

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Censura e Imaginarios Sociales: el caso de "El fin de la Noche".

gonzalez laura lujan.

Cita:

gonzalez laura lujan (2013). *Censura e Imaginarios Sociales: el caso de "El fin de la Noche"*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/904>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 105

Título de la Mesa Temática: Cine e Historia: Imaginando Nación, Identidad y Mito

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Marzoratti, Zulema- Tal, Tzvi

TÍTULO DE LA PONENCIA

Censura e imaginarios sociales. El caso de “El Fin de la Noche”(1944)

Autores

Prof. Laura Luján González (Universidad de Morón, Bs. As., Argentina)

gonzalez.lauralujan@gmail.com

4481-2586 15-1141651148

Prof. Maximiliano Gamarra (Universidad de Morón, Bs. As., Argentina)

maximilianogamarra@hotmail.com

4627-0116 15-6568-4970

Introducción

Podemos considerar al cine como una industria que genera productos para el mercado y, al mismo tiempo, permite vehiculizar la cultura. “El cine es como un espejo o un escaparate, donde nos vemos y nos dejamos ver. Presenta ante la comunidad mundial una imagen del país y de su cultura; y ante los ojos de los propios pobladores, una imagen de sí mismos”.¹

La cultura abarca “procesos sociales de producción, circulación y consumo”.² Representa tradiciones y formas de expresión que permanentemente están expuestas al cambio y al propio devenir histórico. Por lo tanto, el concepto de cultura, “no puede dejar de relacionarse con el de *identidad* ya que son cimiento y parte constitutiva de las naciones. Cultura e identidad están en constante movimiento y transformación porque surgen del intercambio y en consecuencia están entrelazadas con las de diversidad”.³ Es en este sentido que las llamadas industrias culturales, considerando al cine una de ellas, se transformarán en “el motor que vuelve su expansión y su desarrollo dinámico”.⁴

¹ MORA CATLETT, J.: “Identidad y cine”, en RUSSO, Eduardo,(comp.): *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 317-322

² GARCÍA CANCLINI, N.: *Diferentes, Desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 34.

³ BODART, E.: *Cine e Identidad: un análisis de las políticas de fomento al cine en Argentina y México en el siglo XX*. Cherpa-science po Aix. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/49/61/99/PDF/ElodieBordatArticle.pdf> (27 de mayo de 2013).

³ GETINO, O.: *El capital de la cultura, las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, ediciones p. 30

“La identidad es una construcción que se relata. Se establecen acontecimientos fundadores y se van estableciendo las formas legítimas de convivencia. Los libros escolares y los museos, los rituales cívicos y los discursos políticos, fueron durante mucho tiempo los dispositivos con que se formuló la identidad de cada nación y se consagró su retórica narrativa.”⁵ En la primera mitad del siglo XX el cine contribuyó a organizar esos relatos.

Si consideramos que, como sostiene C. Salgado, “las señales de identidad de una sociedad determinada se configuran a partir de los imaginarios sociales”⁶, cabe preguntarse en qué consisten los imaginarios sociales. Según Bronislaw Baczko, “el imaginario social es una categoría de representación colectiva, una idea de la sociedad global y todo lo que tenga que ver con ella. Los imaginarios son una invención cultural permanente y uno de los ejes centrales de ella son los modelos formativos”⁷. El imaginario social no debe ser considerado como lo que la sociedad cree que es sino a lo que aspira ser. Por lo tanto, “interesarse por el imaginario social o el imaginario nacional no es una posibilidad abierta para las disciplinas humanas y sociales; es, por el contrario, una imposición cuando se quiere explorar la identidad de una sociedad o una nación, su articulación con el mundo y su estructura interna”⁸.

Teniendo en cuenta las consideraciones vertidas con anterioridad podemos entender por qué el cine captó el enorme interés del público durante todo el siglo XX. Fue y es un entretenimiento que no genera grandes amenazas para la vida real. El espectador sabe que, a pesar de la oscuridad de la sala, nada puede ocurrirle y se arroja a un sueño de ficción que, al compartirlo con otras personas, se asemeja a una comunión social. Sin embargo una vez que la película hecha a rodar es completada por el espectador.

El film puede independizarse de las motivaciones de sus creadores, cobrar matices inesperados e incluso sorprenden a su autor. “Vale decir que el film es un producto con

⁵ GARCIA CANCLINI, N.: *La cultura Visual en la Epoca del Posnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la Identidad?* Nueva sociedad n° 127 octubre de 1993.p. 23

⁶ SALGADO, C.: *Cine e Imaginario social: De Van Gogh y la figura artística en el discurso cinematográfico*, <http://multidoc.rediris.es/cdm/viewarticle.php?id=53layout=html> (captura julio 2009).

⁷ BACZKO, B.: *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Bs. As., 1991. P. 9

⁸VAZQUEZ VILLANUEVA, BURELLO Y BERMUDEZ “*Imaginarios y Nación: episodios, discursos, conceptos*” Editorial de la Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2012. P. 5

múltiples capas de significación. A todas ellas cabe agregar la recepción por parte del espectador. El cine es, en suma, producto e interpretación.”⁹

Lo que importa aquí no es el film sino el imaginario que esa representación ofrece a la sociedad. La película cobra sentido si hay un espectador que recibe y completa el discurso. Entonces, ¿cuál es la representación final que la sociedad construye de la película que ha acabado de ver? Sin duda esto es muy difícil de develar. Pero nada indica que no se pueda por lo menos analizar el sistema de significados que esa película le ha proporcionado a la sociedad.

Las películas permitirán a los espectadores conocer distintas realidades y el modo de sentir de los distintos actores sociales. “Esta correlación entre filme y espectador surgía de un reconocimiento, de una familiaridad entre uno y otro. El cine hablaba su idioma, contenía su música. Por eso adquirió prontamente una amplia popularidad, no solo en el pueblo argentino, sino entre los heterogéneos públicos latinoamericanos”.¹⁰ Si el film “narra, representa, influye, comunica, informa, enseña, crea y recrea modelos de comportamiento o trasmite a partir de las ideas de la persona que ejerce la dirección fílmica, los problemas, angustias, sueños o necesidades, de un grupo determinado de la sociedad. En otras palabras produce la síntesis entre el conocimiento y el reflejo sensorial y sensitivo necesario para su mayor proximidad a las representaciones sociales.”¹¹ Si a través del cine se construyen imaginarios sociales que son una pieza fundamental en la constitución de la identidad: ¿Qué papel juega la censura en esa construcción?

