

La recepción del cine francés en el semanario Marcha.

Primer período (1939-1945). Avance de investigación

Silvia Antúnez
Rodríguez-Villamil

Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República

silvia.antunezrv@gmail.com

Resumen: Este artículo constituye un avance de investigación sobre la recepción del cine francés en el semanario Marcha. Se tocarán algunos aspectos principales que surgen en la época inaugural de la revista, coincidente con la Segunda Guerra Mundial, en la que Francia jugó un papel principal. La perspectiva adoptada, desde la Literatura comparada y los estudios teatrales, se inscribe en la continuidad de mi tesis de doctorado que postula una escena integrada entre las distintas artes del espectáculo a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Antecedentes

Luego de un período marcado por el descubrimiento y desarrollo de la imagen en movimiento, ligada a la fotografía, tiene lugar un momento de transición que N. Bursch (1988) llama de *interregno*, hasta la afirmación del cine sonoro o parlante. El vínculo entre el cine y el teatro que siempre había existido bajo diversas formas, cambia de naturaleza con el cine sonoro, en particular en el cine francés de la década del 30. El texto encarnado en la palabra hablada, el estilo de actuación y la presencia del universo sonoro, confluyen en la creación de un ambiente que tiene muchos puntos de contacto con el naturalismo teatral de Antoine.

Las adaptaciones cinematográficas de novelas y obras de teatro acentúan esta continuidad entre los diferentes medios de comunicación, al tiempo que el cine desarrolla un lenguaje propio.

El prestigio literario había caracterizado la irradiación de la cultura francesa durante todo el siglo XIX y hasta más allá de la Belle Époque. Pero en el contexto que nos ocupa, donde surge la publicación de *Marcha*, la configuración geopolítica y por lo tanto también cultural, es radicalmente distinta, en especial por la irrupción de los Estados Unidos y la creación de los estudios de Hollywood y de su industria cultural.

Durante bastante tiempo, el cine acarreó prejuicios ligados a su carácter de divertimento mecánico que hacía de él una atracción ingeniosa difundida en las ferias y por lo tanto, «ignorado como objeto cultural¹», tal como afirma Marc Ferro (1977, p. 65). Precisamente, señala este autor que «Los soviéticos y los nazis fueron los primeros en hacerse cargo del cine en todo su espesor, en analizar su función y acordarle un estatuto privilegiado en el mundo del saber, de la propaganda y de la cultura» (p. 66). En efecto, desde su aparición, el cine ya había recorrido varias etapas significativas en las primeras décadas del siglo XX. En la década del 20, la vanguardia soviética posrevolucionaria se convirtió en una pieza clave: debido a la importancia de la propaganda, cineastas como Eisenstein, Kuleshov y Vertov alcanzaron un manejo sofisticado de las técnicas de montaje. Por otra parte, en la misma década, el expresionismo alemán estudiado por el crítico alemán Kracauer, marcó un hito en la historia del cine, convirtiéndose en referencia estética obligada.

El cine se transforma en objeto de estudio; la especialista L. Barbisan afirma que tanto Benjamin como Krakauer, «hacen de las salas de cine el lugar en el que los individuos se reúnen y sienten oscuramente su pertenencia al colectivo de los tiempos modernos al que la psicología social dio el nombre de masas» (Barbisan, 2020, p. 237). Ambos autores se apoyan en las teorías de Marx y Freud para postular la existencia de un «inconsciente óptico», depositario de temores y deseos (, 2020, p. 237). Si Krakauer intuye la escalada del nazismo en su libro sobre la propaganda

¹ Traducción de mi autoría.

y en su ensayo *De Caligari a Hitler*, Benjamin se había interesado anteriormente por el cine en su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, publicado en 1935.

En el territorio francés, desde el período anterior a la guerra, Estados Unidos y Alemania se disputan el monopolio del cine, con el apoyo de un decreto firmado en 1928² (Weber, 2007, p. 15) que simultáneamente promueve la censura del contenido *subversivo* en las películas y autoriza «una importación masiva de films americanos en condiciones particularmente desfavorables para los intereses franceses» (Weber, 2007, p. 16). Esta situación predispone al desmantelamiento y a la apropiación de la producción del cine francés por parte de las grandes potencias que desarrollan esta industria. Por ejemplo, en 1933 se instituye *el doble programa* conformado por dos películas, un cortometraje y un noticiario, que se extiende a lo largo de cuatro horas e impone el consumo desenfrenado en detrimento de la calidad y condiciona su recepción (Weber, 2007, p. 18). Es la antesala al control padecido bajo la ocupación nazi.

