiando la organización del cine educativo:

“Llegó a París por la vía de Italia. Había ido a Roma a estudiar la organización del Cinema Educativo—fue él mismo el que lo había puesto en pie en España con la ayuda eficaz de varios colaboradores—, y venía a indagar también sobre la organización francesa, a ponerse al habla con productores y editores de este tipo de films y a engullirse—visualmente—todos los días varios miles de metros de celuloide, impresionado sobre problemas pedagógicos. Su plan de trabajo de ocho días habría asustado a cualquiera (sic) otra

²⁵ Stefani, “Recepción en honor de unos congresistas”, *La Vanguardia*, 9 de noviembre de 1928. Asistieron el subsecretario de Instrucción, el vicesecretario de la Sociedad de Naciones, señor “Pauluchi” (en realidad Paulucci) y el presidente del Instituto de Agricultura, señor Demicheüs. Tampoco de este evento hay que dejar escapar el papel de Paulucci que desde 1927 se venía ocupando de la vicesecretaría de la Sociedad de Naciones teniendo entre sus tareas la cinematografía educativa y dirigirá en los años treinta un ya potentísimo Instituto Luce llegando a inaugurar Cinecitta junto a Mussolini en 1937.

²⁶ Luis Gómez de Mesa, “El Marqués de Guad-el-Jelú ante las realidades del cinema”, *La Gaceta Literaria*, 15 de julio de 1930.

*persona que no fuese Giménez Caballero, el tener que realizarlo en un mes*²⁷.

Precisamente Giménez Caballero junto con un número limitado de intelectuales, intentó la formación del segundo Comité Español de Cine Educativo sin que el gobierno le reconociera oficialidad²⁸.

Sin embargo, el comité operó en España, y, de hecho, el mayor impacto del cine educativo se conseguirá al configurarse las Misiones pedagógicas de la II República. Según López, “pese a que la figura de Ernesto Giménez y algunos otros están firmemente relacionados con el fascismo y la derecha, la mayor parte de los integrantes del Comité son afines a las ideas progresistas de la pedagogía krausista, la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y el Instituto Escuela lo que provocó su exilio y/o depuración profesional tras la Guerra Civil”²⁹.

Efectivamente, el nuevo gobierno republicano continúa el proyecto y compra películas y proyectores. López destaca que, aunque los títulos de las películas parecen neutrales, lo cierto es que muchos proceden del Instituto Luce que se dedicaba a la propaganda fascista. Se convierte así el cine educativo en una vía más para la llegada de propaganda fascista ya en época republicana. El Comité adquiere las películas, según López, a la empresa CINAES, una sociedad creada en 1928 entre cuyos accionistas se encontraba el italiano Ernesto Carpi Gentilini, distribuidor de películas. Carpi había negociado con la FOX la cesión de derechos de exhibición de noticiarios italianos en Europa para difundir películas propagandísticas en España³⁰. Carpi era miembro del Fascio de Barcelona y fue el destinatario de las solicitudes del monárquico Antonio Goicochea en junio de 1936 para solicitarle que “le representase ante `nuestros amigos`

²⁷ Piqueras, “La Gaceta en París. Postales cinematográficas de los quince días”, *La Gaceta Literaria*, 1 de diciembre de 1930.

²⁸ Nuria Álvarez, “Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo”, *Tarbiya, Revista De Investigación E Innovación Educativa*, 31 (2017) <https://revistas.uam.es/tarbiya/article/view/7396> :48.

²⁹ Laura López Martín, “Origen y contenido del cine proyectado con fines educativos hasta 1960”, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 11 (2013), doi : <https://doi.org/10.4000/ceec.4851>

³⁰ Arnau González i Vilalta, “La propaganda fascista italiana en Barcelona (1934-1936)”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 18(2007):260.

italianos en una importante gestión a realizar”³¹, en relación con la ayuda para el golpe de Estado de julio de 1936.

CONCLUSIONES

La conferencia de Luciano de Feo muestra algunas de las estrategias que usó el fascismo para mejorar su imagen en España y favorecer la “penetración ideológica”: uso de importantes personalidades y estrategias culturales, muchas veces de gran interés, que solían esconder objetivos políticos y comerciales muy mirados. De hecho en este caso se puede seguir el hilo entre la promoción cultural del cine educativo y la ayuda al golpe del 18 de julio de 1936.

Para ello se organizaron viajes, conferencias, se publicaron artículos firmados y anónimos y se contó con actores culturales italianos muy ligados a la propaganda. También se contó con actores españoles de primer orden que colaboraban con algunas de estas propuestas bien por su interés y calidad o bien por oportunismo político.

Los textos analizados relativos a la introducción del cine educativo en la revista evidencia que, si bien *La Gaceta Literaria* fue una importante catapulta de las minoritarias vanguardias en España, fue, de forma simultánea, un potente escaparate para las primeras alusiones al fascismo y la llegada de propaganda desde artefactos en principio dedicados a la cultura. La revista fue un espacio complejo en el que coexisten propuestas que deben ser estudiadas y que sirven para entender acciones más amplias que se observan en muchas otras propuestas culturales relacionadas con la Italia fascista en estos años.

En este caso, el interés por este tema estuvo muy ligado a sus colaboradores pero especialmente, al recorrido personal del promotor de la revista, Ernesto Giménez Caballero, que poco a poco se fue fascistizando.

Como se ha detallado, la estrategia pasaba por elegir invitar a personajes importantes de la propaganda del régimen que se ocupaban en principio de aspectos culturales con objeto de difundir y promocionar iniciativas “culturales” alojadas por el

³¹ Ismael Saz, *Mussolini contra la II República. Hostilidad, conspiraciones, intervención (1931-1936)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 1986:166.

fascismo y crear lazos de colaboración a futuro. Se hacía, también, con propuestas de interés en espacios de calidad cultural y modernidad que mejoraban la imagen del fascismo en el exterior. Es el caso, aquí analizado, de Luciano de Feo, incluido precisamente en un hito del cine de vanguardia: el Cine-club español. Tras la aparición de tema neutral, el cine educativo fue otra vía para la propaganda fascista en España procedente del potente Instituto Luce y tuvo un impacto más allá del fin de la revista. En los años previos a la II República, la entrada de propaganda fascista fue significativa y, a pesar de una menor permisividad, continuó colándose en las instituciones españolas con el nuevo gobierno republicano. También en este caso se observa que las redes tejidas en aquel periodo continuaron su trabajo en el nuevo permitiendo la entrada en España de una propaganda más sofisticada que debía superar las trabas de un Gobierno y unos actores culturales que conocían mejor los objetivos de este tipo de operaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Altet, Alicia y Sel, Susana. *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*, Madrid, Cerasa, 2016.
- Álvarez Macías, Nuria. “Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo”, *Tarbiya, Revista De Investigación E Innovación Educativa*, 31 (2017)
<https://revistas.uam.es/tarbiya/article/view/7396>
- Brihuega, Jaime, *Las vanguardias artísticas en España*, Madrid, Cátedra, 1981.
- Cerdán, Josetxo. “Buñuel, Urgoiti: Las sesiones sonoras del 'cineclub español'”, *Vértigo. Revista de cine*, 11 (1995) 12-17.
- Gállego, Ferran y Morente, Francisco. *Fascismo en España. Ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, El viejo Topo, 2005.
- González i Vilalta. Arnau. “La propaganda fascista italiana en Barcelona (1934-1936)”, *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 18(2007):255-272.
- Gracia Jordi. *La resistencia silenciosa: Fascismo y cultura en España*, Anagrama, 2004.

- Alberich, Ferrán, Gubern Román, Sánchez Biosca, Vicente. “Film clubs, Festivals, Archives and Magazines” en Jo Labanyi y Tatjana Pavlovic, *A Companion to Spanish Cinema*, Wiley, 2013.
- Foard, Douglas, *Ernesto Giménez Caballero (o la revolución del poeta). Estudio sobre el Nacionalismo Cultural Hispánico en el siglo XX*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975.
- Labanyi, Jo y Pavlovic, Tatjana, *A Companion to Spanish Cinema*, EE.UU., Wiley, 2013.
- López Martín, Laura, «Origen y contenido del cine proyectado con fines educativos hasta 1960», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 11, 2013, DOI : <https://doi.org/10.4000/ccec.4851>
- Mainer, José Carlos. *Falange y Literatura*. Antología, Barcelona, Labor, 1971.
- Peña Sánchez, Victoriano. *Intelectuales y fascismo: contribución al estudio de la cultura italiana del ventennio fascista y su repercusión en España*, Universidad de Granada, 1992.
- Saz, Ismael. *Mussolini contra la II República. Hostilidad, conspiraciones, intervención (1931-1936)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 1986.
- Selva, Enrique. *Ernesto Giménez Caballero, entre vanguardia y fascismo*, Pretextos, 2000.
- Selva, Enrique. “Gecé y la vía estética al fascismo”, en *Fascismo en España. Ensayos sobre los orígenes sociales y culturales del franquismo*, editado por Ferran Gállego y Francisco Morente: 69-108. España, El viejo Topo, 2005.



NÚMERO EXTRAORDINARIO

LA ENCRUCIJADA DE LA VANGUARDIA EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS:
ARTE, IMAGEN Y POLÍTICA

**SUEÑOS DE PIEL Y CELULOIDE: REPRESENTANDO EL
CUERPO DE LA MUJER EN LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE
CINE DURANTE LOS AÑOS TREINTA**

**Dreams of skin and celluloid: representing the female body in Spanish Film
Magazines during the 1930s.**

Javier Pérez Segura

Universidad Complutense de Madrid

javier.perez@ghis.ucm.es

Orcid: 0000-0003-0750-4714

Recibido: 24-08-2021 - Aceptado: 07-04-2022

Cómo citar este artículo/Citation:

Javier Pérez Segura, “Sueños de piel y celuloide: representando el cuerpo de la mujer en las revistas españolas de cine durante los años treinta”, *Hispania Nova*, 1 Extraordinario (2022): 119 a 154.

DOI: <https://doi.org/10.20318/hn.2022.6977>

Copyright: © HISPANIA NOVA es una revista debidamente registrada, con ISSN 1138-7319 y Depósito Legal M 9472-1998. Los textos publicados están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia [Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España](https://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es) de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y la revista y la institución que los publica y no haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>

Resumen: Durante el periodo de entreguerras, los principales países de Occidente tuvieron que redefinir la cultura visual mediante conceptos como el ser humano moderno, el cuerpo o la tecnología. Los medios de masas asumieron un protagonismo decisivo, globalizando ideas, símbolos y prototipos que se centraron a menudo en el cuerpo de la mujer. El imparable éxito popular del cine -en especial, el que procedía de Hollywood- tuvo un papel clave en todo ese proceso, creando variados tipos de mujer que

fueron emuladas por una gran parte de la sociedad. En este ensayo se analizan, a través de las principales revistas españolas de cine en los años treinta, muchas de las dimensiones de ese proceso, como la búsqueda de un nuevo ideal de belleza, la libertad de expresión frente la censura, la mirada masculina sobre la mujer y la lucha de ésta por emanciparse de las cadenas del pasado.

Palabras clave: Cine-mujer-España-revistas-años treinta-publicidad.

Abstract: During the interwar period, the main Western nations must redefine their visual culture by managing concepts such as modern human being, the body, or the technology. Mass media took then a decisive role, globalizing ideas, symbols and prototypes that were often focused on the female body. The unstoppable success of cinema -mainly, that one from Hollywood- had a key role in all that process, creating various types of women that were emulated by a large part of

the society. In this essay we analyze, through the best Spanish film magazines of the 1930s, many dimensions of this process, such as the quest for a new ideal of beauty, the freedom of expression against censorship, the male look at the woman and her struggle to break the chains of the past.

Keywords: Film-Woman-Spain-magazines-1930s-advertisement

En 1998, Tim Armstrong se preguntaba por qué, a comienzos del siglo XX, era tan importante el cuerpo para la modernidad¹. Después de plantear la complejidad de los mecanismos de concepción y percepción del cuerpo -como frontera entre el yo y el mundo, como incompletud que podría ser solucionada mediante la tecnología, como totalidad de fragmentos ensamblados-, concluía que fue así, entre otras razones, en tanto en cuanto necesario contrapunto vitalista al desolador balance de la primera guerra mundial, con sus millones de cuerpos muertos o mutilados. Ese panorama es lo que habría llevado de inmediato a impulsar toda una serie de actuaciones sobre el cuerpo destinadas, en revancha, a la búsqueda del hedonismo a través de la perfección física, que por lo general fue entendida como sinónimo de felicidad individual y, por qué no, también de triunfo social. De forma metafórica, concluye que “el cuerpo troceado fue cosido en un sistema de prótesis virtuales: un sistema que al mismo tiempo expone y remedia los defectos, implicando un cuerpo total que sólo podía ser conseguido mediante la tecnología”².