⁹ EURASKIN, E.: *Héroes de película*, Biblos, Bs. As., 2008.P. 59.

¹⁰ MAHIEU, J “*Breve Historia del Cine Argentino*” Edit. Universitaria de Buenos Aires. 1966. p. 16

¹¹ GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Ariel, 1995, citado por JAKUBOWICZ, Eduardo, RADETICH, Laura, *La historia argentina a través del cine. Las « visiones del pasado »* (1933-2003), Buenos p. 12

Partiendo de los conceptos desarrollados, el objetivo de este trabajo es analizar la censura ejercida en nuestro país sobre el film “El fin de la Noche” como un instrumento utilizado en la construcción y deconstrucción de los mencionados imaginarios en la búsqueda de una identidad social acorde con la postura e intereses del poder de turno frente a la Segunda Guerra Mundial.



Cine, Estado y Censura en la Argentina

Uno de los temas más atrapantes de la historia del cine es la censura. Nace junto con el cine y continúa hasta nuestros días. Su existencia y funcionamiento va más allá de una cuestión ética. En diversos países y épocas la censura jugó y juega un papel importantísimo, no solo prohibiendo la exhibición de películas con temas tabú, sino como instrumento de adoctrinamiento y propaganda.

Se entiende como censura el acto de prohibir, corregir o reprobar. La censura cinematográfica tuvo que ver con la acción gubernamental para preservar la conducta moral del ciudadano o a garantizar la preponderancia de su discurso ideológico, a lo que debemos sumar la acción de grupos de presión social que pretendían preservar a la sociedad de los males que algunos films podían acarrear.

También hay otros tipos de censura, la que aplican cada uno de los sectores que intervienen en el negocio del cine: productores, distribuidores y exhibidores, y la autocensura, que ejerce el propio autor sobre la obra que elabora.

“Entre las dos guerras mundiales la identidad de los sectores populares urbanos, inicialmente trabajadora, contestataria y vinculada a un cierto desarraigo inmigratorio, fue modificándose hasta convertirse en una más fluida y reformista. Esta transformación se relacionó de una manera estrecha con cambios producidos en los niveles y en las expectativas de vida de los sectores populares urbanos, y también con la creciente incidencia social de nuevas dimensiones del Estado. (...) La nueva cultura popular

comenzó entonces a conformarse. Los escenarios barriales, la palabra escrita, la radio, el cine y el espectáculo deportivo se caracterizaron por un peculiar pragmatismo que se hizo notorio en las nuevas formas que adquirió lo político”.¹² Precisamente el cine sonoro tuvo gran influencia y aceptación en los sectores populares.

Si la censura tiene su origen en la acción del Estado, para el caso argentino se puede afirmar que “durante las dos primeras décadas del siglo XX, la relación entre el sector y el Estado fue reducida y se desarrolló exclusivamente en el marco de los controles de exhibición, dado que la producción cinematográfica se realizaba de manera discontinua y con características artesanales, mientras que las distribuidoras extranjeras y salas de exhibición lograban concretar un número importante de operaciones”.¹³

“La posibilidad de que el Estado protegiera al cine se barajó desde fines de los 20. El periódico gremial “La Película” demostró su interés en varios artículos sobre el tema”¹⁴ Este pedido de intervención tenía que ver con la protección a la industria y no con temas relacionados con la censura. Al iniciarse la década del 30, no existía un organismo que ejerciera censura previa sobre las producciones cinematográficas.

En 1933, con la aparición del cine sonoro y nuevas empresas productoras, comenzó el crecimiento de la industria cinematográfica. “También en ese año aparece la primera norma de orden nacional que intenta establecer las regulaciones del campo cinematográfico y crea el Instituto Cinematográfico Argentino con la finalidad de implementar políticas hacia el sector”.¹⁵

La mencionada ley fue la 11.723 sancionada sobre un proyecto de Roberto J. Noble, que en su artículo 69 disponía utilizar un porcentaje de lo recaudado por el Registro Nacional de Propiedad Intelectual para crear el Instituto Cinematográfico Argentino. “Mediante la creación del Instituto Cinematográfico Argentino (...) hallaremos las condiciones de utilizar el arte cinematográfico como recurso de propaganda en el exterior y

¹² GONZALEZ LEANDRI, R.: “La nueva identidad de los sectores populares”, en *NUEVA HISTORIA ARGENTINA: Crisis del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (Dir. Cattaruzza, A.), Sudamericana, Bs. As., 2000. Tomo VII, p. 204.

¹³ KRIGER, C.: *Cine y Peronismo .el estado en escena, Siglo XXI*, Bs. As., 2009. P. 29.

¹⁴ MARANGHELLO, C.: *Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista*; en ESPAÑA, C. (Dir.): *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As., p. 24.

¹⁵ KRIGER, C.: op. cit. p. 27

como factor decisivo en el proceso de educación popular”¹⁶ En esta afirmación la acción del estado ya no se limitaba solo a la protección de la industria o al control sobre circulación y exhibición de films extranjeros o nacionales, sino que además el Instituto se orienta supervisión de las temáticas utilizadas.

En 1935 los productores argentinos, tomando como ejemplo al gobierno fascista italiano, decidieron solicitar apoyo oficial para la industria, aunque no todos en el sector estaban de acuerdo por los riesgos que esto representaba.

El presidente Agustin P. Justo, en agosto de 1936, por medio del decreto 88.384, reglamentó el funcionamiento del Instituto Cinematográfico Argentino. Matías Sánchez Sorondo fue nombrado presidente de la Comisión Nacional de Cultura y director junto a Juan Bracamonte. Recibieron la orden de encargarse del espectáculo cinematográfico en general, en consecuencia el Estado intervenía sobre la industria por medio de un sistema de premiaciones y calificaciones. Bracamonte fue reemplazado por Carlos Pessano que asumió la dirección técnica.