De esta manera, el año 1939 en el que comienza a publicarse *Marcha*, ya se encuentra de lleno en el cine sonoro. Este había surgido a fines de la década del 20 con *The jazz singer* (1927) que contaba con sonido sincronizado y unos escasos minutos de diálogo. Luego siguieron las primeras películas sonoras: en Francia *Les Trois masques* (1929) aunque rodada en Inglaterra y en 1930 *Sous les toits de Paris* de René Clair. En nuestra región *¡Tango!* se estrena en Argentina en 1933 y luego *Alô, alô Carnaval!* (1935) en Brasil, así como *Dos destinos*³ (1937) y la lírica *¿Vocación?* (1938) en Uruguay, dejando en evidencia la importancia de la canción y del musical en el proceso de modernización vinculado al cine (Garrañuño, 2007). Dice esta autora:

Con la llegada del cine sonoro y antes de que se desarrollara el proceso del subtitulado y doblaje, el momentáneo desplazamiento de Hollywood a causa del idioma fue aprovechado por los cines nacionales latinoamericanos para incentivar una industria nacional que encontró en el tango en la Argentina -así como las rancheras en México o el mismo samba en Brasil- anzuelos para atraer un público latinoamericano (p. 212).

Aunque Uruguay no desarrolló una producción cinematográfica a nivel industrial,⁴ Amieva (2023) que estudia un período posterior, advierte la conformación de un campo cinematográfico a través de la creación del Departamento Cine-Arte del SODRE y del movimiento cineclubista en la década del cincuenta.

2 Decreto firmado por Edouard Herriot, Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, según consigna Weber.

3 En esta película la dimensión musical y el canto también se encuentran extremadamente presentes.

4 La crítica cinematográfica del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA) (Universidad de la República, Uruguay) aborda la cuestión desde otros ángulos, sin limitarse a un enfoque tradicional.

El estudio de la recepción del cine francés en el semanario *Marcha*, del que no hay antecedentes, nos permite observar si existe una relación o un diálogo posible entre las películas francesas y la realidad de los lectores del semanario. Esto ayuda a comprender el valor concreto que pudieron tener películas, actores y realizadores franceses en la vida cotidiana en la que el semanario nos precipita, al tiempo que acompaña los angustiosos sucesos que transcurrían en Europa y eran seguidos desde muy cerca en Uruguay, con todos los ecos y repercusiones que ello implicaba.

Al ordenar las críticas, observamos que existen tres grandes líneas que se repiten; una de ellas plantea una línea de continuidad entre el teatro y el cine, de múltiples conexiones y ambivalencias; otra, de mayor proyección en el tiempo, desarrolla la línea del compromiso social y del realismo que encontrará una prolongación natural en el neorrealismo italiano y en la *nouvelle vague*. Finalmente, una tercera vía más tenue, aunque presente, deja a la vista las huellas y conexiones con las vanguardias de la década anterior y abre el camino al cine experimental.

Cine y vanguardias

Desde los primeros números de *Marcha*, se habla del vínculo entre cine y vanguardias, cuando Despouey relata la proyección de una película muda de René Clair *Un sombrero de paja de Italia*⁵ para homenajear al conocido crítico y teórico Guillermo de Torre, quien se encontraba exiliado en Argentina debido al estallido de la Guerra civil española. Se trata de «una de las muestras que enriquecen la cineteca de Fernando Pereda», poeta y coleccionista que denomina la obra de Clair como un «ballet de la burguesía» según recoge el crítico, que fundamenta el término ballet debido a «su movimiento, por la ciencia severa con que están encadenados sus episodios, por su continuo allegro plástico, cada vez más vivo y más feroz» (*Marcha*, 5, 21/7/1939).

Despouey elogia «esta joya del repertorio de Clair» a la que califica de «cuadro jacarandoso y desbordante de 1895», ya que se trata de una adaptación de una obra de teatro de Labiche. Apunta la «fiebre barroca con que se acumulan los detalles cómicos» y la compara con su producción posterior: «Ni cuestión social, ni preocupaciones políticas, ni concomitancias románticas como en *Para nosotros la libertad*, 14 de julio o *Bajo los techos de París*». El estreno privado de 1939, tal como se menciona, adelanta «la celebración de la fecha de Francia» y antecede en muchos años su estreno abierto, ya que la película recién se proyectará en 1957 en un cine-club.