En consecuencia, fue entonces cuando se convirtieron en temas cotidianos -con un creciente e imparable interés para todas las clases urbanas, fueran pudientes o no- asuntos que desde entonces nos siguen interesando al máximo porque, de hecho, tienen todo que ver con la cuestión central de la identidad en los tiempos de la modernidad. Y en su inmensa mayoría estuvieron obsesionados con el cuerpo de la mujer, en total sintonía con lo que había caracterizado la cultura occidental desde hacía milenios.

Nos estamos refiriendo, por ejemplo, al auge de la cirugía plástica, de los tratamientos de belleza -algunos, ayer como hoy, muy agresivos- y de la industria del

¹ Tim Armstrong, *Modernism, Technology and the Body* (New Haven, Cambridge U. P., 1998), p.2.

² *Ibidem*, pág. 100.

maquillaje (por ejemplo, Helena Rubinstein, Elizabeth Arden o Max Factor empezaban entonces sus respectivos imperios comerciales); a la existencia de una publicidad fuertemente erotizada, al culto del cuerpo musculado, a los concursos de belleza³ o a los grandes espectáculos nocturnos, en algunos de los cuales decenas de mujeres mostraban sus cuerpos en coreografías mecanizadas que animaban el deseo del público.

Imagen nº 1. Their Chief Support



Fuente: *Ken*. 11 de agosto de 1938

³ David L. Chapman, y Brett J. Grubisic, *American Hunks. The Muscular Male Body in Popular Culture 1860-1970* (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2009); Candace Savage, *Beauty Queens. A playful history*, (New York: Abbeville Press, 1998); Elizabeth Haiken, *Venus Envy. A history of Cosmetic Surgery*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997).

Todos estos fenómenos culturales, que cubrían tanto la esfera del trabajo como la del ocio, tienen que ver con un proceso más globalizador como es el de la naciente sociedad de consumo, que utilizaría el cuerpo -y en especial el cuerpo femenino, insistimos- como plataforma de exhibición de infinitos productos. Como afirma Jane Nicholas:

Consumir no se trataba solo de comprar sino también de ver, de desear bienes y también de entender el cuerpo de modos muy particulares. Esto último ciertamente convertía el cuerpo en algo en continua necesidad de monitorización y atención, así como en algo en un cambio rápido y alarmante [...] al mismo tiempo un medio de placer y plenitud, y un mensaje de cómo debía parecer y actuar⁴.

Esa construcción física y simbólica de la *flapper* no tardó en llegar a Europa y a España⁵, donde tuvo que convivir con otras invenciones del imaginario colectivo como la *garçonne*⁶, siendo de hecho un modelo transnacional, que exudaba modernidad por sus poros y que tenía sus referentes de belleza en el glamuroso universo de la imagen fija (como publicidad, carteles o fotogramas de las revistas gráficas) o en movimiento, como vamos a ver a continuación.

EL CINE, O CÓMO SEXUALIZAR A LA MUJER AÚN MÁS

En todo el mundo, los espectadores veían cómo cobraban vida rostros y cuerpos perfectos: esos actores, pero sobre todo esas actrices, eran el sueño y el espejo en que se miraban legiones de hombres y mujeres anhelantes desde la oscuridad de la sala. El cine fue muy relevante en la gestación de la modernidad, por supuesto, convertido de inmediato en un fenómeno que llamó la atención de filósofos de la cultura como Walter

⁴ Jane Nicholas, *The Modern Girl. Feminine Modernities, the Body and Commodities in the 1920s*, (Toronto: University of Toronto Press, 2015), pp. 26 y 32.

⁵ Un magnífico ejemplo de las pasiones a favor o en contra de este nuevo tipo de mujer, en su caso en contra, lo leemos en este pasaje de un escritor tan comprometido políticamente con diversas posturas de izquierda como fue José Díaz Fernández, para quien la flapper encarnaba la banalidad y la cosificación de la mujer por ella misma: “Sacó un espejo del bolso de mano y comenzó a empolvarse. Después se avivó los labios con el lápiz y se hizo una boca breve como un ojal. Era el tipo acabado de flapper, de jovencita pervertida. Los ojos, dos botones de gas; el cuerpo, recto y sin curvas apenas, y los brazos, de niña, cargados de pulseras de pasta”, en *Venus mecánica*, 1929 (he consultado el volumen *José Díaz Fernández. Prosas*, (Madrid: Fundación Santander Central Hispano, Colección Obra Fundamental, 2006) pág. 91.

⁶ Mercedes Expósito, *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX* (Madrid: Cátedra, 2016). En especial, los capítulos 5 (“Coco Chanel se corta el pelo”, pp. 133-160) y 6 (“La garçonne, una respuesta a la misoginia”, pp. 161-204).

Benjamin⁷ o Bela Balasz⁸, que se plantearon las muchas dimensiones de ese diálogo, cuyo destinatario era al mismo tiempo individual y colectivo, siendo esto una cuestión capital en este ensayo. Porque, por otra parte, los conceptos de distracción o de cercanía, el aprendizaje para saber “leer” esos cuerpos y esos rostros que poblaban el celuloide, el deseo de emulación o la tendencia a la uniformización del gusto conducían, tan peligrosa como inevitablemente, a la transformación del público en masa⁹.

Por su condición de industria, es decir, una actividad que ofertaba sólo productos que podían tener garantizada una buena taquilla, el cine reflejó de manera insuperable todos los tópicos y reformulaciones del cuerpo que se produjeron en ese periodo de entreguerras (y las revistas de cine darían cumplida cuenta de ello, como detallaremos más adelante). Incluso las escasas películas de vanguardia, por esencia mucho más experimental y elitista, tuvieron el cuerpo femenino como claro campo de batalla, por decirlo de una manera gráfica. Nos servirán unos pocos ejemplos: en *Thaïs* (1917), del futurista Anton Giulio Bragaglia, la cámara se centra en una mujer tardosimbolista de belleza lánguida; en *Ballet mécanico* (1924), del cubista Fernand Léger, se nos muestra el rostro multiplicado y muy maquillado de Kiki de Montparnasse (seud. de Alice Prin), pero también unos planos con piernas de maniquí de escaparate, elementos que fueron y son tan habituales del fetichismo. Se trata de una aproximación que al año siguiente reaparecería en *Entreacto* (1925), de René Clair, con esa repetición obsesiva del plano en contrapicado del cuerpo de una bailarina. *Entreacto*, film dadaísta por excelencia, anticipa además las poliédricas presentaciones del cuerpo femenino que estaba a punto de desplegar el surrealismo, que por lo general definiría a las mujeres como máquinas deseantes y deseadas. Lo vemos en el que es considerado en el film más temprano de ese ismo, *La concha y el reverendo* (1928), de la directora Germaine Dulac, pero sobre todo en *La estrella de mar* (1928), de Man Ray, y en las dos primeras obras maestras de Luis Buñuel, *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). En *Un perro andaluz*, en cuyo guión participó Salvador Dalí, opta por la presentación de fragmentos corporales, que en ocasiones desembocan en anamorfosis y metamorfosis sorprendentes; en la segunda, en cambio, el genial aragonés parece decantarse por la provocación

⁷ Daniel Pitarch (ed.), *Walter Benjamin. Escritos sobre cine* (Madrid: Abada, 2017).

⁸ Béla Balázs, *El hombre visible, o la cultura del cine* (Buenos Aires: Cuenco de plata, 2000).

⁹ VVAA, *Hollywood 1927-1941. La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain* (Paris: Autrement, 1991).

surgida de la acción de cuerpos enteros, sobre todo el de la protagonista, Lya Lys (seud. de Nathalie Margoulis), cuya inconfundible modernidad es subrayada tanto por su modo de vestir como por su maquillaje o sus explícitos deseo y libertad sexual. No debemos olvidar que quien había sido uno de los maestros de Buñuel, el alemán Fritz Lang, había firmado poco tiempo antes esa obra maestra del expresionismo llamada *Metrópolis* (1927), sublime muestra de la gran complejidad de los modos de representación de la mujer en el cine. Desde el candor y la belleza ideal de su protagonista, María (protagonizada por Brigitte Helm, de la que hablaremos también), hasta la actualización del mito de *femme fatale* en su versión robótica, es protagonista de una célebre escena en la que su danza exótica/erótica¹⁰ aviva el deseo de decenas de hombres que, al final de la secuencia, se han convertido sólo en pares de ojos que se amontonan¹¹ mientras acosan a ese engendro de la tecnología.

Pese a todo, la vanguardia seguía quedando muy lejos del inagotable caudal de imágenes y arquetipos femeninos¹² que comercializaría -y lo decimos con toda la intención cosificadora del término- el cine menos radical, pero también el que sin duda tuvo una mayor recepción popular. Se trata de un asunto fundamental porque es el que ocupa casi la totalidad de las páginas de las revistas de cine que vamos a analizar en breve. Llegados los años treinta, ya estaba firmemente anclado el *star system* (otra invención consumista) en los principales países occidentales, y lo lideraban sobre todo ellas, actrices que atraían a masas de seguidores y seguidoras que veían en esos cuerpos

¹⁰ Janet Lungstrum, “Metropoli and the Technosexual Woman of German Modernity”, en Ankum, Katharina (ed.), *Women in the Metropoli: Gender and Modernity in Weimar Culture* (Berkeley, California University Press, 1997), pp. 128-144.

¹¹ Y que, lejos de cualquier casualidad, reaparece en uno de los escasos filmes vanguardistas españoles, *Esencia de verbena* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, y posiblemente con guión de Ramón Gómez de la Serna, con una escena donde muchos ojos acosan a una mujer que se sube las medias.

¹² Como también lo haría el cine de la Alemania nacionalsocialista (el del fascismo italiano y el comunismo soviético fueron muy distintos), debido al espacio central que ocuparon las teorías genésicas y la práctica deportiva como perfeccionamiento del cuerpo. El film *Olimpia* (1938) de Leni Riefenstahl, rodado durante los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, sigue siendo un territorio privilegiado para reflexionar sobre el cuerpo moderno. Está dividido en dos partes: Festival de las naciones y Festival de la belleza, y constituye, además de un material documental de primer orden, un exhaustivo escaparate de cuerpos perfectos, masculinos y femeninos, cuyo único parangón parecían ser, como vemos en los primeros minutos de la cinta, las esculturas de mármol de la Grecia clásica. Así, ese anhelo de perfección física era asumido como un pilar del ideal civilizatorio que se había mantenido sin cambios durante un par de milenios. Fue el ejemplo más explícito de lo que podríamos llamar la “politización del cuerpo”. Vid. Stephanie Viggiano, *Bodies represented in Leni Riefenstahl's Olympia: the Fascist Aesthetics of Ausdruckstanz and Aestheticism* (New York: Columbia University, undergraduate thesis, 2011) y Karl Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935* (Berkeley: University of California Press, 1997).

la encarnación de todas sus ideas sobre la mujer moderna, cosmopolita e independiente. Y, por supuesto, de una belleza perfecta. En Hollywood siempre fue una tentación difícil de resistir y pronto aparecieron los primeros desnudos en pantalla: Anette Kellerman en *Hija de los dioses* (1916), Lili Damita en *Tacones rojos* (1926) pero, sobre todo, *Madame Satán* (1930), dirigida por Cecil B. de Mille, aunque el primer desnudo integral en pantalla se hizo esperar un poco más, el de Hedy Lamarr en *Éxtasis* (1933).

Lógicamente, desde el punto de vista comercial, se potenció ese “apetito visual” de muchas maneras, creando incluso ciclos o casi subgéneros como las películas de Busby Berkeley durante los años treinta, donde decenas de chicas ejecutaban complicadas coreografías con precisión matemática. De forma más sutil, triunfa en la llamada *screwball comedy*, donde se ofrece una imagen de la mujer como rebelde frente a las convenciones, libre para elegir qué ser, qué vestir, con quién estar y a quién amar. *Sucedió una noche* (1934), de Frank Capra, sirvió casi como una plantilla para numerosos directores de ese periodo. De la pasividad habitual que se había impuesto a los roles femeninos en el cine, ellas pasaron a tomar la iniciativa. Y miles de mujeres, en cualquier rincón del mundo, lo estaban viendo desde sus butacas en una sala de cine. Y estaban tomando nota.

La invasión de la industria hollywoodiense sobre el resto del planeta, que se había iniciado aprovechando la falta de competencia europea durante la primera guerra mundial, se hizo más evidente en los años treinta. Y con ella se multiplicaron las escenas, acciones y argumentos sobre los ideales de belleza femenina, en lo que fue toda una avalancha de imágenes gestionada de maneras muy diversas. En nuestro país no fue distinto.