Carlos Pessano y Matías Sánchez Sorondo “interpretaban la gestión desde un corpus de ideas nacionalistas y católicas”.¹⁷ Ya en 1929 la Encíclica “Divini Illus Magistri” del Papa Pío XI señalaba la importancia del cine en la educación si está inspirado en sanos principios. En “Vigilanti Cura”, de 1936, se propondrá crear comisiones de censura y de control sobre las producciones. Ambos despreciaban las temáticas y estrellas populares del cine argentino. En 1937 Sánchez Sorondo emprendió una gira por Italia, Alemania, Austria, Gran Bretaña, Francia y España. Viaje que será de gran impacto en su visión sobre la participación del Estado en la industria cinematográfica.

El decreto 98.998 de 1937 establecía que los films que abordaran temáticas relacionadas con las instituciones, la historia o la defensa nacional, debían ser aprobadas por una comisión integrada por el director de la Comisión Nacional de Cultura y el director técnico del Instituto Cinematográfico Argentino. De esta manera se recurría a la censura previa.

Carlos Pessano era también el editor de la revista Cinegraf, y desde ese lugar insistía en la necesidad de establecer una legislación que garantizara al espectador salas adecuadas

¹⁶ MARANGHELLO, C op. cit. p. 26

¹⁷ KRIEGER, C.: op. cit. p. 28

y films que no atentaran contra los valores morales. Según él no todos los espectadores reunían las condiciones para interpretar correctamente, por lo tanto era necesaria la “orientación del estado”. Predicaba en contra de la exportación de determinadas películas basándose en la escasa moralidad de sus personajes. La misma revista señala que cómo es posible que en una capital que reunió en 1934 19.089.545 espectadores no haya controles oficiales. Principalmente apunta contra los films de Manuel Romero por las características de sus personajes que, según él, atentan contra la imagen de la Argentina en el exterior. La imagen de las fuerzas armadas y de seguridad que el cine transmitía era preocupante.

Sánchez Sorondo presentará en 1938 un proyecto de ley de cine que no llegara a sancionarse. En el proyecto se establecía una oficina destinada a la calificación y clasificación de las películas, nacionales y extranjeras, que se exhibían al igual que el material de propaganda correspondiente. Hasta ese momento las negociaciones entre empresas productoras, las distribuidoras y los dueños de las salas se desarrollaban sin la intervención del estado. Los exhibidores reclamaban la intervención estatal para el establecimiento de normas, ya que los municipios intervenían en situaciones generando confusiones sobre la autorización de las proyecciones cinematográficas.

Entre las causas del fracaso del proyecto se puede señalar que en su texto se excluía de la participación a agrupaciones que representaban a distintos sectores de la industria. Todas las decisiones quedaban en manos de las autoridades del Instituto que serían nombradas por el Poder Ejecutivo. Se proponían medidas proteccionistas cuando el avance del estado sobre los negocios privados no era frecuente. “Además alertó al periodismo especializado sobre los peligros de las políticas hegemónicas y autoritarias y se alzaron muchas voces contra esa voluntad”¹⁸El Instituto Cinematográfico Argentino terminó dedicándose a la realización de films informativos y de temática educativa, con la facultad de vetar la exportación de películas que afectaran la imagen argentina en el exterior. A mediados de la década hubo varios intentos fallidos por parte del nacionalismo para controlar las temáticas de las producciones cinematográficas.

La demanda de producciones argentinas era enorme. En Nueva York se exhibían películas de Lumiton y Argentina Sono Film, al igual que en México y otros países

¹⁸ MARANGHELLO, C. óp. cit. p. 169

sudamericanos. Las películas se vendían por los nombres de las estrellas que las protagonizaban. Los estudios competían por ellas y en consecuencia se firmaban contratos por demás. Este hecho los obligó a realizar gran cantidad de películas para cumplir con las estrellas y compradores, perjudicando la calidad y originalidad de las producciones.

“El 1 de septiembre de 1939 Hitler invadió Polonia. Gran Bretaña y Francia respondieron declarándole la guerra. Eses mismo día se inauguró el primer festival de Cannes, con la presencia de Auguste Lumiere, y fue inmediatamente cancelado.”¹⁹ Frente al conflicto nuestro país sostuvo la política de neutralidad, como lo había hecho durante la primera guerra.

“Las esperanzas suscitadas por el gobierno del Dr. Roberto M. Ortiz se afianzaron a principios de 1940 cuando intervino sucesivamente las provincias de Catamarca y Buenos Aires debido a los fraudes electorales cometidos en ellas. Pero luego empezaron a desvanecerse, el 3 de julio delegó el poder en el vicepresidente conservador Ramón Castillo. Fuera y dentro del país no podían ser peores las perspectivas para la democracia. Para el cine era solo cuestión de tiempo saber cómo lo afectarían la Segunda Guerra Mundial y el retroceso político local.”²⁰

“A principios de la década del 40, en plena guerra mundial, cambió por completo el panorama político internacional. La industria cinematográfica no fue ajena a esto, la crisis del celuloide llevo a que la incipiente producción del instituto se interrumpiera. La mayor parte de esa producción eran documentales turísticos sobre distintos lugares de Argentina como el Tigre, el lago Nahuel Huapi, Mar del Plata y Mendoza. Con recursos de lenguaje y de técnica poco comunes para la época, daban a conocer hermosos paisajes a los espectadores, respondiendo a los reclamos en pos de una cinematografía que se ocupara de mostrar la grandeza del país”²¹

Con el deterioro de las funciones del ICA, Sanchez Sorondo y Carlos Pessano fueron perdiendo injerencia. El primero es removido de la Comisión Nacional de Cultura y al año siguiente abandona el senado. El ICA, a partir de agosto de 1941, pasó a

¹⁹ Di Nubila, D op. cit. p. 280

²⁰ Di Nubila, D op. cit. P. 281

²¹ KELLY HOPFENBLATT, A. y TROMBETTA, J.: “Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas de la identidad nacional” en LUSNICH, A. y PIEDRAS, P.: *Una historia del cine político y social en Argentina*, Nueva Librería, Buenos Aires, 2009, p. 258.

denominarse Instituto Cinematográfico del Estado. Produjo películas oficiales y se dedicó a la investigación, enseñanza, organización de exposiciones y archivos. De todos modos se mantuvo el régimen de censura para los films que afectaran la imagen nacional en el exterior.