5 Realizada en 1927.

Luego, artículo titulado «La evolución del film puro» escrito por J. M. Podestá (*Marcha*, 73, 15/11/1940) expone con claridad el origen, el interés y el cometido del cine experimental al que denomina *film abstracto* o *film puro*, reconociendo su lugar dentro del cine: «ha constituido uno de los más inquietos e interesante síntomas de renovación en el panorama cinematográfico mundial» aunque admite que «impotente para alcanzar el corazón de las muchedumbres», su alcance no es masivo, sino de público reducido: «Obra frecuente de literatos, de pintores, de teorizantes de la fotogenia». El valor de este cine es que «ha definido una posibilidad que abre horizontes nuevos e insospechados a la cinematografía-arte», ya que surge a partir de la exploración de las posibilidades técnicas combinada con un espíritu lúdico y a la proximidad del cubismo y de la vanguardia pictórica. Destaca entonces la intención de «considerar al film, no en su aspecto naturalista y narrativo, sino en su capacidad para crear un lirismo». Ilustra y ejemplifica con obras de René Clair, Man Ray y Fernand Léger y hace distinciones pertinentes, aportando a los lectores importantes aclaraciones.

Destaca el crítico y teórico francés André Bazin, que en la década del treinta, Hollywood desarrolla y afianza seis géneros distintos que lo consagran: la comedia musical, el western, la comedia burlesca (de los hermanos Marx y Laurel-Hardy), el policial de gánsteres (alimentado por la ley seca), el drama psicológico y el género fantástico-de horror (Bazin, 2002). Es decir que, «En 1938 o en 1939, el cine sonoro conoció, sobre todo en Francia y en América, una perfección clásica» (Bazin, 2002, p. 70). Las producciones de cine ya cuentan con un dominio preciso de la técnica; han desarrollado un lenguaje complejo y propio, una retórica, como dice Bazin. Concluye respecto a la evolución del cine que desemboca en los años treinta: «El cineasta ya no es un competidor del pintor y del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista» (Bazin, 2002 p. 80). Contempla Bazin principalmente el cine norteamericano, de Hollywood y en segundo lugar, al cine francés. A sus ojos, en ambos casos: «la producción americana y la francesa bastan para definir claramente el cine sonoro de la anteguerra como un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez» (Bazin, 2002, p. 68). Identifica en las obras de este momento «grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional» (p. 68). Además del dominio técnico, toda esta generación de cineastas del llamado «realismo poético» comparte una estética y una red temática común que los identifica.

Posteriormente, el crítico francés Simsolo (2005) considera que «La renovación del cine francés tiene lugar con la aparición del sonoro [...] La influencia de las calles sombrías y brumosas, del hampa sórdido y del

París -Hollywood

sentimiento de opresión se infiltra en la producción nacional» (pp. 65-66). Lo interesante es que estos creadores no solo consolidan un estilo identificable como denominador común, además de las características propias de cada realizador, sino que

Durante los años treinta, este país [Francia] es el crisol de temas y estéticas que alimentarán lo que se viene a llamar cine negro americano. [...] Su forma de presentar la negrura del alma humana se apoya frecuentemente en bases literarias (Zola y Simenon); todos trabajan en la encrucijada entre el naturalismo y el realismo poético (Simsolo, 2005, pp. 66-67).

En este contexto, el actor que indiscutiblemente se erige en ícono de este período es Jean Gabin, quien encarna la quintaesencia del francés popular; es sucesivamente obrero, soldado desertor, ladrón, bandido, oscila entre personajes de los bajos fondos, más adelante es también policía. Según Gauteur, hubo al menos cuatro realizadores que contribuyeron a formar el mito de este actor: Marcel Carné, Jean Renoir, Julien Duvivier y Jean Grémillon. También hay que destacar el papel de Jacques Prévert como guionista -dialoguista de las películas de Carné y Grémillon que elevó el trabajo de los actores (Gauteur-Vincendeau, 1993), sobre todo el dúo Carné-Prévert. La crítica G.Vincendeau realiza un interesante análisis sobre la masculinidad que pasa a representar Gabin en el ámbito del cine francés de los años treinta; lo define como el grado cero de lo masculino, a la vez duro y tierno, siempre en un equilibrio justo con respecto a los demás varones, diferente a su equivalente en Hollywood (Gauteur-Vincendeau, 1993). A su vez, Simsolo (2005) lo considera directamente «un ícono del cine negro, más que un mito emblemático del realismo poético francés» (p. 70). Destaca el hecho de que sostiene su actuación desde el interior, la contención, al tiempo que es capaz de transmitir el conflicto psicológico del personaje y darle profundidad. Considera que su trabajo influyó fuertemente en los actores norteamericanos de cine negro, como Burt Lancaster.