COORDENADAS DEL CASO ESPAÑOL

Para acercarnos a la realidad específica de lo que era nuestro país entonces, tenemos que considerar en primera instancia que se trataba de una sociedad contradictoria, con graves conflictos políticos y sociales, consecuencia de la difícil convivencia entre amplios sectores muy enfrentados en todos los órdenes. El cine se convirtió en un escenario más donde chocaron ambos bloques; sobre todo, desde finales de los años veinte, coincidiendo con la llegada del cine sonoro y los posicionamientos,

tanto culturales como políticos, a favor o en contra¹³ del nuevo elemento, dentro de ese lenguaje que de por sí seguía siendo muy novedoso.

El cine fue utilizado para proyectar todo un conjunto de prácticas e ideologías que podríamos centrar en tres grandes apartados: como un factor clave en la nueva definición de la cultura moderna; como un campo para la confrontación social y política, polarizada entre posiciones de extrema izquierda y extrema derecha; y, por último, como un lugar desde donde cuestionar los límites morales que podían ser representados en el ya de por sí polisémico mundo de las imágenes.

Respecto al primero de esos apartados, el del cine como factor definitorio de la cultura moderna, resulta obvio que las vanguardias artísticas y literarias españolas del momento apoyaron su potencial perturbador. Son numerosas las aportaciones interesantes, pero sólo podemos mencionar aquí algunas como la serie de *Estampas cinemáticas*, de la pintora Maruja Mallo, en 1927; las huellas en algunos novelistas y poetas de la generación del 27¹⁴ como Rafael Alberti (*Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, 1929)¹⁵, Luis Cernuda (*Los placeres prohibidos*, 1931) o Federico García Lorca (*Poeta en Nueva York*, 1929)¹⁶; la importancia que tuvo el cine en ese manifiesto futurista y surrealista catalán que es el *Full Groc (Hoja amarilla*, 1928), que firmaron Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà¹⁷; la centralidad del cine en la teoría y obra artísticas del mismo Dalí¹⁸; la presencia habitual de fotografías de estrellas de cine en esas revistas que llamamos “de lujo”, como *D’aci i*

¹³ Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonio en huecograbado. El cine en la 2ª república y su prensa especializada (1930-1939)*, (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009). Todo el capítulo titulado “Dobles versiones, sincronización, rótulos, doblaje... como consecuencia de la ausencia de producción propia”, pp. 51-70.

¹⁴ Román Gubern, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (Barcelona: Anagrama, 1999). Sin duda sigue siendo un referente muy valioso el libro de Brian C. Morris, *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)* (Córdoba: Filmoteca y Junta de Andalucía, 1993); también el de, Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, (Madrid: Editorial Complutense, 1983).

¹⁵ Edgar O’Hara, “Exercises in the dark: Rafael Alberti’s cinema poems”, en Derek Harris (ed.), *The Spanish avant-garde* (Manchester: Manchester U. P., 1995), pp. 165-177.

¹⁶ Rafael Utrera, *Federico García Lorca/cine. El cine en su obra, su obra en el cine* (Sevilla: ASECAN, 1986).

¹⁷ En dicho manifiesto se apostaba por “el cine [...] los concursos de belleza al aire libre [...] los desfiles de los maniquíes [...] el desnudo bajo la electricidad en el music hall”.

¹⁸ Matthew Gale, (ed.), *Dalí & Film*, (London: Tate Publishing, 2007) y el catálogo *Dalí: Cultura de masas*, (Barcelona: Caixaforum y Madrid: MNCARS, 2004-2005). Desde 1927, Dalí publicó diversos artículos sobre el concepto de cine anti-artístico, en puridad el *slapstick* que tanto admiraba, en revistas como *La Gaceta Literaria*, de Madrid, o *Gaseta de les Arts*, de Sitges.

*d'alla*¹⁹ o *Las cuatro estaciones*²⁰; la tarea de difusión de la teoría del cine en publicaciones como *Revista de Occidente*, *Gaceta de Arte* o *La Gaceta Literaria*²¹. Sobre todo, esta última, fundada por Ernesto Giménez Caballero, que abrió en diciembre de 1928 el Cine-Club Español, con el que colaboró Luis Buñuel seleccionando en los meses siguientes el pase de películas como *Entreacto*, *La estrella de mar*, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*²².

También se publicaron abundantes ensayos y columnas periodísticas sobre la naturaleza del cine, entre cuyos autores destacaríamos a Antonio Espina -quien contrapuso la idea del teatro como sinónimo de lo antiguo frente al cine como lo absoluto moderno²³-, Guillermo de Torre, Benjamín Jarnés²⁴, Miguel Pérez Ferrero²⁵, César M. Arconada, o los textos más extensos sobre la técnica, el paso del silente al sonoro y el magnetismo de las estrellas de cine, entre los que destacan los de Francisco Ayala o Guillermo Díaz-Plaja²⁶. Obviamente, todo este caudal de ideas y prácticas definió lo que estaba siendo la modernidad cultural española durante los años veinte y treinta, y que sólo sería vencida por la guerra civil. Incluso hubo lugar para una novela

¹⁹ Jeroni Moragues, “Joan Crawford”, *D’aci i d’alla*, 152, agosto de 1930, p. 280; Anónimo, “La gràcia tota moderna de les girls”, *D’aci i d’alla*, 154, octubre de 1930, p. 357; Anónimo, “L’absorció cinematogràfica”, *D’aci i d’alla*, 171, enero de 1933, s.p.; Anónimo, “Reflexions de platja”, *D’aci i d’alla*, 173, julio de 1933, s.p.; o Anónimo, “Imatges mòbils”, *D’aci i d’alla*, 174, septiembre de 1933, s.p.

²⁰ Sólo publicó 4 números trimestrales en 1935, pero hay siempre páginas dedicadas a fotografías de actrices de Hollywood en posados sensuales, que son acompañados por comentarios como éste en referencia a Jean Harlow “La veis pegada a la pared, tal vez atada a una columna. Y os hace el efecto de que está sufriendo un castigo y que los viejos puritanos no tardarán en infligirle la pena de azotes [...] la rubia platinada no hace sino ofrecerlos, bajo la seda tirante de su vestido, la lira deliciosa de su cuerpo perfecto”, *Las cuatro estaciones*, 1, primavera de 1935, p. 65. También recomiendo leer el artículo Anónimo, “Reflexiones de playa”, *Las cuatro estaciones*, 2, verano de 1935, pp. 19-22, en el que se multiplican las referencias a Venus y a las ninfas comparándolas con las jóvenes bañistas de ese mismo verano.

²¹ Una recopilación de todos los artículos dedicados al cine que aparecieron en dicha revista, y de todas las películas que se vieron en su cine-club, en Alberto Sánchez Millán, “La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y La Gaceta Literaria”, *Actas del III Congreso de la AEHC* (San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991, pp. 353-361).

²² Carlos Castilla, “El cine a través de La Gaceta Literaria y del Cineclub de Ernesto Giménez Caballero”, *Poesía*, Madrid, 22, enero de 1985.

²³ José M. del Pino, “Poéticas enfrentadas: teatro y cine en Antonio Espina y Revista de Occidente”, en *Anales de la literatura española contemporánea, Society of Spanish and American-Spanish Studies*, vol. 6, 2001, pp. 91-112. [consulta: 12-3-2021].

²⁴ *Citas de ensueño (Figuras del cinema)* (Madrid: G.E.C.I., 1936).

²⁵ “Estrellas y satélites”, *La Gaceta Literaria*, I, 15 de febrero de 1927, p. 6.

²⁶ *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film* (Barcelona: Publicacions de La Revista, 1930).

tan precoz en su iconoclasia hacia los tópicos de lo que suponía el cine hollywoodiense como *Cinelandia* (1923), del genial Ramón Gómez de la Serna²⁷.

En segundo lugar, se evidencia la dimensión de lucha social y política que algunos de nuestros intelectuales vieron en el cine, en cierto cine lógicamente, como estímulo para la lucha de clases y la revolución social²⁸. Sin duda, fueron revistas como *Nuestro cinema* (1932-1935), dirigida por Juan Piqueras y realizada desde París, y *Octubre. Escritores y Artistas Revolucionarios* (1933-1934), dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León, las que apostaron con más fuerza por el cine soviético. Rechazaron casi todos los demás modos de hacer acusándolos de burgueses, de ser un producto capitalista e imperialista estadounidense, pero también de ofrecer el lugar de pecado por excelencia²⁹. Ambos discursos -que compartió, asimismo, alguna revista de corte anarquista como *Popular Film*, dirigida desde Barcelona por Mateo Santos- fueron mezclados intencionadamente en aras de una posición política y moral que se pensaba superior. Sobre todo, lo encontramos en la primera de estas publicaciones, *Nuestro cinema*, que reprodujo fotogramas y primerísimos planos de esas películas soviéticas, pero que también dedicó algunos artículos a criticar el *star system*³⁰, y muchos más a

²⁷ Por supuesto, en esa novela tan disparatada, una de cuyas protagonistas se hace llamar Venus de Plata, Ramón no deja títere con cabeza y hay numerosas referencias irónicas hacia toda la industria del cine, sus estrellas y la tentación permanente de cuerpos exhibidos. Para un análisis de esa obra, véanse dos referencias tan actuales como las de Jorge Costa Vila, “Un Hollywood soñado: sustrato cinéfilo y potencial visionario en *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59294>), y, en menor medida, Ainoa López Riesco, “*Cinelandia*: cine y literatura en la España del siglo XX”, *AWEN-Cine y Literatura*, 8, 2020, pp. 48-52.

²⁸ Jorge Latorre, Rafael Llano y Antonio Martínez-Illán, “Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas”, *Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación*, 9, 17, 2010, pp. 93-106.

²⁹ Perspectiva que también observamos en una revista muy ligada a *Nuestro Cinema* como es la canaria *Gaceta de Arte*. Allí se puede leer el siguiente párrafo: “el cine americano entra en un orden sexual [...] el erotismo de Hollywood se gradúa en excelentes ropas interiores, las figuras del cine americanas se valoran en matices sexuales, existe una indispensable tabla jerárquica, desde la flapper hasta la vampiresa”, Westerdahl, Eduardo, “Conducta funcional del cinema”, *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, 8, 1 de septiembre de 1932, p. 3.

³⁰ En Mae West se centra Carlos Llopart, “Mitología cinematográfica”, *Nuestro cinema*, 8-9, enero y febrero de 1933, pp. 99-101: “Dioses creados en este Olimpo falso y complicado de Hollywood, oficinas con una sola finalidad, con un solo objetivo. Propaganda. Las máquinas teclean nuevas vidas, nuevos gestos. Lanzan al mundo por sus tubos metálicos, una red de maravillas, de palpitaciones no auténticas de unos hombres y mujeres elevados a la inutilidad. Estrellas. Sus nombres explotan en una noche efímera [...] Olimpo de nuestros tiempos. Con mil historias y mil tragedias. Construido en un bloque de cartón-piedra [...] Un director para una estrella, un argumento para una estrella. Todo se dilata en torno de aquella figura suprema. Retratada en mil poses distintas. Con cien biografías diferentes. Muñeco automático que necesita cuerda, cuyo gesto ha sido calculado con precisión absoluta. Norteamérica lanza cien estrellas por año. Señala su órbita en las taquillas y pronto se olvida de ellas. Anuncios, anuncios, anuncios y un nombre sonriente en medio de este castillo frágil. Mitología de nuestro tiempo”.

defender el documental de actualidades _para ellos, el espejo de un presente cambiante frente a las fantasías románticas de los géneros de ficción.

Pero también hay mucho proselitismo en la segunda de esas revistas, *Octubre*, conectada directamente con la anterior por su incardinación en el partido comunista³¹, y que en ocasiones estaba interesada en los, para ellos, terribles efectos en la moralidad de la sociedad, por lo que se situaría también en el epicentro de ese tercer gran debate. Y el desnudo femenino estaba, lógicamente, en el centro de casi todas esas polémicas.

En último lugar, la moralidad católica dominante definió muchas de esas actitudes y, en nuestra opinión, se convirtió en el tercer gran eje de este asunto. Desde los años veinte y, sobre todo, durante los años treinta los sectores más reaccionarios intentaron frenar la omnipresencia del desnudo, que podemos rastrear en muchos frentes. Por ejemplo, la publicación de prolijos textos teóricos sobre el desnudo en el arte y sobre el desnudo de arte³², o el escándalo provocado por la primera Exposición del Desnudo que se celebró en España, concretamente en Barcelona, en diciembre de 1933. Ramón Rucabado, polemista católico y director del semanario *Catalunya Social*, lideró los ataques a dicha exposición y extendió su rechazo a lo que él consideraba una amenaza directa a la moral, el cine, siendo uno de los primeros en hacerse eco de iniciativas estadounidenses como el Código Hays, establecido en 1930 pero sólo aplicado desde 1934³³. Precisamente, a comienzos de ese último año Rucabado publica

³¹ F. M. “Cinema: espejo del mundo”, *Octubre*, Madrid, 1, junio-julio de 1933, p. 27, donde se critica el efecto de adormecimiento de la conciencia de clase que tenía casi todo el cine hollywoodiense: “Las reinas de belleza, recién salidas del horno donde las preparan con destino a ministros capitalistas, pasean su sombra por las pantallas”. O la traducción de un artículo de Sergei Eisenstein (“Código de conducta moral del cinema norteamericano”, *Octubre*, Madrid, 6, abril de 1934, p. 28) donde se hacía eco de la aprobación del Código de Producción, Código Hays, y al que la redacción de la revista añadía el siguiente colofón: “¿Se cumple? Los espectadores españoles pueden comprobarlo en la pantalla. El negocio es antes que esta moral de vieja solterona burguesa”.