En los últimos meses de 1940 comenzaron a plantearse nuevos problemas. Por un lado el país sufría escasez de divisas debido al congelamiento de las exportaciones y por otro la reducción de las importaciones, entre ellas, la de película virgen. Para fabricar película virgen se usaba nitrocelulosa, sustancia que era necesaria también para la fabricación de explosivos. A esto se sumará el boicot de los Estados Unidos debido a la posición neutral de nuestro país con respecto a la guerra. La Asociación de Productores de Películas Argentinas solicitará protección del estado.

Los problemas del cine iban en aumento. La escasez de película aumentaba, continuaba el boicot de los Estados Unidos y la competencia mexicana se tornaba cada día más preocupante. El Instituto Cinematográfico del Estado, nombre del anterior Instituto de Cine Argentino desde 1941, no pudo responder a esas demandas. Fueron los propios representantes del sector los que viajaron al exterior para negociar y buscar soluciones.

La Inspección de Espectáculos públicos era una institución de carácter municipal hacía controles de carácter edilicio pero no del material a exhibirse. Luego la Intendencia Municipal, por medio de un decreto, estableció un comité de control que debería estar integrado por representantes del Consejo Nacional de Educación, de la Asistencia Pública, de los empresarios y de la Municipalidad. El material sería catalogado como “apto para menores de 16”, “para mayores” o “no apto para exhibirse”. Podían esgrimirse razones de buen gusto o calidad del film”.

En enero de 1941 Francisco Torino se había hecho cargo de la Inspección General de Espectáculos de la Municipalidad. Una de las primeras medidas del intendente Pueyrredón, en ese mismo año, fue prohibir la exhibición en toda la capital de los films “El gran Dictador” de Charles Chaplin, “Los hijos de Hitler” y “Confesiones de un espía nazi”. En mayo de ese mismo año un grupo de concejales de la Unión Cívica Radical presentaron un proyecto de ordenanza que constituía una comisión asesora para la calificación de obras literarias, teatrales y cinematográficas. Esta ordenanza derogaba la 11.608. El concejal socialista Miguel Navas se preguntaba si la Comisión Asesora no se estaba excediendo en

sus funciones, ya que debían limitarse a la calificación. A pesar de las críticas, la Comisión calificaba, recomendaba cortes y calificó a algunas películas como espectáculos no aptos para ser exhibidos. La prohibición de exhibición de un film volvió a repetirse en enero de 1944 con “El fin de la noche”.

El gobierno de facto, nacido en junio de 1943, dicta ese mismo año el decreto n° 18406 que establece la Dirección General de Espectáculos Públicos, dependiente de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa de la Nación, que absorberá al Instituto Cinematográfico del Estado. En febrero de 1944 su director, Mario Molina Pico pone en marcha la dirección absorbiendo la estructura del Instituto Cinematográfico del Estado. El sector privado veía en la intervención del estado una posible solución a sus problemas, entre ellos el abastecimiento de película virgen.

En el mes de abril de 1945, la Dirección general de Espectáculos Públicos centralizó la censura con el fin de ejercerla con un criterio uniforme. Al año siguiente se informó que serían tenidas en cuenta las disposiciones establecidas por las Conferencias de San Francisco y Chapultepec que intentaban impedir que a través del cine se filtraran ideas contrarias a la democracia y la paz, aunque se aclaraba que la última palabra la tendrían las autoridades locales de cada municipio.

La Política de neutralidad

Durante la segunda guerra mundial la posición de neutralidad de Argentina será mantenida al igual que en la primera. En julio de 1940, debido, a su enfermedad, el presidente Ortiz delega el mando en el vicepresidente Ramón Castillo. El tema de la neutralidad invadirá la vida política argentina y esa división se manifestará dentro de las fuerzas armadas. El ataque japonés a Pearl Harbour, en diciembre de 1941 pondrá fin a la neutralidad formal del continente. Frente a la agitación pro aliada y a la presión de los partidos políticos el gobierno declara el estado de sitio.

En la tercera Conferencia de Rio de Janeiro llevada a cabo en enero de 1942, la Argentina no cede frente a las presiones norteamericanas, no solo no declara la guerra al eje sino que tampoco rompe relaciones diplomáticas con Alemania. Para Alain Rouquieu “Es innegable que la neutralidad es materialmente pro británica y no pro alemana. Fuera de toda

polémica, el balance comercial indica quien se beneficia con la política exterior de Castillo: el comercio con Alemania es prácticamente nulo, en cambio las exportaciones al Reino Unido rara vez fueron tan importantes.”²²

El 4 de junio de 1943 se produce un golpe de estado que termina con el gobierno de Ramón Castillo y lleva al poder al general Arturo Rawson que solamente durará tres días en la presidencia siendo reemplazado por el general Pedro Pablo Ramírez.

“La lucha entre bambalinas en el seno del gobierno de Ramírez giraba alrededor de dos problemas fundamentales: uno interno, el otro vinculado a la política exterior. ¿El régimen militar debía procurar una rápida restauración del dominio civil en el marco de las tradiciones constitucionales y liberales, como deseaban los hombres de opiniones centristas e izquierdistas moderadas o debía introducir cambios fundamentales en la estructura institucional, como proponían los elementos clericalistas y nacionalistas situados en la dirección? Y en la esfera internacional ¿Argentina debía unirse finalmente al resto del hemisferio en oposición a las potencias del Eje o continuaría desarrollando una política neutralista que, al margen de los argumentos patrióticos que pudiesen esgrimirse, servía a los intereses del Eje?”²³

Los objetivos de la política de Estados Unidos hacia América latina, entre el comienzo de la guerra en Europa y la Reunión de Consulta de Río de Janeiro en enero de 1942, se basaron en tres puntos: asegurarse el abastecimiento de materias primas estratégicas; fortalecimiento de las economías de los países latinoamericanos en función de su esfuerzo bélico, y la eliminación de los intereses del Eje.

La oposición de la Argentina y Chile en la Reunión de Río impidió que Estados Unidos obtuviera una declaración que obligara a los países americanos a la ruptura con los países del Eje, debiendo conformarse con sólo una recomendación. Las presiones implementadas por el gobierno norteamericano llevaron al gobierno chileno a declarar la ruptura de relaciones con el Eje en enero de 1943.