El término *noir* propuesto por Nino Frank, tomado de la *Série noire*, venía de una colección de Gallimard de novela policial lanzada en 1945 (en la que se publicaban Dashiell Hammet y Raymond Chandler) que ayudó a consolidar el género. Para Simsolo (2005), el término pasó a designar películas policiales rodadas en Hollywood entre 1943 y 1959 (p. 17).

La lucidez de *Marcha*

Por su parte, *Marcha* destaca en el panorama periodístico nacional e internacional. Carmen De Sierra subraya la conciencia latinoamericana de esta generación frente a Estados Unidos y a Europa. El director del semanario, Carlos Quijano, había fundado en 1925 una Asociación de estudiantes latinoamericanos, AGELA, que contaba con numerosos miembros en Francia (De Sierra, 2015, p. 67). Dentro del ambiente de los intelectuales y pensadores nacionales, la primera generación de *Marcha* es en parte heredera del positivismo del siglo XIX y de la primera generación intelectual del siglo XX, aunque destaca «una ruptura metodológica epistemológica con las dos generaciones anteriores» (De Sierra, 2015, p. 68). Puntualiza De Sierra, que contaron con el apoyo de maestros de la generación anterior, como José Ingenieros y Manuel Ugarte (De Sierra, 2015, p. 68). Al mismo tiempo, la preocupación social que los caracteriza incorpora el método y el pensamiento del marxismo contemporáneo, mientras el rigor de su análisis en todos los ámbitos, deja a la vista «el reconocimiento descarnado de la lucha de intereses» (De Sierra, 1990, p. 340). Es decir que este semanario no cumple una función meramente informativa, de transmisión de acontecimientos y noticias, sino que brinda herramientas de comprensión y análisis, genera reflexión y fomenta una actitud crítica en sus lectores, postura indispensable en tiempos de guerra.

Marcha tenía razón. No exageramos lo más mínimo al proclamar que nuestra posición era única, pues no conocemos ninguna otra publicación que brindase a sus lectores informaciones y juicios veraces y objetivos [...]. La gran prensa, de todos los países y de todos los matices, se ha pasado los dos años que van de guerra, dedicada a desorientar a sus lectores respecto a los rumbos y al significado del actual conflicto mundial [...]. Se indujo al público a creer que el Reich y la Unión Soviética acabarían fundiéndose en una común empresa de conquista mundial [...]. Solo nosotros sin ser comunistas y sin estar ni cerca ni lejos conectados con la Unión Soviética [...] hemos juzgado objetivamente el conflicto ruso-finlandés. [...] También desde el campo comunista nos han venido críticas porque condenamos sus complacencias con el nazismo (*Marcha*, 102, 27/6/1941).

Como puede verse, los responsables del semanario defienden con firmeza sus convicciones y su posición de independencia.

Desde los primeros números de *Marcha*, puede notarse una visible simpatía intelectual y artística por los autores, actores, realizadores y referentes de la cultura francesa. Los primeros meses

contienen numerosas alusiones al cine y al teatro francés. Las fechas conmemorativas francesas son tenidas en cuenta; por ejemplo, el cuarto número de la revista coincide con el aniversario de la toma de la Bastilla; es entonces la ocasión de colocar una doble página central para recordar el hecho histórico y también dedicar una página a sus escritores.

Al mes siguiente, al cumplirse fecha de la Primera Guerra Mundial, declarada el 3 de agosto, *Marcha* publica (4/8/1939) una página central titulada: «Tres pasos hacia el abismo» que contiene tres acontecimientos clave que anticiparon la guerra, entre los que se encuentra «La muerte de Jaurès», cuyo asesinato por parte de un nacionalista, precipitó la entrada de Francia en el conflicto, a pesar de que el diputado socialista Jean Jaurès, intelectual destacado, era abiertamente pacifista y ferviente opositor a la guerra. La mitad del texto sobre Jaurès, es empleado en evocar y explicar sus ideas. Interesa el destaque y valor de figura tutelar que *Marcha* le otorga a esta personalidad.