³² Emiliano M. Aguilera, *El desnudo en el arte* (Madrid-Barcelona: Joaquín Gil, 1932): “Moralistas o -digámoslo exactamente- pseudomoralistas de todos los tiempos han puesto, no obstante, cuantiosos reparos al desnudo. El desnudo, han dictaminado esas gentes tan pacatas o muy perversas, es inmoral, enciende deseos, agujonea la paz sexual, espolea a la lujuria... ¡Falso! El desnudo en sí es casto. Sólo los pensamientos torpes lo despojan de su castidad” (p. V). Este mismo autor ampliaría el tema pocos años después, en el libro *El desnudo en la pintura. La figura humana en el arte* (Madrid: Librería Bergua, 1935). En los años veinte se habían publicado, por ejemplo, los libros de Carlos Fernández Cuenca, *Estética del desnudo* (*El desnudo en el arte*), (Madrid: Tobogán, 1925), y de Francisco Esteve Botey, *El desnudo en el arte* (Madrid: Villarroca, 1926). Respecto al desnudo de arte, destacamos el libro de Carlos Salicrú Puigvert, *El desnudo de arte. Estudio social, moral y estético acerca de su profusión pública* (Barcelona: La Hormiga de Oro, 1930).

³³ Sobre ese periodo de cuatro años previo a la aplicación del Código, véase Thomas Doherty, *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930-1934* (New York: Columbia U. P., 1999). Para una comprensión más amplia del fenómeno, véanse Tom Pollard, *Sex and violence. The*

un librito que reúne diversos textos que habían servido para denunciar aquella exposición, algunos de los cuales incluyen párrafos que atacan sin piedad esas tendencias del cine de Hollywood:

Consideremos la industria del desnudo cinematográfico, en progresión geométrica, que por fin ha motivado la alarma de los obispos norteamericanos, horrorizados por la escandalosa producción de Hollywood, producción de la que Barcelona es el primer mercado consumidor europeo [...] El desnudo es el incentivo básico de la mayor cantidad de películas americanas a pesar de la moral Hays, a pesar de ese hipócrita que deja pasar las más osadas, las más retorcidas sugerencias del desnudo de lo que en la verdadera lengua de Hollywood llaman sex appeal [...] De manera creciente, el cine ha aumentado la exhibición de desnudos, los cuales desde la pantalla pasan a los anuncios, viñetas de publicidad, fotos, postales, revistas, especiales, carteles... infestando la ciudad en una copiosa exposición del desnudo en su rama cinematográfica³⁴.

Incluso ponía un ejemplo concreto de cómo esas imágenes de desnudo se estaban extendiendo por la ciudad, en su opinión incitando al pecado de los transeúntes y espectadores: “Una revue filmada ha excedido a todo lo precedente en el escándalo de la publicidad: impúdicas figuras en gran tamaño del film *Vampiresas* 1933. ‘Ya están aquí las girls que han alegrado las fiestas de Navidad’, decía un rotativo con grandes titulares”³⁵.

Veremos cómo esta cuestión de la censura nutrirá muchas páginas de las revistas españolas especializadas en cine, sobre todo, como decimos, a partir de 1934, cuando se puso en marcha en Hollywood el Código de Producción o Código Hays. Sin embargo, no está de más recordar que España vivía entonces en el llamo bienio negro o radicalcedista, con un gobierno formado por partidos de centro-derecha, alguno como la CEDA de Gil Robles, que eran claramente activistas católicos.

Hollywood Censorship Wars (London: Paradigm, 1999); Gregory D. Black, *Hollywood censored. Morality, Codes, Catholics and the Movies* (New Haven: Cambridge U. P., 1994); Stephen Tropiano, *Obscene, Indecent, Immoral and Offensive. 100 + years of censored, banned and controversial films* (New York: Limelight, 2009).

³⁴ Ramón Rucabado, *Bandera d'escàndol. Resum de la campanya contra l'Exposició del Nu* (Barcelona: Políglota, 1934, pp. 69-71).

³⁵ *Ibidem.*, pág. 71.

TEORÍAS DEL SEX-APPEAL EN ESPAÑA

Éste constituye, sin duda, uno de los conceptos clave que más nos pueden ayudar a entender las representaciones del cuerpo femenino en las revistas de cine españolas durante esos años treinta. Como se afirmaba en 1934:

Son los americanos los que han realizado la comercialización en gran escala del sex-appeal. Gracias a ellos, la perfección de las piernas de una señora puede alimentar y en cierta manera satisfacer la fantasía de millones de ciudadanos de todos los continentes [...] El público, por su parte, qué quiere ¿qué los actores sean bellos o que sean buenos? El espectador prefiere, naturalmente, que posean ambas cualidades a la vez, pero en caso de elección forzosa ¿por qué se decidiría?³⁶.

Se comparaba luego a algunas de las actrices que entonces eran símbolo de esa sexualidad, contraponiendo a Marlene Dietrich (“Cuando nos enseña las piernas en El ángel azul nos ha dado la medida de todo su talento”) con Greta Garbo, a la que sí valora también por sus dotes interpretativas, además de por su belleza. Para César M. Arconada, era la misma diferencia que existía entre Buster Keaton y Charles Chaplin, o sea, entre una fría máscara y un cálido talento pleno de humanidad:

En medio de la frivolidad de los desnudos del cine -carne blanda, carne de espumas de voltios- su desnudo es prieto, real, conciso, rotundo. Entre la carne -falsa- de figurines, solo su carne tiene palpitaciones, emociones. Entre los cuerpos de cera de los muñecos del film, solo su cuerpo vive con abundancia de pasión. Con exceso [...] Greta Garbo: desnudo de sombras. Blanca de luz. Rubia de luz. Mujer: Venus entre las espumas del cinema³⁷.

Unos meses más tarde, el escritor y periodista Francisco Ayala publicaría esa espléndida colección de ensayos breves titulada *Indagación del cinema* (1929). Entre ellos dedica unas líneas a la atracción sexual que le provocan Janet Gaynor (“su desnudo era -no podía ser de otro modo- puro, homogéneo y delicado. Desnudo hasta de su propia desnudez, intacto, como podía serlo el de un arcángel ascendido desde el borde

³⁶ Josep M. Planes, “El “sex-appeal”, element cinematogràfic”, *Mirador. Setmanari de literatura, art i política*, Barcelona, 278, 31 de mayo de 1934, p. 6.

³⁷ Cesar M. Arconada, “Posesión lírica de Greta Garbo”, *La Gaceta Literaria*, I, 37, 1 de julio de 1928, p. 5. En esa misma publicación, la diva sueca recibió más veces atención, como en el artículo de Antonio de Obregón “Vida de Greta Garbo”, II, 77, 1 de marzo de 1930, p. 5.

de una alcantarilla al séptimo de los cielos”³⁸), Josephine Baker (“hizo su aparición en Madrid envuelta en una mala película. Mala, ante todo, porque Josefina Baker solo está bien envuelta en su propia desnudez [...] es la Judith negra, la Sirena de los Trópicos: una sirena con ojos de almendra, con sonrisas de cuchillo, coqueta como un mono y capa de hacer perder la cabeza a cualquier Holofernes de opereta”³⁹) pero, sobre todo, Greta Garbo:

Juego desvelado, atroz, y mudo forcejeo, en que su sonrisa egipcia, glacial, levanta sueños de rugiente calentura; vendavales de arena que sacuden el árbol de coral de las venas y quemán como una lluvia de fuego. Circe nórdica, conserva en su pecho el rumor gemelo de dos caracolas: vibración, pura transparencia, pura irrealdad. Porque en Greta la carne es también espíritu. Su figura tierna se mueve en la pantalla como en la superficie de un espejo -pura sustancia artística, alto ejemplo de este proceso por el cual el arte extrae del objeto su sangre estética y la eleva a categoría⁴⁰.

Esperamos haber demostrado con estas breves citas que Greta Garbo era uno de los mejores ejemplos de esa popularización del *sex-appeal* a través del cine, pero no la única, ni mucho menos. Mae West⁴¹, Brigitte Helm, Joan Crawford y tantas otras se acabaron convirtiendo en diversos tipos de mujer fuertemente erotizados por los espectadores, en un impulso que fue analizado con frecuencia en la prensa. Tenemos un ejemplo magnífico, por la profusión de textos, en la revista barcelonesa *Mirador*⁴², y cobró más importancia a lo largo de esos años treinta porque lo que en el fondo se estaba cuestionando era la libertad de expresión frente a un creciente poder de la censura promovida por la jerarquía católica española y mundial. El respaldo que supuso la encíclica *Vigilanti Cura* del Papa Pío XI, centrada en el cine como fuente de

³⁸ Francisco Ayala, *El escritor y el cine* (Madrid: Cátedra, 1996, pág. 36).

³⁹ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 38-39.

⁴¹ Quien -pese a la mirada torpe masculina, que sólo la veía como un cuerpo voluptuoso- en realidad estaba encarnando mejor que ninguna otra actriz de su tiempo esa revolución sexual iniciada en la década de los años veinte. No siquiera necesitaba desnudarse para irradiar una poderosa sexualidad, siendo además ella quien, en sus películas, solía acercarse primero al hombre.

⁴² Palau, Josep, “Erotisme i cinematografia”, *Mirador*, 33, 12 de septiembre de 1929, p. 33; Anónimo, “Lubitsch i el sex-appeal”, 204, 29 de diciembre de 1932, p. 4; Anónimo, “El cinema i el erotisme”, *Mirador*, 251, 23 de noviembre de 1933, p. 4; o C., “Mae West i Cleopatra”, *Mirador*, 304, 8 de diciembre de 1934, p. 4. Sobre la centralidad de esos debates en la revista, véase Palmira González López, “La crítica cinematográfica en la primera etapa de la revista barcelonesa *El Mirador* (1929-1930)”, en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español, actas del tercer Congreso de AEHC* (San Sebastián: Euskaldiko Filmaltea, 1991, pp. 309-351).

“perversión”, no hizo sino intensificar esa campaña, de la que tenemos abundante eco en las publicaciones de la época⁴³.

Un capítulo aparte lo constituye Salvador Dalí, de nuevo él, que pintó en 1934 el óleo *El espectro del sex-appeal*, para el que realizó varios dibujos previos, y que teorizó sobre esa categoría, que él asociaba a la frialdad erotizante que se escondía tras la máscara del personaje literario Fantômas,⁴⁴ y que vería reencarnada en Mae West y en Greta Garbo, en un artículo publicado en la revista surrealista *Minotaure*:

Estoy orgulloso de haber predicho, en pleno apogeo de la anatomía funcionalista y práctica, entre el mayor de las burlas escépticas, la inminencia de los músculos redondos y salivarios terriblemente pegajosos de pensamientos de vuelta biológicos de Mae West⁴⁵. Hoy anuncio que toda la nueva atracción sexual de las mujeres vendrá de la posible utilización de sus posibilidades y recursos espectrales, es decir, de toda su posible disociación, descomposición carnal, luminosa [...] La mujer se hará espectral por las desarticulaciones y deformaciones nuevas de su anatomía, el “cuerpo desmontable” y la aspiración y verificación álgida del exhibicionismo femenino [...] A través de la luminosidad fulgurante y extra rápida del sex-appeal de los despellejamientos vivos, el prosaísmo monumental de los grandes automóviles y de las planchas de las enfermeras se convertirá en fantomático y sereno⁴⁶.

No todo fueron opiniones favorables al *sex-appeal*, por supuesto⁴⁷. El mayor rechazo lo encontramos en revistas españolas de compromiso político, como *Nuestro*

⁴³ W. R., “Will Hays estrena el seu codi. Una passa de pudícia”, *Mirador*, 285, 19 de julio de 1934; Tasis, Rafael, “La censura en el cinema”, 325, 9 de mayo de 1935, p. 4; Moragues, Jeroni, “Higiene cinematográfica”, 385, 9 de julio de 1935, p. 4; Martínez de la Rosa, R., “La censura cinematográfica”, *Hoy*, Tenerife, 14 de julio de 1935. Respecto a las fuentes más recientes, el libro de Juan Antonio Martínez-Bretón, *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)* (Madrid: Fragua, 2000) y el capítulo de María Antonia Paz Rebollo y Julio Montero, “Las películas censuradas durante la Segunda República. Valores y temores de la sociedad republicana española”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 16, 2010, pp. 369-393.