²² ROUQUIE, A.: “*Poder Militar y Sociedad Política en la Argentina*” Segunda parte, Buenos Aires, Hispamérica, 1986. P. 318.

²³ POTASH, R.: *El Ejército y la Política Argentina 1928-1945 de Yrigoyen a Peron* edit. Sudamericana Bs As 1982 p. 311

El tema del abastecimiento de armas era clave en las decisiones relacionadas con la política exterior. “Estados Unidos se había propuesto no discutir siquiera la posibilidad de proveer armas hasta que Argentina no hubiese ofrecido verdaderas pruebas de su adhesión a los acuerdos de la Conferencia de Río, mediante la ruptura de las relaciones con el Eje”²⁴ Por otro lado las autoridades alemanas prometían la provisión de armamentos para fortalecer la posición de neutralidad.

Frente a un intento fallido de obtener armas de Estados Unidos en agosto de 1943, a fines de septiembre del mismo año de iniciaron negociaciones con Alemania con el mismo fin. La llamada misión Helmuth terminó en un rotundo fracaso con la intervención de las autoridades británicas a lo que se sumó el intento, también fracasado, del gobierno argentino de crear un bloque antinorteamericano en América del sur. “Mientras que algunas poderosas unidades de la flota del Atlántico sur entraban en el Río de la Plata y anclaban en Montevideo, frente a Buenos Aires, y mientras el tesoro de Estados Unidos se disponía a congelar los fondos argentinos depositados en bancos norteamericanos, el Departamento de Estado hizo saber que estaba preparado para la publicación de un memorándum que daría detalles de la complicidad argentina en el golpe boliviano, y de su intervención en otros países sudamericanos”²⁵ El 26 de enero de 1944 el gobierno argentino rompió relaciones con Alemania y Japón, argumentando el descubrimiento de una red de espionaje.

El 24 de febrero de 1944 se inicia un proceso que termina con la renuncia del general Ramírez el 9 de marzo. Fue reemplazado por el general Edelmiro J. Farrell.” El 27 de marzo de 1945 Argentina le declara la guerra al Eje.

El fin de la noche (1944)

La problemática de la guerra no fue muy abordada por el cine argentino. Solo es plausible mencionar a “La guerra la gano yo” de Francisco Mujica en 1943 y “La verdadera Victoria” de Carlos Borcosque en 1944.

²⁴ POTASH, R op. cit. p. 317

²⁵ POTASH, R op. cit. p. 330- 331

El primer estreno de 1944 fue “El fin de la noche”, dirigida por Alberto de Zavalía según el guión de Carlos Adén sobre la obra de Hugo Mac Dougall. El rodaje del filme comenzó en agosto de 1943 y finalizó en octubre. Los exteriores se filmaron entre octubre y noviembre en la provincia de Córdoba.

La película comienza con imágenes de botas marchando sobre las calles de una ciudad francesa. Grupos de personas se manifiestan contra el invasor en francés. Un artefacto explosivo estalla sobre las filas del enemigo y estos disparan sobre la población. Una mujer logra eludir a los enemigos. Es Lola Morel, personaje interpretado por Libertad Lamarque. Llega a su casa para ver a su hija Janet, que esta al cuidado de Madame Gené. En esas circunstancias entra a la casa un joven que ha sido herido. Las mujeres lo ayudan a pesar del peligro que representa y lo esconden en el sótano.

Miembros del ejército de ocupación llegan a la casa buscando al fugitivo liderados por Klait, personaje interpretado por Alberto Bello. Interrogada la protagonista sobre su nacionalidad responde que es sudamericana y manifiesta su deseo de volver a su patria.

Al finalizar Lola Morel su presentación teatral, Klait le lleva una botella de champaña que ella no acepta. Aprovecha la oportunidad para presionar a Lola instándola a que colabore obteniendo información de la resistencia bajo amenaza de quitarle a su hija.

La protagonista inicia una relación con el joven de la resistencia que ha protegido, Daniel, interpretado por Juan José Miguens, que ni bien se recupera se va en una misión. Lola también abandona la ciudad. Se dirige a una ciudad no identificada de Francia donde, colaborando con las autoridades de ocupación, se hace pasar por otra cantante. Llegada a la nueva ciudad, en el lugar donde es contratada para cantar se



encuentra con un viejo amigo, Jaime, que le ofrece la posibilidad de volver a su país, pero ella no acepta.

Lola debe infiltrarse en la resistencia y delatar a los cabecillas. Para su sorpresa, Daniel es el miembro de la resistencia al que ella debe entregar, ya que tiene la información que necesitan los invasores. Daniel logra escapar. Ella le entrega a su hija a Jaime para que la saque de Francia. Lola es capturada por la resistencia y es a Daniel, quien por sorteo, le corresponde ejecutarla. El cree que ella lo ha entregado sin saber que estaba en riesgo la vida de la hija de Lola. Frente a la llegada de las tropas de ocupación el promete buscarla cuando haya concluido esta “larga noche”. Daniel huye, pero ella es herida y muere.

El diario La Nación publica, en el día de su estreno el 11 de enero de 1944, un artículo titulado “El Fin de la Noche, hoy en el Ambassador”. Allí se afirma: “Hoy se iniciarán los estrenos locales de la temporada con la presentación en la sala del Ambassador de “El fin de la noche”, producción de Estudios San Miguel que anima en el papel principal Libertad Lamarque. Tratase, como hemos tenido oportunidad de anticiparlo, de un film que ofrece, dentro de las líneas de un tema dramático, muchas de las preocupaciones que tienen su origen en la actualidad bélica del mundo. Informase así mismo, que refleja algunos de los efectos que más directamente se vinculan con nuestros problemas”²⁶ En esa misma página se puede ver el aviso de grandes proporciones que publicita el film.