Luego, en el número 12 de la revista, publicado el 8 de setiembre de 1939, apenas unos días después de la movilización general en Francia y en Inglaterra y de la declaración de guerra, tras la invasión de Hitler a Polonia, la portada lleva el título de «Aux armes citoyens», ilustrada por la foto de un soldado de la Primera Guerra condecorado, acompañado del siguiente texto:

Símbolo: Ciego, manco, firme no obstante, al escuchar las frases de «La Marsellesa», este veterano francés, inválido de la guerra del 14, simboliza la eternidad de Francia, cuadrada, resueltamente una vez más, frente a las hordas enemigas. Como en Yprès, Verdun y Marne, el espíritu inmortal de Francia —flor de la humanidad— reitera sereno y viril el «Ne passeront pas!» que frenó a los invasores (*Marcha*, 12, 8/9/1939).

A través de expresiones como *flor de la humanidad y espíritu inmortal* vemos que Francia, deliberadamente idealizada, encarna una superposición de valores humanos, heroicidad y sacrificio, coherente con los sucesos históricos que la caracterizaron. Estos momentos de exaltación no impiden reflexiones más analíticas. Por ejemplo, al final de la Segunda Guerra dicen respecto al Gral. De Gaulle:

El general De Gaulle ha padecido una prensa más bien desfavorable. Por nuestra parte no tenemos de él bastantes datos y solo podemos juzgarlo por sus actos y por los resultados de sus actos desde 1940. Visto así el General De Gaulle se crece con el tiempo. [...] se nos aparece como hombre tenaz, a quien no se aparta de sus fundamentales aspiraciones e ideas. Pero, al mismo tiempo, no estamos ante una tozudez gratuita, sino todo lo contrario, pues sabe ceder provisionalmente sin abandonar nunca la plenitud de sus reivindicaciones, las cuales vuelve a plantear

una y otra vez hasta conseguirlas. En Washington ha sabido mostrarse tan flexible que a muchos parecerá dúctil con exceso. Pero no ha renunciado a nada y ha tomado lo que pudo. Esto es lo importante (*Marcha*, 241, 14/7/1944).

En la primera parte de esta cita, haciendo una lectura desde la actualidad, resulta sorprendente que De Gaulle no contara con buena prensa y sugiere el problema de la manipulación de la información durante el período de la Segunda Guerra. Por otra parte, la mención de juzgar a un hombre por sus actos remite en forma transparente al contexto literario-filosófico francés del existencialismo, también muy presente en Uruguay y en el Río de la Plata.

Luego, el análisis y la valoración de De Gaulle se esfuerza en regirse por datos objetivos y se detiene en su capacidad de negociación, aspecto juzgado fundamental, dado el carácter complejo de la guerra de alianzas, en la que necesariamente, la diplomacia ocupa un papel de primera necesidad.

Vuelve otra vez Francia a la portada de *Marcha* al conmemorar el 14 de julio de 1944, tras el desembarco en Normandía, en el mes anterior a la Liberación de París. La portada es ilustrada por la alegoría de la victoria, figura central del alto relieve «Le Départ des volontaires de 1792⁶», que forma parte del Arco de triunfo. La imagen se encuentra acompañada del título en la parte superior: «Siempre con Francia» y retoma el texto, publicado el 31 de mayo de 1940, cuando se produjo la ocupación nazi:

Junto a Francia porque ella es, en estos momentos dramáticos, la cultura haciendo frente a la barbarie.
Junto a Francia porque ella es, en la historia del mundo, la madre de la gran Revolución.
Por encima de las vacilaciones, los errores y aún los desvíos de algunos de sus hombres y algunas de sus clases, el alma de Francia sigue siendo la esencia del alma latina, heredera y transmisora de lo más puro del Humanismo clásico, portaestandarte invariable del libre pensamiento.
El vandalismo bárbaro no prevalecerá contra ella.
Ella es el espíritu y el espíritu es inmortal (*Marcha*, 241, 14/7/1944).

El compromiso de *Marcha* con el libre pensamiento y con los valores que defiende sin concesiones, es visible desde el segundo número, en el que denuncia los planes de los nazis para Uruguay «El partido nazi en el Uruguay es un foco de espionaje» (*Marcha* 2, 30/6/1939).