⁴⁴ Cuyas novelas fueron escritas por Marcel Alain a mediados del s. XIX, y por Pierre Suvestre, a comienzos del s. XX

⁴⁵ En 1934 la revista estadounidense *Vanity Fair* había nombrado “famosos del año” a Dalí y a Mae West. Ese año Dalí pinta un temple titulado *Rostro de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*, y que años más tarde, y con la ayuda del arquitecto Óscar Tusquets, llevaría a las tres dimensiones en una sala de la Fundación Gala Salvador Dalí de Figueras.

⁴⁶ Salvador Dalí, “Les nouvelles couleurs du sex-appeal spectrale”, *Minotaure*, 5, 15 de mayo de 1934, pp. 20-22.

⁴⁷ Un ejemplo es el artículo anónimo, “Lacras del cinema. El sex appeal”, *Popular Film*, Barcelona, 27 de diciembre de 1934, p. 4.

cinema, asunto sobre el que tenemos que insistir. Para aquéllas, la atracción sexual en la pantalla era una estrategia burguesa y capitalista destinada a distraer a las masas respecto a su toma de conciencia de clase, que impedía su participación en la revolución social:

Lo usa la burguesía para tener adormecida a la clase obrera. La persona que, falta de cultura e ignorante del cebo que le ponen, acude al cine como remedio a su aburrimiento, empezará pronto a gustar -es muy natural- de la atracción que ejercen sobre él las diosas de la pantalla [...] No es solo Clara Bow la que tiene su "it" -aunque el dicho sea una perogrullada-; todas lo tienen, la wamp [sic] enigmática y lánguida, la flapper alegre y despreocupada y la ingenua pudibunda y ñoña.

El espectador perdió su sensibilidad, sucumbió a la llamada del sexo [...] pedirá ser nutrido de toda la pornografía necesaria para su satisfacción y Hollywood (Joinville, Neubabelsberg) se lo envía gustosísimo [...] El cinema ha cumplido su misión; el público no sentirá hambre, ni percibirá problemas sociales, ni pensará; los productores recogen sus ganancias⁴⁸.

En Vampiresas 1933 se tocan problemas esenciales: la crisis, los sin trabajo, la guerra [...] Pero la crisis no puede ser representada como una consecuencia de un régimen en agonía. Hay que buscar una vía directa para hacerla llegar a las masas. En Vampiresas 1933 nos llega entre blues, canciones sentimentales, sex-appeal y desnudos femeninos⁴⁹.

Pese a estas resistencias, desde los extremos del catolicismo y del comunismo, el triunfo del deseo sexual en la cultura moderna de los años treinta fue imparable, y sucedió precisamente gracias al cine, como leemos en este artículo:

La belleza es la moral del desnudo. Cuanto más desnuda se muestra la belleza, más pura es su moral. El desnudo ha saltado del barro y de la tela pictórica al cinematógrafo [...] El cinema yanqui, entre otras cosas, ha aportado a la pantalla la [sic] sex-appeal: la mujer que posee atracción sexual, capaz de producir con su imagen sensaciones físicas, genésicas [...] Actúa la vampiresa, la sex-appeal, en terreno resbaladizo [...] tiene tantas variaciones como tipos físicos

⁴⁸ Vicente García Arenal, "Notas sobre el sex-appeal", *Nuestro Cinema*, París, enero-febrero de 1933, 8-9, pp. 110-111.

⁴⁹ Juan Piqueras, "Vampiresas 1933, film yanqui de Mervyn LeRoy", *Nuestro Cinema*, año II, octubre de 1933, p. 234.

*existen. Puede ser la línea recta de Greta Garbo o la opulenta de Mae West*⁵⁰.

Por supuesto, si existió un foro privilegiado donde todas estas polémicas adquirieron posiciones más nítidas, en un sentido u otro, ése fue el variado mundo de las publicaciones especializadas en cine. Muchas de ellas tuvieron una notoria implantación popular, con miles de lectoras que al tiempo que se asomaban a infinitas historias deslumbrantes que la industria de Hollywood era capaz de crear cada semana, estaban definiendo su propia identidad como mujeres modernas. Ese proceso se había visto intensificado, además, por la propia dinámica de la historia contemporánea española, con la proclamación de la segunda república, un sistema político que reforzó ese discurso de un país que soñaba con ser avanzado y cosmopolita.

LA MUJER MODERNA VISTA POR LAS REVISTAS ESPAÑOLAS DE CINE

Disponemos de muy pocos estudios sistemáticos sobre la realidad de las revistas de cine en España durante esos años treinta, entre los que destacaríamos los de López Lledes⁵¹ y, sobre todo, de Hernández Eguiluz, tanto su tesis⁵² como un libro publicado a partir de la misma hace poco más de una década⁵³. Aunque se ha centrado en cuestiones tangenciales a lo que investigamos en este artículo -como el doblaje, el cine amateur o la lucha por una industria cinematográfica nacional-, aporta numerosos datos relevantes de trabajo de campo, que nos ayudan a entender el enorme volumen y complejidad del fenómeno de las revistas españolas de cine. Por ejemplo, que durante esos años treinta hubo un total de 58 cabeceras, cifra realmente apabullante, y que el periodo 1935-1936 fue el de mayores cantidad y calidad en esas publicaciones.

Quien vivía en los años treinta y quería conocer lo último del mundo del cine, encontraba en los quioscos una amplia variedad de títulos. La inmensa mayoría de los cuales estaban consagrados a producciones hollywoodienses, incluso algunas fueron productos financiados y controlados al cien por cien por las grandes empresas de la

⁵⁰ Mateo Santos, “Ética y estética del desnudo en el cinema”, *Cinegramas*, Madrid, 47, 4 de agosto de 1935, pp. 29-30.

⁵¹ Alfonso López Lledes, *Catálogo de revistas cinematográficas españolas 1907-1985* (Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1986).

⁵² Aitor Hernández Eguiluz, *Las revistas cinematográficas españolas en la década de los años treinta (1930-1939)* (Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995).

⁵³ Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonio en huecograbado...* op. cit.

época, como la Paramount, la Metro Goldwyn Mayer o la Fox⁵⁴. Pese a todo, en todas esas revistas había también secciones centradas en el cine español y en otras cinematografías nacionales, principalmente alemana y francesa, aunque tampoco escaseaban las referencias al cine soviético o al italiano.

Eran revistas con mucho texto, pero sobre todo con un masivo aparato visual, miles de fotografías, en todas las posturas imaginables, de actrices y actores, quienes se convirtieron en auténticos catalizadores de todos los debates sobre la representación del cuerpo humano en esa modernidad del periodo de entreguerras.

La estructura de la inmensa mayoría de las revistas objeto de este estudio -por otra parte, las más vendidas entonces, frente a las politizadas y a las técnicas- es bastante similar. En primer lugar, una portada que a menudo era un retrato artístico en color y en primerísimo plano de una de las actrices de moda en cada momento⁵⁵. Casi siempre mirando fijamente al lector y en actitudes seductoras, esas mujeres sólo muestran la cabeza y una parte del cuello, concentrando así el poder de su *sex-appeal* en el peinado, y sus amplias posibilidades de forma y color, en los ojos y en la boca, con una amplia sonrisa a menudo. Nos ha sorprendido comprobar que muchas de esas portadas, como decimos, eran dibujos a color y no fotografía, lo que habría sido de esperar al tratarse de revistas de cine, en cuyo interior abruman los fotogramas y retratos fotográficos. Quizás la explicación más cercana a la realidad es que, pese a todo, todavía se mantuvo un tiempo esa comparación del séptimo arte con las artes visuales tradicionales, sobre todo con la pintura.

Por supuesto, el resto empleó fotografías en blanco y negro, o coloreadas. Respecto al color, es posible que se debiera a que así había hecho una de las grandes referencias a seguir: *Cine Mundial*, de Nueva York, editada en español desde 1922. En esa estrategia trabajaron revistas de Barcelona, como *Popular Film* (1926-1937) o *Films selectos: semanario cinematográfico ilustrado* (1930-1936), y de Madrid, como *Siluetas*

⁵⁴ “En 1928 el estudio Paramount crea su propia publicación, *Revista Paramount*, luego llamada *Paramount Gráfico*; y *El Faro*, de la Fox; en 1935 la Metro Goldwyn Mayer crea *El Rugido del León*; la Columbia, *La Antorcha*, y la Radio Films, *Titán Radio*”, *Ibidem*, p. 31. Añadiríamos, poco antes del comienzo de la guerra civil, el de la Warner Bros, *Nº. 1. Revista mensual cinematográfica* (1936).

⁵⁵ Tuvo mucho que ver el influjo de una publicación como *Photoplay* (1914-1940), la revista especializada en cine líder de los años veinte y treinta. Allí las portadas eran así, dibujos en color. *Photoplay* desempeñó un papel muy destacado en la función promocional de la industria de Hollywood, si bien, en ocasiones, sus editores y autores se mostraban críticos con ese mismo sistema que devoraba sin piedad actores y actrices.

(1930), *Súper-Cine* (1932-1938), *Cinegramas* (1934-1936) o *Celuloide madrileño* (1936).

Si tenemos en consideración la estructura interior, casi todas siguen un patrón parecido. Comienzan cada número con varias páginas de publicidad dedicadas a vender productos para mejorar el aspecto de rostros y cuerpos, en su gran mayoría destinados a las lectoras: interminables párrafos explicando las bondades de tal crema, mascarilla, lencería, medicina o ejercicio físico, y sólo algún titular breve que en ocasiones implica a un segundo destinatario, el hombre.

A continuación, un índice anuncia los diversos artículos de fondo, en los que cabe casi de todo: biografías y entrevistas a estrellas, textos de índole teórico sobre la industria o la técnica de rodaje y producción, páginas de actualidad social en el mundo, noticias sobre estrenos y rodajes, carteles, sección de moda femenina “al estilo de Hollywood”, humor gráfico, encuestas a los lectores, concursos, etc. Es precisamente en estas decenas de páginas centrales donde aparecen las opiniones que fueron construyendo la imagen -crítica y real- de la mujer durante esa década, por donde desfilaban todos esos argumentos que guardan relación con la representación de lo femenino.

Finalmente, las últimas páginas de cada revista volvían a desplegar publicidad de más productos de belleza. Cuando se acababa la lectura de cualquiera de esos ejemplares, la impresión que se tenía es que todo formaba parte de un perfecto engranaje para el consumo de masas: si se quería soñar con una vida de lujo como la de los reportajes interiores había que cuidarse, maquillarse y vestirse como decía la revista; y, por supuesto, había que seguir comprando entradas para ver a las estrellas en su apogeo, más físico que interpretativo casi siempre. Era un círculo interminable porque esas mujeres reales, cuando salían de la sala de proyecciones, querían comprar más revistas de cine y conocer, hasta el más mínimo detalle, las vidas privadas de esas celebridades.

Una de las revistas más populares de la época fue *Cinegramas*, que comenzó a publicarse semanalmente el 9 de septiembre de 1934 y que concluyó en julio de 1936

como consecuencia del comienzo de la guerra civil⁵⁶. En los primeros números encontramos algunos artículos que resumen perfectamente la razón del éxito de esas revistas, como era el deseo de emulación⁵⁷ de los lectores con las estrellas del celuloide, lo que implicaba -de paso- un proceso de identificación con lo que llamaríamos “ser moderno o moderna”:

Decir una mujer moderna quiere decir una mujer que recuerda en algo, en gesto o en silueta, a alguna de las artistas conocidas del cine [...] Nuestras muchachas -un poco muchachos, que fuman tabaco fuerte y se ríen de sus pretendientes cursis- consiguen que las salas de proyección y su propia vida cotidiana sean una continuación de los cuadrantes en que viven las sombras convertidas en ídolos⁵⁸.

Hay muchas chiquillas fotofónicas y fotogénicas que aspiran a la gloria del cine. En el taller de costura se las conoce por sus gestos exagerados, copiados de los films, y con los cuales remedan las actitudes lánguidas, voluptuosas, apasionadas o ingenuas de las más famosas estrellas cinematográficas. En los movimientos copias descaradamente a Anita Page, a Lilián Harvey o a Dolores del Río [...] tienen ojos de “tenebrosa”, piernas de “flapper”, patillas de bandolero y la necesidad de tener mala reputación⁵⁹.