En la página de espectáculos del diario La Nación del día 12 de enero se caracteriza al film de la siguiente manera: “La producción local nos ha traído (...) un reflejo de la Europa de nuestros días, de Francia, más exactamente, como un eco de tonos sombríos y riesgos patrióticos, expuestos en la continuidad dramática de una película que destaca preocupación muy viva por la fidelidad de un traslado de tema y ambiente, lleno de indudables dificultades (...)Entre tanto, es significativa la inquietud que busca en escenarios de amplitud o trascendencia universales motivos inspiradores, sin perjuicio de la actividad destinada a la evocación o trasunto de lo propio. En este caso el tema pertenece también a las zonas espirituales o sensibles de nuestro ambiente, como que se trata de un problema íntimamente expresivo de una de las fases esenciales de la guerra presente. “El

²⁶ La nación 11 de enero de 1944 p. 8

fin de la noche” tiene en los trazos primordiales de su asunto y en el principio que gobierna la película una intención muy noble, subrayada por su realización

. No es fácil dejar de observar en qué medida se parecen las imágenes de la invasión a Francia y otros aspectos con que se han puntualizado las notas actuales de la lucha y el carácter de las fuerzas dominadoras, a recientes producciones extranjeras, si bien se ha cumplido ese esfuerzo con seriedad general y sin duda muy eficaces efectos que una fotografía excelente y unos exteriores e interiores- que deben mencionarse con singular elogio- contribuyeron a realizar”²⁷



²⁷ LA NACIÓN 12 de enero de 1944 p. 8

Pág. 8 ESPECTÁCULOS

"EL FIN DE LA NOCHE": SERIO REFLEJO DRAMÁTICO

Producción de Estudios San Miguel, hablada en nuestro idioma. Estrenada ayer en el Ambassador. Interpretación principal: Libertad Lamarque. Juar. José Miguel, Alberto Bello, Florence Marly, Ernesto Lecuona, María Esther Buschiano, Eduardo Bassalla, César Paschi y Berta Moss. Director: Alberto de Zavalla.

La producción local nos ha traído con "El fin de la noche", novedad de Estudios San Miguel que ayer se conoció en el Ambassador, un reflejo de la Europa de nuestros días, de Francia, más exactamente, como un eco de tonos sombríos y riesgos patrióticos, expuestos en la continuidad dramática de una película que destaca preocupación muy viva por la fidelidad en un traslado de temas y ambiente llenos de indudables dificultades. Se han reunido en "El fin de la noche" elementos capaces de realizar una labor soñada, y se ha logrado otra vez una de nuestras expresiones representativas de cuanto pueden exhibir los medios técnicos de los estudios del país al servicio de iniciativas y propósitos levantados, de relieve en el terreno del arte. Entretanto, es significativa la inquietud que busca en escenas de amplitud o trascendencia universal los motivos inspiradores, sin perjuicio de la actividad destinada a la evocación o traslado de lo propio. En este caso el tema pertenece también a las zonas espirituales o acrobacias de nuestro ambiente, como que se trata de un problema íntimamente expuesto de una de las faenas esenciales de la guerra presente. "El fin de la noche" tiene en los temas primordiales de su asunto y en el principio que gobierna la película una intención muy noble, subrayada por su realización. No es fácil dejar de observar en qué medida se parecen las imágenes de la invasión a Francia y otros aspectos con que se han puntualizado las zonas actuales de la lucha y el carácter de las fuerzas dominadoras, a nocivas producciones extranjeras, si bien se ha cumplido ese esfuerzo con seriedad general y sin duda muy eficaces efectos, que una fotografía excelente y unas escenas e interiores —que deben mencionarse con singular énfase— contribuyen a realizar. Muéstrase en este primer estreno local de la temporada el desarrollo de un episodio importante en su relato con interés narrativo. Un movimiento de cámara, variado en sus tomas —la mayoría de ellas— sigue el drama de la preposición, una madre sudamericana convulsa en la percepción de los sucesos que han entrado en Francia.



Libertad Lamarque en "El fin de la noche"

Como se anunció, hoy se exhibirá en el "Monumental" "...Y tenía tres lunares": hoy en el Monumental

Como se anunció, hoy se exhibirá en el "Monumental" "...Y tenía tres lunares", obra producida mexicana con el célebre como Capitán. Según la buena adaptación, se trata de una comedia musical festiva, en cuyo elenco acompañan al popular intérprete María Fariña, Medel, Margarita Mora, Luis G. Barreiro, Chela de Castro y un conjunto orquestal, dirigido por Miguel Valdez. Esta producción fue realizada en los estudios C. y S. A. bajo la dirección de Alcega Bouché, sobre un argumento de Jaime Solórzano. Films Mundiales presentará esta película.

Una interpretación de Witold Malczuzynski

Antes del estreno de "El fin de la noche" Estudios San Miguel presenta, en un film breve, la interpretación de "Nocturno en la soberanía" de Witold Malczuzynski. Esta documental constituye un valioso esfuerzo destinado a difundir con notable relieve una de las expresiones más destacadas del arte sueco.

Falleció el actor Charles King

Londres 11 (AP)—El actor cinematográfico y teatral Charles King falleció en un hospital norteamericano como consecuencia de una neumonía aguda a bordo de un barco mientras se dirigía a Gran Bretaña a visitar a sus familiares. A las pocas horas de su fallecimiento se informó que tenía 57 años y era de nacionalidad norteamericana.

CENTROS SOCIALES

Club Social y Cultural Español Carriera de la Paz, calle de la Paz, 10, teléfono 10.100. Se está formando el grupo de teatro.

La crónica de "La Prensa" aplaudió la labor actoral, la publicación "Tiempo de Cine" dijo que la película tiene un buen libro original con acción, ritmo y emoción y "El Herald del Cinematografista" destacó que Lamarque, no favorecida por la fotografía ni por el modesto vestuario, realiza una buena labor. Según Domingo Di Nubila fue un "film de guerra sobre la lucha de los patriotas franceses contra los nazis durante la ocupación; hecho según los moldes del cine norteamericano, solo puede explicarse su realización por un deseo de colaborar con la causa de la

democracia. No dio posibilidad de lucimiento a sus intérpretes encabezados por Libertad Lamarque y molestó al gobierno, que ordenó retirarla del Ambassador; volvió a pasarse recién en mayo del año siguiente cuando Argentina declaró la guerra al eje."²⁸

La película siguió en cartel en los días sucesivos hasta el 15 de enero, o sea solo cuatro días de proyección. En una nota de pocas dimensiones en la página correspondiente a cinematógrafos del 16 de enero, también en el diario "La Nación", aparece la siguiente nota: "Por disposición de las autoridades municipales debió suspenderse ayer en el Ambassador la exhibición de la película "El fin de la Noche" que se estrenó el martes."²⁹