En cuanto al cine, *Marcha* no tiene reparos en denunciar la presencia de la propaganda nazi en 1941: «La infiltración nazi por medio del cine, salvaguardada celosamente durante un tiempo por los cinematografistas criollos, es ya un hecho» (*Marcha*, 103, 4/7/1941). El artículo denuncia

6 Realizado por el escultor François Rude entre 1833 y 1836.

la propaganda nazi distribuida en los entreactos del teatro Artigas, así como la exhibición de *Blitzkrieg*, película nazi que presume sus conquistas y deja al público indignado: «Como un escarpelo traicionero, dispuesto a herir o matar, las cámaras penetran el drama de la humanidad en el momento presente, registrando sus tremendos crímenes» (*Marcha*, 103, 4/7/1941).

Del teatro al cine

La continuidad entre el teatro y el cine queda en evidencia al estudiar la breve cartelera teatral que ofrece el semanario; allí, obras de Sardou y de Dumas hijo, remiten a un repertorio de un período muy anterior, de las últimas décadas del XIX y comienzos del XX. En efecto, en medio de la crisis de la escena naturalista y la introducción del drama moderno con el teatro de Ibsen y de Strindberg, a fines de la década del ochenta del siglo XIX, la figura clave de André Antoine con su Teatro Libre marca una ruptura y un cambio de rumbo, tanto en la puesta en escena como en la forma de actuación de la que es heredero el cine, en particular el cine sonoro.

Pero esta herencia teatral no está libre de conflictos para los actores que, como Juvet, ven en el naturalismo y la cuarta pared un escollo para la composición de sus personajes. Juvet (1938) es declaradamente contrario al abordaje naturalista en la actuación al que describe como: «Empobrecimiento espiritual, muerte de la imaginación y de lo maravilloso, envilecimiento del lenguaje, tales son los rasgos del teatro de la época» (p. 11). Al tiempo que denuncia la entrada en vigencia de lo que considera nuevos artificios: «Esta maravillosa convención teatral que nos legaron los clásicos [...] fue reemplazada por una nueva convención; el descubrimiento de la cuarta pared» (Juvet, 1938, p. 11). Concluye el razonamiento con una reflexión muy interesante: «El teatro perdió su verdad a favor de una exactitud y de una verosimilitud que mataron para siempre la verdadera ilusión del teatro. [...] el Teatro libre anunciado por la fotografía era el ángel anunciador del cine⁷» (Juvet, 1938, pp. 11-12).

A pesar de su visión crítica y parricida, se desprende de sus palabras la importancia de la relación entre el teatro y el cine, en particular gracias a integración de la cuarta pared, que ubicaba al espectador como un observador o *voyeur*. La figura del director de teatro o *metteur en scène*, surge en 1887 con André Antoine (Pavis, 2019); este nuevo estatuto constituye un claro antecedente del director de cine.

Juvet, que era un gran actor de teatro, también fue uno de los mayores exponentes del cine francés de este período y uno de los que produjo

⁷ Traducción propia.

mayor cantidad de películas (Amiel, 2012). *Entrée des artistes* (1938) de Marc Allégret y *La fin du jour* (1939) de Julien Duvivier, ambas estrenadas en Montevideo en 1939, son dos películas en las que el teatro está omnipresente y en las que puede verse una clara continuidad entre la escena teatral y la cinematográfica.

Entrée des artistes, tiene lugar en el Conservatorio de Arte dramático; comienza con la prueba de admisión de los alumnos donde Louis Jouvet se presta al juego de encarnar un papel que también era el suyo en su vida personal: el de maestro de actuación del Conservatorio. Esto hace del film un «alegato de la profesión de actor» (*Marcha* 3, 7/7/1939). Luego, se desarrolla una trama en torno a un triángulo amoroso que termina con la muerte de una alumna en escena que resulta ser un suicidio, accionando un tópico de la novela policial. Tal como advierte Despouey, esta «magnífica película» se construye sobre una aparente contradicción: «ese desdén por el cine, como si no se estuviera haciendo cine, que es al mismo tiempo la sorpresa y el sustento de esta Entrada de artistas» (*Marcha* 3, 7/7/1939). A su vez, plantea el mismo contrasentido en la trama amorosa: «Un mensaje de amor [...] que después de ser este sustancia y clima de todo el film, se hace decir a su protagonista que nunca podría ser asunto de una película porque El amor no es fotogénico. Cuando se nos acaba de convencer de lo contrario» (*Marcha* 3, 7/7/1939).