Ese sueño de parecerse a una de esas mujeres llevó, de hecho, a crear legiones de seguidoras que soñaban con tener un cuerpo, un peinado, un maquillaje o una pose parecidas, siempre en busca de ese *sex-appeal* del que ya hemos hablado anteriormente. Se trata, en este sentido, de una época muy interesante porque se fueron sucediendo con rapidez diversos tipos físicos de mujer que a veces también estaban asociados a distintas personalidades, a distintos modos de estar en el mundo. Si en un principio pareció

⁵⁶ Estaba dirigida por Antonio Valero de Bernabé y era editada por Prensa Gráfica, que también sacaba a la calle *Crónica* o *Mundo Gráfico*.

⁵⁷ De hecho, es el pulso que late en la mayoría de reportajes, entrevistas y anuncios que pueblan esas revistas. Baste este ejemplo: “¡Lectora! Si es usted joven y está dotada de una belleza expresiva, tiene V. una magnífica ocasión para llegar a ser UNA ESTRELLA DE CINE. Vaya hoy mismo al Estudio fotográfico del notable artista Masana, Ronda de San Pedro, nº 3, y le harán un retrato a mitad de precio - pues nuestra revista tiene el gusto de abonar en su obsequio la otra mitad- y lo verá publicado absolutamente gratis a toda plana y en huecograbado en ‘Popular Film’, que le recomendará a una importante casa extranjera y otra española, editora de películas con las que nos hemos puesto en combinación para la busca de artistas de cine españolas” (*Popular Film*, Barcelona, 1 de agosto de 1931, p. 34).

⁵⁸ Bernabé de Aragón, “La mujer moderna. En el cine, en la pantalla y en la sala”, *Cinegramas*, Madrid, 3, 23 de septiembre de 1934, pp. 6-8.

⁵⁹ Julio Romano, “Los estragos del cine en los talleres de modistas”, *Cinegramas*, Madrid, 4, 30 de septiembre de 1934, pp. 6-7.

imponerse el modelo de Clara Bow⁶⁰, que combinaba ingenuidad y picardía, después vendrían infinidad de alternativas, como las que encarnaban Norma Shearer⁶¹, Joan Crawford⁶², Ginger Rogers⁶³ y tantas otras, incluidas las latinas o las asiáticas. Sin embargo, el debate central se polarizó en Greta Garbo y Marlene Dietrich⁶⁴, como dijimos antes, quienes coparon un gran número de las portadas de esas revistas de cine. En general, ambas habían asumido prototipos de belleza bastante rígidos, pero hay alguna excepción que para nosotros tiene un enorme interés, como las incursiones de Marlene Dietrich en películas inspiradas por protagonistas españolas o latinas (*El diablo era mujer*, 1935, Josef von Sternberg) que hizo que se debatieran cuestiones tan interesantes como si existía un prototipo de belleza femenina nórdica, mediterránea o latina⁶⁵, o si por el contrario la magia del cine podía superar esas distinciones⁶⁶ y hacer saltar esos cánones. En ocasiones se llegaron a traspasar incluso los estrictos límites de género, como cuando Marlene empezó a llevar ropa que entonces era considerada sólo para hombres, como el traje o el esmoquin.

Lo que se estaba produciendo, en el fondo, era una expansión de las posibilidades de la belleza femenina, que tenía que ver con un público internacional cada vez más amplio, el cual no sólo quería copiar el aspecto de una sueca o una alemana, de melena rubia⁶⁷ a menudo, sino estar más a gusto con bellezas femeninas

⁶⁰ Virginia Lane, “Las cinco mujeres más peligrosas de Hollywood (Greta Garbo, Janet Gaylor, Gloria Swanson, Lily Damita y Clara Bow)”, *Cinelandia y Films*, Los Ángeles, febrero de 1932, pp. 14-15.

⁶¹ “La Norma, mujer ultramoderna, nos satisface hoy plenamente”, Anónimo, “Norma Shearer”, *Cinelandia y Films*, Los Ángeles, noviembre de 1932, p. 4.

⁶² Durante algunos meses de 1931 se publicó un anónimo, “Relato en entregas. La Venus de Hollywood” sobre Joan Crawford, en la revista *Popular Film*, de Barcelona.

⁶³ “Ginger Rogers es una chica picante como su nombre [...] Hay cierta similitud entre ella y Clara Bow, la otra pelirroja famosa. Las dos son ardientes, flapperescas, con labios hechos para besar rabiosamente [...] en el Hollywood de languideces invernales, cuerpos sin feminidad y sonrisas estereotipadas, invención exclusiva de Greta Garbo, Ginger es una chispa escapada del cráter del Etna”, Fernando Rondón, “La cara en la portada”, *Cinelandia y Films*, agosto de 1933, p. 7. Dos años más tarde, hay otro artículo muy interesante sobre ella: “ha sido elegida el tipo de mujer que representa la feminidad de 1935. El cine ha creado su nuevo carácter femenino, un nuevo aspecto estético, que será el molde - como otros lo han sido - de la belleza ¿cómo es ese tipo de muchacha digna representante de la generación ultramoderna?”, Anónimo, “Ginger Rogers. Ella 1935”, *Cinegramas*, 42, 30 de junio de 1935, p. 5.

⁶⁴ Quizás todo ese debate empezara en el artículo de Leonor Hall, “Garbo versus Dietrich”, *Photoplay*, Los Angeles, febrero de 1931, pp. 50-51 y 106.

⁶⁵ Apareció así, con extravagantes peinetas y mantilla, en la portada de *Films Selectos* (núm. 237, 4 de mayo de 1935). Como un eco ya lejano de su participación en aquella película, veinte años más tarde la alemana volvería a encarnar a una mujer fuera del canon anglosajón en *Sed de mal* (Orson Welles, 1958); en ese caso, la misteriosa gitana Tanya.

⁶⁶ Anónimo, “Marlene, Carmen y Guadalupe”, *Cinegramas*, 6, 21 de octubre de 1934, pp. 22-24.

⁶⁷ De hecho, Dietrich protagonizó en 1932 una película titulada *La Venus rubia*, dirigida por Josef von Sternberg. Todavía a finales de 1935 se podía constatar el sex-appeal de ese color de pelo: “Una mujer

cercanas al aspecto mediterráneo. Esto hizo que se produjera una creciente presencia de portadas, reportajes gráficos y noticias sobre actrices como las españolas Rosita Díaz, Rosita Moreno, Conchita Montenegro o Catalina Bárcena -un caso especial, porque llegó a Hollywood cuando ya era la mejor actriz teatral en España para intentar “dar el salto” a ese nuevo medio- o las mejicanas Dolores del Río, Lupe Vélez o Lupita Tovar⁶⁸. En este sentido, Hernández Eguiluz no duda en afirmar que “las revistas contribuían decisivamente al mantenimiento de la mitología cinematográfica extranjera ya existente y a la progresiva creación de la nacional”⁶⁹.

Para ello, era fundamental construir estrategias de consumo masivo que mantuviesen el culto a todo ese elenco de diosas de carne y hueso. La publicidad hizo gran parte de ese trabajo, y aunque es un tema imposible de abordar en profundidad en este artículo, sí merece la pena tener en cuenta algunos de sus pilares fundamentales. En primer lugar, la identificación de Hollywood con el paraíso donde se estaba definiendo la belleza en la modernidad. En todas esas revistas se multiplican anuncios que interpelan directamente a las lectoras para ofrecer promesas de felicidad a cambio de un culto sin fisuras a la apariencia física. Así, son innumerables los anuncios de métodos de adelgazamiento, cirugía plástica o mascarillas faciales que tienen como objetivo alcanzar un ideal de belleza (aunque a menudo, como leemos en los amplios textos que explican los milagros de esos productos, tienen como principal objetivo gustar o seducir al hombre), que en última instancia conducen a una explícita identificación de la mujer de los años treinta con referencias de la mitología clásica (en especial, Venus, ninfas y sirenas⁷⁰) y cristiana (Eva⁷¹), sobre todo.

que el cine americano creó un tanto fingida y otro tanto real. Será el clasicismo del siglo XX ese tropel de mujercitas rubias, de cejas oscuras y pestañas negras” (Fernando Manaut, “Estadística de oro. Estrellas rubias”, *Cinegramas*, 57, 13 de octubre de 1935, pp. 8-9). Sin embargo, en pocos meses parecía constatar un cambio de tendencia, que daba por muerta la hegemonía de esas mujeres de pelo rubio platino en beneficio de otros tipos (Anónimo, “Crónica escandalosa de Hollywood”, *Cinegramas*, 85, 26 de abril de 1936, pp. 25-26).

⁶⁸ Una buena prueba del creciente interés que mostró la industria estadounidense en esos nuevos mercados latinos es que algunas de esas revistas de cine tenían ediciones íntegramente escritas en español, como *Cinelandia* y *Films*, editada en Los Ángeles entre 1930 y 1936. O *Cine Mundial*, versión de una de las revistas estadounidenses más prestigiosas, *Moving Picture World*, en la que tuvieron un enorme protagonismo artistas españoles que se dedicaron a ilustrar portadas y páginas interiores, como José María Recoder o Xavier Cugat, que posiblemente estaba tras dibujos firmados como A. Cugat.

⁶⁹ Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonio en huecograbado...* op. cit., p. 41.

⁷⁰ Fernando G. Toledo, “Hollywood, tierra de dioses”, *Films Selectos*, Barcelona, 105, 5 de octubre de 1932, p. 105.

Así, la lectora podía adquirir unas fajas Madame X (no por casualidad, el título de una película de 1929 dirigida por Lionel Barrymore y protagonizada por Ruth Chatterton) o unas medias Damita (en honor a Lili Damita, actriz francesa que trabajaba en Hollywood con papeles de mujer fatal); podía conseguir un color de pelo “rubio platino Hollywood” Platinor (“el nombre del producto mágico que usan las estrellas rubias de Hollywood para lograr, sin teñir, el color de cabello que desean”⁷²) o el lápiz de labios Theatrical, de la marca Tangee, que se promocionaba con estas palabras: “Hollywood aclama el nuevo lápiz Theatrical. Durante el día, las ‘estrellas’ de Hollywood usan el famoso lápiz Tangee [...] pero para el teatro y para la noche necesitaban un lápiz más pronunciado, más vívido”⁷³. En fin, los ejemplos son interminables, e incluso alguno de esos productos se anunciaba en parte en inglés para insistir en su cosmopolitismo, como un alargador de pestañas: “Kurlash makes your eyes beautiful”, y luego pasar al español: “Unas pestañas así duplican el centelleo e intensidad de la mirada. Este es un secreto de belleza conocido por las estrellas de la pantalla y las celebridades artísticas”⁷⁴.

En estas agresivas campañas destacaría la crema adelgazante Gelée Mitza, que prometía perder nada menos que un par de centímetros por noche hasta alcanzar la silueta ideal. Para hacerlo más deseable, la empresa afincada en Barcelona llevó a cabo una campaña publicitaria muy directa en la que a menudo había referencias a Venus, incluso con fotografías de cuerpos desnudos, como la que lleva el subtítulo “Grasas eliminadas. Agilidad completa”, y párrafos como este: “Nada hay comparable a la elasticidad de un cuerpo sano y vigoroso; nada tan bello como un cuerpo joven libre de grasas superfluas. Esta mujer de línea exquisita simboliza la suprema aspiración de la mujer moderna: vencer al enemigo más encarnizado de su gracia, la obesidad”⁷⁵.

En otro anuncio del mismo producto se lleva un paso más lejos esta visualización del cuerpo perfecto. En un curioso y un tanto siniestro fotomontaje a

⁷¹ En ambos casos se aprovechaba para mostrar desnudos de medio cuerpo, como vemos en la página doble titulada “Las bellezas de Eva”, con dos desnudos fotográficos del catalán Ignasi Iquino (1910-1994). Aparece en la revista *Popular Film*, 4 de junio de 1936.

⁷² *Films Selectos*, Barcelona, 122, 11 de febrero de 1933.

⁷³ *Cinelandia y Films*, enero de 1934.

⁷⁴ *Popular Film*, 8 de enero de 1930.

⁷⁵ *Cinegramas*, 30 de junio de 1935.

página completa titulado “La Venus moderna”⁷⁶, vemos a una mujer maquillada y desnuda pero sin brazos que remite a la Venus de Milo (s. II a.C.), una escultura que, por otra parte, también fue utilizada en toda la prensa gráfica internacional con ese mismo objetivo (Imagen 2).

Imagen nº 2. “La venus moderna”.



Fuente: *Cineramas*, 10 de febrero de 1935.