Libertad Lamarque en su autobiografía sostiene que: "después de una semana de éxito en el cine Ambassador, fue sacada de cartel por orden superior, (...) en privado nos llegaron informes de que había reclamado la embajada alemana, por considerar ofensivas las escenas demasiado realistas de la guerra de Hitler (...) pero el hecho de que sin

²⁸ DI NUBILA tomo 2 p. 35

²⁹ LA NACIÓN 16 de enero de 1944 p. 8

explicaciones fuera bajada una gran fotografía mía, que ocupaba buena parte de la fachada del cine.”³⁰

El 24 de enero de 1944 Argentina rompió relaciones con el eje. Pero hubo que esperar más de un año para que la película fuera repuesta en cartel, dado el cambio sustancial de la política nacional e internacional,. En diario “La Nación” del jueves 26 de abril de 1945 se puede leer: “La Dirección General de Espectáculos considera actualmente, como es notorio, la situación de las películas que no fueron autorizadas para su estreno o que debieron ser retiradas del cartel a poco de su presentación y acaba de permitir la



exhibición de “El fin de la Noche”.³¹

¿Por qué en el artículo se utiliza la frase “como es notorio”? Se considera que esa afirmación refiere al cambio de actitud de las autoridades con respecto a los films con temática bélica y crítica del Eje. El día 24, una nota, también del diario La Nación, anunciaba el próximo estreno de “El gran dictador”, además de reponerse en cartel un capítulo de la serie “La marcha del tiempo” referido a la guerra en Rusia. También se podrían ver películas como “Bagatelas”, “Tráigame más japoneses en spaguetti”, “Una

³⁰ LAMARQUE Libertad “Autobiografía” Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1986 p. 207-208

³¹ LA NACIÓN 26 de abril de 1945 p. 12

vida peligrosa”, “El lobo hambriento” y algunos noticiarios. El lunes del 30 de abril de 1945 en la página 14 se publicita el reestreno de “El fin de la Noche”.

“El Fin de la Noche” fue producida en circunstancias políticas y sociales particulares de la Argentina: un gobierno de facto que mantenía la neutralidad al igual que lo había hecho el anterior gobierno constitucional, derrocado en 1943. Este hecho no es menor ya que el tema de la guerra invadía la vida política argentina y los conflictos internos se ven a través del prisma de la guerra. A favor de la causa aliada está mayoritariamente la opinión pública urbana e ilustrada. Las noticias de la guerra ocupaban las primeras páginas de los diarios; La Nación cuenta los días de la contienda y resume las acciones bélicas. La mayor parte de la población del interior y los sectores obreros, ajenos a las organizaciones políticas y sindicales, no estaban interesados en el tema de la guerra. Los sectores neutralistas conforman una minoría heterogénea.

La Argentina vivía importantes cambios sociales. El desarrollo de las industrias que sustituían importaciones diversificó el empleo. A la ya importante cantidad de inmigrantes, se sumaron los migrantes internos. Si tenemos en cuenta que el cine tenía aceptación sobre todo en los sectores populares, el film en cuestión presentaba la problemática de la guerra europea a un público mayoritariamente ajeno a ella.

El afiche que publicitaba la película, además de contar obviamente con la imagen de Libertad Lamarque contenía un importante texto: “En esta hora candente de la historia es imposible pensar que el cine argentino se abstenga de captar la sensación en que la humanidad vive acongojada. EL FIN DE LA NOCHE no es un episodio guerrero pero explica como la dramática atmósfera envuelve y amalgama hombres y mujeres sin distinción de clases y nacionalidades, sumergiéndolos en un emocionante ambiente donde la intriga y el espionaje son características comunes de un “lugar ocupado”. Y es saber también que el cine argentino puede salvar meritoriamente las dificultades técnicas que implica un tema de esta naturaleza y da pauta de su adelanto.”³² El afiche publicitario no hace alusión expresa y concreta a la guerra pero si deja claro que el cine no puede dejar de asumir el compromiso de dar testimonio de la situación dramática que están viviendo otros

³² LA NACIÓN 11 de enero de 1944 p. 8

pueblos. Cuando la película sea reestrenada no cabrá duda con respecto a la intencionalidad del film “Un grito argentino por la libertad del mundo.”

El cine, como una de las formas de expresión del arte, pone en evidencia las particularidades culturales de la sociedad en la que están insertos los creadores cinematográficos. Sea cual fuere la intencionalidad explícita con la que se produce un film, éste estará inevitablemente realizado con el lenguaje e impregnado por los códigos que particularizan y diferencian a esa sociedad.

El hecho de que la nacionalidad de la protagonista no es especificada da posibilidad a establecer algunas interpretaciones. Por un lado, el film se encuentra dirigido a un público latinoamericano, en circunstancias en las que el cine argentino comienza a perder terreno frente a las producciones mexicanas. Por otro, puede leerse una forma de no confrontar abiertamente con el gobierno de facto que sostenía la neutralidad.

Esta situación no confrontativa se evidencia en que en ningún momento se menciona a las fuerzas de ocupación como alemanas, aunque son identificables por las características de sus uniformes y por cierto acento al hablar y que tampoco se especifique en qué ciudad de Francia ocurren los hechos puede haber tenido la misma intencionalidad.

A pesar de lo mencionado en el párrafo anterior es importante señalar que los espectadores no deben haber dudado sobre la nacionalidad del personaje a partir de la actuación de Libertad Lamarque, actriz absolutamente identificada, hasta ese momento, con el cine argentino. Si a eso sumamos la interpretación de los tangos “Uno”, “Cuesta abajo” y “Donde vas ilusión”, las señales de identidad están claramente configuradas.