Quizás el vínculo más explícito entre cine y teatro se traduzca en una tirada del protagonista en complicidad con la cámara, que Despouey cita para ilustrar esta paradoja o *anti cine francés* que da nombre a su artículo. Se trata de una escena en la que François le habla a su enamorada, mientras la cámara enfoca todo lo que va describiendo:

Para demostrar que nos hemos amado, en el cine se haría ver (lo que él hace dándonos por contraste un refrescante baño de realidad) un zapato de mujer junto a uno de hombre, una cama deshecha, una camisa. Como en aquel recorrido circular por la alcoba de «Reina Cristina» en la que Greta Garbo acompaña y señala el lento movimiento de la cámara (*Marcha*, 3, 7/7/1939).

La mención de la película de Garbo y la aclaración sobre el recurso o la convención utilizada a través del movimiento de cámara tienen un carácter reflexivo sobre la propia obra que la dota de valor metatextual.

La voluntad de diferenciación entre el cine y el teatro, la sistemática contraposición entre uno y otro medio, es la contracara de la continuidad entre ambos, antes mencionada. Despouey apunta características propias del cine francés, como son su dimensión poética y la subordinación de la acción al diálogo. Esto último le permite reflexionar: «con el mismo libreto, Hollywood hubiera hecho un film policial con más movimiento cinematográfico». Pero eso iba a dejar el tema amoroso en segundo plano y con él su hubieran perdido la poesía y la interpretación de los actores, elementos de gran valor a sus ojos. Destaca el trabajo del libretista al elogiar «Un diálogo vivaz lleno de matiz psicológico» así

como su naturalidad, alejada del estereotipo «El amor del film no es de primer plano y de perfiles, es un amor cálido de frases hechas por Henri Jeanson⁸», valorando al autor.

Luego, *El fin del día*, cuyo estreno se anuncia a modo de homenaje el 14 de julio (1939) en el cine Ambassador, ubica a tres actores ya viejos en una casa de salud de la asistencia pública, poniendo de manifiesto el problema social de la jubilación inexistente de los artistas, condenados a la miseria. Al mismo tiempo, este ocaso en las vidas de los actores es la ocasión de exponer distintos «tipos» psicológicos, que se inscriben en la progresión de los tipos sociales expuestos por los naturalistas. Allí, coexisten el talentoso al que nunca le llegó el reconocimiento, el gran divo egocéntrico y manipulador (otra vez, Jouvet) y el fracasado que solo ha vivido de dobles y papeles secundarios (conmovedor, Michel Simon).

Arturo Despouey le dedica una crítica central:

Duvivier da un paso más hacia ese denso
paisaje de atardecer y acabamiento que parece
serle tan caro e introduce su planta en un asilo
para cómicos retirados, necrópolis de glorias
rápidamente aventadas o de mediocridades a los
que la vanidad y la ilusión del triunfo han puesto
imaginativamente a la par de los grandes talentos,
de la que solo podía dar un realizador francés de
sus levantados afanes; en ninguna otra industria
cinematográfica del mundo cabe, ni siquiera como
intención, este cuento de término y de miseria
y este mundo poblado de semi-fantasmas, lleno
de pupilas opacas por la artritis y de flores que
empiezan a descomponerse en los estanques.
Y hasta cierto punto, la industria tiene razón
(*Marcha*, 6, 28/7/1939).

Como puede apreciarse, Despouey introduce una comparación con Hollywood, que atraviesa su época de gloria. La contraposición entre cine francés y norteamericano ya estaba presente en *Entrada de artistas*, en la que destacaba la poesía y la subordinación de la acción a la palabra en el cine francés, con respecto al americano. En *El fin del día* se suma la oposición entre criterio comercial de la gran industria y el no-comercial, correspondiente al cine francés. No obstante, lo que parece una crítica, por la elección de temas o enfoques que no resultan comerciales ni atractivos, es al mismo tiempo un elogio ya que refleja una «aguda preocupación por decir los dramas casi inéditos o apenas explorados» (*Marcha*, 6, 28/7/1939).

Una vez más, aparece la preocupación en deslindar lo específicamente cinematográfico de lo teatral o de lo literario, que en este caso aparecen unidos. Aunque señala al «gran artista francés» la utilización de «el criterio literario» de *Carnet de baile*, esta vez lo encuentra justificado debido a la temática del film que exige a los actores «suscitar un

8 En el número siguiente de *Marcha* (14/7/1939) se transcribe una página con una escena de Lady Paname, primera película de Henri Jeanson como director.

clima retórico». Interpreta esta elección como un acierto: «obra de tal sinceridad que realmente poco importa que nos venga de un criterio literario y no cinematográfico y que por retratar la vejez de un grupo de farsantes todo tenga un aire de puñales de cartón, rosas fingidas y coronas de purpurina» (*Marcha*, 6, 28/7/1939).