Lo vemos, por ejemplo, en la célebre revista estadounidense *Look* (marzo de 1937), donde se compara una fotografía de dicha obra con un maniquí desnudo de Marlene Dietrich que remitía a la película *El cantar de los cantares* (1933), en el que

⁷⁶ *Cinegramas*, 10 de febrero de 1935.

ella se enamora de un escultor. En el anuncio podemos leer: “CHICAS, ¿qué figura preferiríais tener, la de Marlene Dietrich o la de la Venus de Milo?... Las piernas de Marlene son famosas en el mundo por su belleza, su figura es considerado el ideal moderno”, e incluso se comparaban las respectivas medidas en pulgada de sus cuellos, pechos, caderas y cinturas.

Se trata, claro, de una brutal reducción de la mujer a su aspecto y dimensiones físicas que tendría muchos más testimonios durante esa década, tanto dentro como fuera de España. Por ejemplo, en esas revistas de cine españolas fueron populares los pasatiempos visuales que ponían a prueba la memoria de las lectoras. Había que identificar quién era tal o cual actriz a partir de un rostro formado por fragmentos de otras actrices, que se podían recortar para encontrar su verdadero rostro (Imagen 3). En *Cinelandia* (febrero de 1930), esos enigmáticos rostros están divididos en tres franjas (pelo, ojos y nariz, y boca y barbilla) y va acompañados de textos que dan algunas pistas: “La boca besó cariñosamente a Gary Cooper en *Lilae Time* (La estación de las lilas) [...] Los ojos y nariz son de una joven que ha poco nos favoreció con sus Consejos de Belleza [...] El pelo y frente son de una *Baby Wampas* de 1929”. Años más tarde, ya en los meses finales de 1935, en *Cinegramas* se crea un concurso parecido, titulado “¿Quiénes son estas estrellas?”. En ese caso, se podían recortar ojos y boca, que estaban inscritos en círculos, para buscar el rostro al que pertenecían⁷⁷.

⁷⁷ Fueron muchos los ejemplos durante ese periodo. La marca de cremas (depilatorias, bronceadoras, blanqueadoras) PRO-BEL organiza en 1932 un concurso para que las lectoras identificaran el rostro de seis actrices famosas que se escondían tras las seis letras de la empresa. *Films Selectos*, 5 de octubre de 1932.

Imagen nº 3.



Fuente: *Cinelandia y Films*, febrero de 1930.

Este despiece del cuerpo y, sobre todo, del rostro, en busca de la belleza ideal fue mucho más habitual en la cultura popular de los años treinta de lo que se podría pensar. Lo vemos en los innumerables anuncios de tratamientos estéticos y maquillaje

para ojos o en la venta de medias, por ejemplo, donde sólo aparece una pierna, como si en realidad fuera una parte de un maniquí (lo que también deja entrever transferencias visuales desde vanguardias artísticas como el surrealismo). Incluso hemos encontrado una curiosa escena en la película *La Dolorosa* (1934, J. Grémillon), versión cinematográfica de la zarzuela del mismo título, cuyo argumento no nos tiene ya que sorprender demasiado. Un joven pintor, llamado Rafael, interpretado por Agustín Godoy, es contratado para pintar el rostro perfecto de la virgen que hay en un monasterio aragonés; allí se enamora de una joven, la actriz Rosita Díaz Gimeno (una de las españolas que estaba triunfando en Hollywood, como hemos visto antes), que tiene ese mismo rostro ideal. Pues bien, en uno de los fotogramas vemos al pintor en una habitación donde hay enormes fotografías con fragmentos de rostros de mujer: de perfil, de frente, unos ojos en primer plano, etc.

En total relación con esto, también fue bastante habitual en esas revistas convocar concursos de fotogenia entre sus lectores: una simple mirada nos permite darnos cuenta del grado de obsesión por los modelos de belleza hollywoodiense que tenían ellas y ellos. Los mismos peinados, bocas pintadas, giros de cuello, miradas y sonrisas seductoras o que pretendían serlo... cada uno de esos rostros reales que fingían ser otros era identificado con un número que podía ser votado por los lectores para designar al español o a la española que más se pareciera a las nuevas figuras que creaba sin parar la mitología estadounidense.

En esa construcción y deconstrucción de tipos de belleza femenina moderna, la mayor sensualidad quedó reservada a la figura de la *vamp* (vampiresa), que concentraba todos los deseos de los espectadores en ese momento. Son muchos los artículos que se dedican a explicar qué era⁷⁸, los variados estereotipos que podía adoptar, y sus principales representantes, con la americana Mae West⁷⁹ o la alemana Brigitte Helm⁸⁰ a

⁷⁸ Rafael Martínez Gandía, “Vampiresas y mujeres fatales”, *Cinegramas*, 1, 9 de septiembre de 1934, p. 15; F. Hernández-Giral, “Personajes de películas. Las vampiresas”, 30, *Cinegramas*, 7 de abril de 1934, p.14. En este último se hace una clasificación de hasta cinco tipos.

⁷⁹ Anónimo, “Mae West ocupa puesto único entre todas las vampiresas del cine actual”, *Popular Film*, Barcelona, 28 de junio de 1934, p. 25; Ruth de la Rosa, “Mae West, la amable hada del placer”, *Cinegramas*, 33, 28 de abril de 1933, pp. 24-25.

⁸⁰ Anónimo, “Confesiones de artistas. Cómo se hizo vampiresa Brigitte Helm”, *Cinegramas*, 1, 9 de septiembre de 1934, pp. 7-9. También Emeterio Gutiérrez Albelo le dedicó el poema “Minuto a Brigitte Helm” en la revista tinerfeña de vanguardia *Gaceta de Arte* (núm. 11, diciembre de 1932, p. 3), como haría poco después a Garbo en “Rapto de Greta Garbo” (núm. 12, enero-febrero de 1933, p. 3).

la cabeza. La primera había empezado muy pronto su carrera en esas lides, siendo elegida *Baby vamp*⁸¹ (un certamen en el que las niñas se vestían y maquillaban como *vamps*, lo que no deja de producir escalofríos ante la fuerte sexualización que sufrían esos cuerpos de niñas o de adolescentes) cuando tenía sólo catorce años. Algo parecido sucede con un dibujo a página completa de Miguel Pedraza titulado “Vampiresitas 1935”, en el que aparecen decenas de niñas con minifalda y liga, bailando o posando para otras niñas, algunas con ropa masculina, que desempeñan funciones técnicas o profesionales, como dirección, iluminación o sonido⁸².

Después, y volviendo a Mae West, escandalizaría y enloquecería por igual con películas como *No soy ningún ángel* (1933), *No es pecado* (1934) o *Klondike Annie* (1936). La segunda, Brigitte Helm, es menos conocida ahora en el mundo del cine pero no entonces, ya que sin ir más lejos había sido el rostro de María en *Metrópolis* de Fritz Lang. Llegaría al éxito en los años treinta como mujer fatal en películas como *Atlántida* (1932), e inspiraría frases llenas de éxtasis literario a numerosos críticos, como podemos leer aquí:

*En la galería de las vampiresas cinematográficas de destaca con una magnífica personalidad Brigitte Helm. Tiene una hermosura armoniosa, clásica, que renueva en las horas apresuradas de nuestro tiempo los perfiles serenos de las esculturas helénicas [...] era, en el fondo de ensueño y de inquietud de la película, un símbolo de la Mujer, la Mujer en su sentido profundo y trágico... la Mujer, Felicidad o Muerte*⁸³.

Esa admiración sin límites por la figura de la vampiresa no impidió que, sin duda por exceso de utilización, ocasionalmente surgieran opiniones en el sentido contrario, que se burlaban de la artificiosidad de ese producto visual para el consumo de las masas. El dibujante Antonio Bellón Uriarte, que también trabajó en revistas como *Crónica*, *Muchas gracias* o *Buen Humor*, es el autor de una página completa en la que se ríe de

⁸¹ No confundir con WAMPAS (acrónimo de Western Association of Motion Pictures Advertisers) *Baby Stars*, un certamen celebrado entre 1922 y 1934 para elegir a las trece jóvenes actrices más atractivas. Muchas de las premiadas se convertirían, de hecho, en estrellas mundiales, como Clara Bow, Joan Crawford, Ginger Rogers, Dolores del Río o Lupe Vélez.

⁸² Apareció en la revista *Cinegramas* el 24 de febrero de 1935.

⁸³ Anónimo, “Brigitte Helm o el eterno femenino”, *Cinegramas*, 5, 14 de octubre de 1934, p. 21. La revista llegó incluso a organizar un concurso entre sus lectores cuyo premio era uno de los doce bustos artísticos que había modelado el escultor sevillano Carlos Monteverde, como se anunció durante meses en dicha publicación.

una de esas mujeres fatales, cuyo aspecto -lánguida, rubia, sensual- encajaba perfectamente con Greta Garbo, con la misma Brigitte Helm o con tantas y tantas otras. La presenta en diferentes escenas, rodeada de dinero y lujos, acosada por los hombres, besando y semidesnuda, con el siguiente texto que sale de la boca de un guía turístico de Hollywood:

*¡Atención! ¡Aquí tienen la casa de la súper-vampiresa! ¡Nadie puede entrar en ella! Hombres de todos los países vienen a suicidarse a su puerta por ser imposible su amor. Las mujeres copian su más pequeño gesto. Reyes, millonarios, hombres de ciencia darían su poder, fortuna y gloria por vivir la intimidad de esta mujer fatal, todo misterio, sombra... la súper espiritual. ¿Qué hará en este momento la novia torturante del mundo?*⁸⁴.

En la esquina inferior derecha tenemos la respuesta a ese interrogante. Ahí está nuestra *vamp* limpiando el suelo a gatas mientras dice: “¡Qué gustito estar solita para dedicarse a lo que le gusta a una ¡Rediela!” (Imagen 4).

Imagen nº 4. “La vampiresa”



⁸⁴ *Cinegramas*, 25 de noviembre de 1934.

Fuente: *Cinegramas*, 5 de noviembre de 1934.

Parecía que los tiempos de cosificación del cuerpo de la mujer estaban llegando a término, pero la verdad es que no fue así, ni mucho menos. Durante los años treinta hubo demasiados argumentos que reforzaron precisamente lo contrario.

MUCHAS *GIRLS* Y UNOS CUANTOS DESNUDOS EXPLÍCITOS: LOS ATAQUES MÁS DIRECTOS

En estas revistas, la moralidad y sus límites fueron un tema habitualmente tratado en estas revistas, cuyos posicionamientos fueron siempre progresistas y en favor de la libertad de expresión. Pese a todo, sobrevuela por una gran mayoría de las fotografías que aparecen en su interior. En *Cinelandia*, Joaquín de la Horia se preguntaba si la censura iba a cambiar el tipo de películas que se realizaban en Hollywood, y apuntaba a que la respuesta era que no: “Es imposible detener ahora el mundo y hacerlo quákero o mojigato, como también es imposible y decididamente injusto considerar que el cine es quien está realizando la obra funesta de degenerarlo. La disipación y el vicio son lacras que toda gran ciudad posee y forman parte, por así decirlo, de su progreso”⁸⁵.

Como decimos, es frecuente leer en estas revistas opiniones en contra de la posibilidad de que el Código Hays sirviera para aumentar las restricciones⁸⁶, lo que no impidió que esa misma censura -que, no lo olvidemos, fue muy activa en España durante la segunda república- intentara ampliar su radar hacia ese tipo de producciones, sobre todo la que tiene que ver con los espectáculos protagonizados por las llamadas *girls*.

Merece la pena que nos detengamos un instante en este asunto porque, como apuntamos al comienzo del artículo, estuvo vinculado a la identificación de la

⁸⁵ Joaquín de la Horia, “¿Qué ocurrirá en el cine?”, *Cinelandia y Films*, noviembre de 1934, pp. 28 y 42.