Si se parte de esas señales de identidad argentina es importante destacar cómo los personajes caracterizan al terruño al que desean regresar. Lola describe a su país como “un país grande, lleno de paz y de luz.” Jaime también describe a su tierra como un lugar idílico: “tengo una casita en el pueblo con una huerta y unos paraísos”. Estos códigos propios, esta única y particular manera de expresarse y "contar historias", más los temas inherentes a esa sociedad (el tango, la pampa, en el caso de nuestra cultura nacional) constituyen una de las formas en las que se expresa la identidad nacional.³³

³³ [www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/\(cineargentino\)/cine&soci/cine8idc.htm](http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/(cineargentino)/cine&soci/cine8idc.htm) (27 de mayo de 2013)

“La protagonista no está comprometida con la situación política que la rodea. Fuera de su hija no le importa nada. Cuando una de sus compañeras se niega a cantar frente a un público fundamentalmente integrado por soldados, identificables como alemanes, ella la reemplaza. Una de sus compañeras en el teatro se refiere a ella diciendo: “Fuera de su hija no le importa nada. Ni ellos ni nosotros” En una escena la protagonista afirma, desengañada:- Morir por un hombre. ¡Qué tontería! – No cree en nada ni en nadie. La falta de compromiso con la realidad que la rodea es evidente.

A partir de su relación con Daniel comienza un proceso de transformación que se cristaliza en sus últimas palabras: “Aunque muchos caeremos para conseguirlo, que importa una vida cuando está en juego una causa, la más noble que pueda existir, la que ahora es mía.” Ella muere y Klait afirma:- “Morir por un hombre. ¡Qué tontería!” Una voz en off responde “No señor Klait, no fue solo por un hombre, fue por amor. Cuando la humanidad pueda comprender que solo en el amor hallara el equilibrio verdadero habrá llegado el fin de esta larga noche y brillara para el mundo una nueva Europa”. La protagonista pasa del desengaño a creer en el amor, de no preocuparse por la situación política que la rodea a morir por la causa de la resistencia. El amor, por el otro y por la libertad ha triunfado.

Según KellyHopfenblatt y Trombetta en el período comprendido entre 1933 y 1945 “la censura está caracterizada por la preservación de la imagen nacional³⁴”, antes de la ruptura de relaciones con el Eje, esa imagen, esa identidad, debía adaptarse a los requerimientos políticos del gobierno de facto.

Si las identidades se construyen a partir de imaginarios que proporcionan modelos de identificación. ¿Cuáles serían los imaginarios que en este film construyen identidad?

La idea de patria asociada con la paz y la grandeza, el amor como instrumento transformador y el sacrificio de la vida propia por la causa de la libertad.

Estos imaginarios son constitutivos de la identidad argentina y aceptados como válidos y ya reiterados en varios film de temática independentista latinoamericana. Sin embargo, al ser presentados en una narrativa situada en la Francia ocupada, la identidad que se construye no responde a los intereses y las necesidades del poder de turno.

³⁴ KellyHopfenblatt y Trombetta op. cit. p. 265

Si el film propone imaginarios sociales que construyen identidad, ésta se encuentra vinculada a la causa aliada. La censura, entonces, tiene que ver con esa identidad política no deseada por el gobierno de facto que pretende mantener la neutralidad a pesar las presiones norteamericanas planteadas en las distintas conferencias internacionales.

A partir del desarrollo de la industria cinematográfica, cada sociedad pudo producir imágenes de su cultura y de su identidad. Esas imágenes se transformaron en un medio de comunicación con múltiples objetivos.

Las vicisitudes de la política y los cambios de estrategia en materia diplomática hacen que el film sea utilizado por el gobierno para definir la utilidad de esa identidad en el nuevo escenario del fin de la neutralidad. Si bien los imaginarios son los míos, la utilización política que se hace de la construcción de identidad que se propone es diferente.

Estos cambios permiten detectar la clave de la problemática de la censura y las razones que generaban malestar en el poder: lo que estaba en discusión realmente era quien se arrogaba el derecho de definir la identidad nacional y por lo tanto quién se presentaba como verdadero interprete de la voz de los argentinos.



Bibliografía

- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *Diferentes, Desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa, 2004
- RUSSO, E.(comp.): *Hacer cine producción audiovisual en América latina*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- GETINO, O..*El capital de la cultura, las industrias culturales en la Argentina*, Buenos Aires, ediciones
- SALGADO, C.: *Cine e Imaginario social: De Van Gogh y la figura artística en el discurso cinematográfico*, <http://multidoc.rediris.es/cdm/viewarticle.php?id=53layout=html> (captura julio 2009).
- BACZKO, B.: *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Bs. As., 1991.
- VAZQUEZ VILLANUEVA, BURELLO Y BERMUDEZ “*Imaginarios y Nación: episodios, discursos, conceptos*” Editorial de la Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2012. P
- EURASKIN, E.: *Héroes de película*, Biblos, Bs. As., 2008. .

MAHIEU, J : “*Breve Historia del Cine Argentino*” Edit. Universitaria de Buenos Aires. 1966. Pág. 16

JAKUBOWICZ, E. , RADETICH, : *La historia argentina a través del cine. Las « visiones del pasado »* (1933-2003), Buenos Aires

GONZALEZ LEANDRI, R.: “La nueva identidad de los sectores populares”, en *NUEVA HISTORIA ARGENTINA: Crisis del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (Dir. Cattaruzza, A.), Sudamericana, Bs. As., 2000. Tomo VII.

KRIGER, C.: *Cine y Peronismo .el estado en escena*, Siglo XXI, Bs. As., 2009.

MARANGHELLO, : *C Cine y Estado. Del proyecto conservador a la difusión peronista*; en ESPAÑA, C. (Dir.): *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*, Fondo Nacional de las Artes, Bs. As.,

LAMARQUE Libertad “*Autobiografía*” Javier Vergara editor, Buenos Aires, 1986

ROUQUIE, A.: “*Poder Militar y Sociedad Política en la Argentina*” Segunda parte, Buenos Aires, Hispamérica, 1986. P. 318.

¹POTASH, R.: *El Ejército y la Política Argentina 1928-1945 de Yrigoyen a Peron* edit. Sudamericana Bs As 1982

DI NUBILA, D.: *Historia del Cine Argentino II. Ediciones Cruz de Malta, Buenos Aires 1969*

[www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/\(cineargentino\)/cine&soci/cine8idc.htm](http://www.oni.escuelas.edu.ar/olimpi98/(cineargentino)/cine&soci/cine8idc.htm) (27 de mayo de 2013)

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/49/61/99/PDF/ElodieBordatArticle.pdf> (27 de mayo de 2013)