⁸⁶ Marcelo Alfonso, “La moralidad en la pantalla”, *Cinelandia y Films*, octubre de 1934, pp. 22-23 y 41-43; Mateo Santos, “La censura cinematográfica en España”, *Popular Film*, Barcelona, 2 de mayo de 1935, p. 3. En esta última revista se publicó incluso una parte importante del articulado del Código Hays (9 de abril de 1936).

modernidad con la máquina: su ritmo preciso e implacable, la perfección de las formas o el auge de lo colectivo y del anonimato del ser humano integrado en la masa son algunas de sus principales características. Haciendo un poco de historia, en Europa, y gracias a precedentes como las Tiller Girls (compañía inglesa que había surgido a finales del siglo XIX), dichos entretenimientos nocturnos fueron enormemente populares, y llevaron a uno de los críticos de la cultura más destacados del periodo de entreguerras, el alemán Siegfried Kracauer, a reflexionar a menudo sobre las mismas en numerosos ensayos de esos años veinte y treinta, que serían finalmente reunidos en el libro *Mass ornament. Weimar essays* (1963). En Estados Unidos, desde 1925 empezaron a actuar, en el Radio City Music Hall de Nueva York, las legendarias Rockettes, que mantuvieron durante muchas décadas su frenético desfile de cuerpos sincronizados; del mismo modo, años más tarde, este tipo de espectáculos se trasladaría a pabellones de la Feria Mundial de Nueva York de 1939-1940 como el llamado *Crystal Lassies*, que sorprendía porque, de hecho, era un *peep show* para adultos en medio de un evento para todas las edades; pero también se podían ver las coreografías de las “sirenas” semidesnudas del pabellón *Sueño de Venus*, de Salvador Dalí, o las del llamado *Aquacade* de Billy Rose, una gigantesca piscina donde decenas de cuerpos femeninos parecían fluir para deleite *voyeur* de un público que deseaba que, además de las imparables innovaciones tecnológicas, así de erótico fuera también “El mundo del mañana”, omnipresente lema de la Feria.⁸⁷

Era inevitable que en estas revistas de cine españolas de los años treinta, como sucedía en las del resto de Occidente, las *girls* estuvieran por todas partes, incluso en portadas⁸⁸, pero sobre todo en páginas interiores. Además, con su *sex-appeal* (y de nuevo tenemos que volver a insistir en la importancia de este concepto para la cultura visual del periodo), dinámico, optimista y juvenil, servían para vender casi cualquier producto (Imagen 5). Uno de los ejemplos más asombrosos, por su intensidad, es el que aparece en la revista *Cine Mundial*, que en agosto de 1934 dedica varias páginas seguidas a hacer publicidad de los productos más variados con una de esas compañías,

⁸⁷ Larry Zim, Mel Lerner y Herbert Rolfes, *The World of Tomorrow. The 1939 New York World's Fair*, (New York: Harper & Row, 1988).

⁸⁸ Algunos casos muy espectaculares son los fotomontajes de la revista *Popular Film* (7 de mayo de 1934; 23 de agosto de 1934), donde se acumulan decenas de esos cuerpos coreografiados. Su orientación anarquista nos lleva a mencionar que también hubo muchos desnudos en otra de su misma línea, la valenciana *Estudios*, donde José Renau hizo muchas portadas y páginas interiores con abundancia de cuerpos desnudos.

las Goldwyn Girls⁸⁹, aprovechando el éxito de su participación en la película *Escándalos romanos* (1933, Frank Tuttle). Estaba protagonizada por el cómico y cantante Eddie Cantor e incluía espectaculares coreografías de Busby Berkeley, al que hemos mencionado con anterioridad. Se trata, como decimos, casi de un cuadernillo interior en el que las vemos anunciando cualquier cosa: pasta de dientes, crema de manos, lápiz de labios, leche de magnesio, maicena, un coche o un aparato de radio.

Imagen nº 5.



Fuente: *Popular Film*, 3 de agosto de 1934.

⁸⁹ Se llamaban así porque trabajaron para el importante productor Samuel Goldwyn en bastantes películas musicales.

Hay que reconocer que hubo mucho entusiasmo por parte de los periodistas de estas revistas españolas, rendidos a tales demostraciones, y que nunca dejaron de tener sus miles de seguidores. Un par de ejemplos serán más que ilustrativos:

Vinieron las revistas -consecuencia del cine sonoro, mucho más teatral que el cinema mudo- y con ellas las girls del Folies pudieron mostrar sus cuerpos casi sin trabas, desplazando en muchos casos el interés de las salas cinematográficas hacia sus curvas llenas de gracia y de movilidad. Las girls norteamericanas, casi desnudas, han asegurado el éxito de costosas producciones.

Y aquí estamos. En un momento libre para la explotación del desnudo femenino, siempre interesante y atrayente. Un momento en que se ruedan películas de propaganda nudista, un canto al desnudo de los sexos en colectividad, que tal vez podrán ser pasadas ante nuestros ojos hambrientos de sensaciones fuertemente bellas⁹⁰.

Las girls, dinámicas y sonrientes, tienen ganada la batalla. Ellas seguirán levantando las piernas, como juguete mecánico maravilloso, porque al espectador de hoy será difícil convencerle de que estas muchachas son el más alto exponente del pecado mortal.

¡Girls de Hollywood! La boca abierta en una sonrisa constante, los ojos alegres y las piernas al aire⁹¹.

Un paso más allá sólo estaba el desnudo integral femenino. Obviamente, uno de los objetivos principales de aquella censura fue evitar la presencia de cuerpos desnudos o casi desnudos en esas revistas, lo que tampoco consiguió. En las páginas de dichas publicaciones nunca faltaron las voces a favor de la libertad de expresión como prueba de que los tiempos estaban cambiando y que, por supuesto, también eso era la modernidad. En esta cita se capta plenamente este sentido:

Películas como Éxtasis; documentales como Más allá del Rhin o Marcha al sol; comedias musicales como Buscadoras de oro (Se refiere a Gold Diggers, de 1933, que también fue traducida en español como Vampiresas), etc., nos han ensalzado la belleza de los cuerpos con una franqueza tal que el desnudo en pantalla no debe ya de sorprender a nadie. El público se ha acostumbrado a considerar el

⁹⁰ Bernabé de Aragón, "El desnudo femenino en la pantalla", *Cinegramas*, 2, 16 de septiembre de 1934, pp. 25-26.

⁹¹ Rafael Martínez Gandía, "El triunfo de las girls. ¡Arriba las piernas!", *Cinegramas*, 23, 17 de febrero de 1935, pp. 34-35. Eran un asunto bastante habitual en esas revistas; por ejemplo, véase el artículo anónimo "Girls, fuentes, medusas, violines y flores", *Cinegramas*, 24, 24 de febrero de 1935, pp. 22-23.

*cuerpo humano como una materia espléndidamente fotogénica [...] Un cuerpo de mujer seguirá siendo en el futuro lo que es en el presente y fue en el pasado una atracción sexual irresistible*⁹².

Se trataba, como leemos, de un fenómeno más amplio, que explica también la práctica del nudismo en una minoritaria parte de la sociedad española⁹³, y que fue popularizado por el estreno de películas como *Elysia. El valle de los desnudos*⁹⁴ (Bryan Foy, 1933). Ya hemos visto cómo la publicidad estaba suministrando imágenes de cuerpos desnudos total o parcialmente; otras veces fueron “camuflados” bajo títulos y reflexiones de tipo más teórico⁹⁵, en artículos donde se combinaban fotografías de *stars*, de *girls* y desnudos anónimos. Algo parecido estaba teniendo lugar, y no queremos dejar de mencionarlo, en muchas de las revistas gráficas más célebres de la época, como *Crónica* o *Estampa*, donde se muestran decenas de fotografías artísticas de desnudos femeninos, muchas de ellas realizadas en el Studio Manasse de Viena.

A modo de anécdota, a lo largo de esta investigación he encontrado referencias, pero sólo eso, a que incluso una revista menos conocida, *El cine*, editada en Barcelona al menos en 1934, llegó a editar unos suplementos titulados “Fotogénicas”, un eufemismo porque de hecho contenían fotografías de desnudos con una fuerte carga erótica. Por desgracia, no sabemos nada más hasta el momento.

En conclusión, las revistas españolas de cine tuvieron un protagonismo evidente en los modos de representación del cuerpo femenino durante los años treinta. A lo largo de esa década, culminó un proceso iniciado años antes y en el que se habían reforzado mutuamente todas esas estrategias visuales que hemos comentado. Muchos de esos debates giraban exclusivamente sobre la sexualización de las mujeres, y sobre cómo ésta era puesta en escena en las películas o en la publicidad omnipresente, y tienen también

⁹² B. F., “El desnudo en el cine”, *Popular Film*, Barcelona, 23 de agosto de 1934, pp. 6-7.

⁹³ Maite Zubiaurre, *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1938* (Nashville: Vanderbilt University Press, 2012), sobre todo el capítulo 5, “Sexual Naturism. Nudists and Bathers”, pp. 135-178, donde aporta numerosas fuentes primarias en España desde comienzos del siglo XX, sobre todo revistas pero también algunos ensayos más amplios como el de Laura Brunet (seud. Joan Sanxo), *Desnudismo integral: Una nueva visión de la vida* (Barcelona: Hermes, 1932).

⁹⁴ “Creo que uno de los triunfos que con más justicia puede apuntarse el cinematógrafo es el haber incorporado a los valores de la escena el desnudo femenino”, C. Puertas de Raedo, “Elysia. El desnudo en el lienzo”, *Popular Film*, 18 de abril de 1935, p. 6.

⁹⁵ Anónimo, “El desnudo en el cine. Arte y belleza”, *Popular Film*, 30 de enero de 1936, pp. 26-27. Incluso en alguna que otra portada se empezó a mostrar los senos de alguna actriz, como a Lilian Harvey, en el número de enero de 1934 de *Cinelandia y Films*.

mucho que ver con la capacidad que siempre ha demostrado el cuerpo desnudo para erosionar las definiciones conservadoras de género y para amenazar las estructuras patriarcales. Sea como fuere, gracias a estas publicaciones, miles de mujeres tuvieron conciencia de lo que suponía ser modernas: básicamente, una defensa irrenunciable de la libertad en la forma de pensar, sentir y, sobre todo, vivir. A partir de su fidelidad a determinadas estrategias de emulación (que veían en los anuncios, en las fotografías y en las noticias y entrevistas a las estrellas del momento), consiguieron romper con una tradición y una historia que las había relegado a un puesto secundario.

Es cierto que en numerosas ocasiones se advierten todavía actitudes machistas y paternalistas en muchas de sus páginas e imágenes porque, por desgracia, ése era un mundo aún controlado por hombres, pero también lo es que los medios de masas, a través de una fascinante cultura visual que ya era global, habían sentado las bases para que todo eso cambiara. Por desgracia, la guerra civil dio al traste con ese futuro: la mayoría de las revistas especializadas en cine dejó de editarse, y los ideales de la mujer moderna se desvanecieron ante la necesidad de luchar y sobrevivir... pero nunca desaparecieron del todo, como vemos en algunas fotografías de Gerda Taro o Robert Capa. Vestidas con traje de miliciana, en escenas del frente o de retaguardia, muchas nos siguen sonriendo con un pelo ondulado y unos labios pintados al estilo de Hollywood. En suma, las imágenes impresas en estas revistas analizadas, y el espíritu sobre las que fueron construidas, se convirtieron en decisivos factores identitarios para unas mujeres que fueron libres por ser modernas, y modernas por ser libres.

BIBLIOGRAFÍA

- Armstrong, Tim. *Modernism, Technology and the Body*. New Haven, Cambridge U. P., 1998.
- Ayala, Francisco. *Indagación del cinema*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- Balázs, Béla. *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2000.
- Black, Gregory D. *Hollywood censored. Morality, Codes, Catholics and the Movies*. New Haven: Cambridge U. P., 1994.

- Bonet, Eugeni y Palacio, Manuel. *Práctica filmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Editorial Complutense, 1983.
- Díaz Plaja, Guillermo. *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*. Barcelona: Publicacions de La Revista, 1930.
- Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia U. P., 1999.
- González, Palmira. “La crítica cinematográfica en la primera etapa de la revista barcelonesa El Mirador (1929-1930)”, en *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español, actas del tercer Congreso de AEHC* (San Sebastián: Euskaldiko Filmaltea, 1991, pp. 309-351).
- Gubern, Román. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Haiken, Elizabeth. *Venus Envy. A history of Cosmetic Surgery*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Hernández Eguiluz, Aitor. *Testimonio en huecograbado. El cine en la 2ª república y su prensa especializada (1930-1939)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009.
- Latorre, Jorge, Llano, Rafael y Martínez-Illán, Antonio. “Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas”, *Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación*, 9, 17, 2010, pp. 93-106.
- Nicholas, Jane. *The Modern Girl. Feminine Modernities, the Body and Commodities in the 1920s*. Toronto: University of Toronto Press, 2015.
- Martínez-Bretón, Juan Antonio. *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española (1931-1936)*. Madrid: Fragua, 2000.
- Morris, Brian C.. *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*. Córdoba: Filmoteca y Junta de Andalucía, 1993.
- Pitarch, Daniel (ed.). *Walter Benjamin. Escritos sobre cine*. Madrid: Abada, 2017.
- Pollard, Tom. *Sex and violence. The Hollywood Censorship Wars*. London: Paradigm, 1999.
- Rucabado, Ramón. *Bandera d'escàndol. Resum de la campanya contra l'Exposició del Nu*. Barcelona: Políglota, 1934.
- Simon, Linda. *Lost girls. The invention of the flapper*. Waterside: Reaktion Books, 2017.
- Tropiano, Stephen. *Obscene, Indecent, Immoral and Offensive. 100 + years of censored, banned and controversial films*. New York: Limelight, 2009.
- Zeit, Joshua. *Flapper. A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity and the Women who made America modern*. New York: Crown Publishers, 2006.
- Zubiaurre, Maite. *Cultures of the Erotic in Spain 1898-1938*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.