Sin embargo, ciertas afirmaciones son ambivalentes y globalmente retoma la idea de diferenciar al cine de las otras artes. Esta necesidad de marcar los límites entre unos y otros, así como de encontrar sus puntos de contacto, es un leitmotiv a lo largo de este período.

Muchos ejemplos ilustran el vínculo del cine con el teatro, como el artículo de Poudovkine «Stanislavski: aplicación en el arte cinematográfico», publicado en 1941, aunque también se encuentran vinculaciones entre el cine y la radio. Varias obras radiofónicas son llevadas al cine como *Monsieur Lamberthier* de L. Verneuil (1927) de la que Hollywood realiza dos versiones luego de su éxito en Broadway: *Jealousy* (J. De Limur, 1929) y *Deception* (I. Rapper, 1946) (Antúnez Rodríguez-Villamil, 2025). En efecto, se trata de un período de experimentación en el que se generan cruces entre el cine, el teatro y la radio, ya que esta última tiene gran protagonismo y constituye un medio de comunicación privilegiado en el contexto de guerra. Ligada a la evolución del cine sonoro, la voz permite la exploración de múltiples posibilidades. Orson Welles transmite por la radio *La Guerra de los Mundos*, en 1938 y provoca ataques de pánico. Sacha Guitry ensaya el manejo de la voz en el cine con *Le roman d'un tricheur* (1936) narrado en primera persona, precursor de *Citizen Kane* (1941).

La sombra de la colaboración

Desde el punto de vista de la recepción de las películas francesas en *Marcha*, el inicio de la guerra en 1939 marca un corte abrupto. Se reduce de manera drástica la sección de espectáculos, la revista se comprime en una sucesión de artículos vertiginosos y se concentra en el conflicto bélico. En 1941 esta sección parece recobrar la diversidad de críticas que la caracterizaban, al incorporar otros espectáculos. No obstante, las críticas de cine francés comienzan a ser muy escasas. Esto se debe principalmente a la ocupación alemana en Francia que condiciona la producción cinematográfica; la industria francesa se paraliza en mayo de 1940, momento en el que varias películas quedan sin terminar. La mayor parte de la gente del cine huye masivamente hacia el sur, a la zona libre. Pero en octubre, comienzan a volver a la capital, movidos por la necesidad de trabajar y de sustentarse.

Es el momento del famoso *laissez-passer*, el pase o salvoconducto requerido, que dará nombre a la película de B. Tavernier sobre

este período. En el ínterin, París se ha convertido en la ciudad de esparcimiento para los oficiales nazis, para humillación de los franceses. Es por este motivo que Alemania promueve el restablecimiento de los entretenimientos en París. En el ámbito del cine, el alemán Alfred Greven tiene el cometido de controlar y dirigir la industria del cine francés, para lo cual crea la sociedad Continental films (Leteux, 2017). Muchos realizadores y técnicos tuvieron que trabajar para esta compañía. Varias películas son interpretadas como un llamado a la resistencia y a la esperanza.⁹

Como es de esperar, la situación de guerra favoreció todo tipo de oportunismos y de actitudes reprobables, no obstante, también dio lugar a la solidaridad (Leteux, 2017). Lamentablemente, la posterior caza de brujas fomentó innecesarias persecuciones. El propio Clouzot, que realizó el film más significativo y crítico sobre la guerra, *El Cuervo* (1943), que nunca fue distribuido en Alemania como demuestra Leteux (2017), fue acusado de colaboracionista debido a la compañía productora, Continental Films, y hasta se le prohibió trabajar y volver a hacer películas. Como apuntan Lacassin y Bellour (1964), «El Cuervo en 1943, afirma a Clouzot como un gran autor de películas y como un cineasta maldito» (p. 12). La distribución de esta película fue muy complicada; en Estados-Unidos se estrenó intermitentemente entre 1944 y 1945 y luego fue censurada, mientras que Uruguay, *El Cuervo* recién se estrenó en 1949.

Aunque «los conformistas y biempensantes ven en esta obra sin indulgencia un retrato poco favorecedor que atenta contra la fibra moral de la nación y sirve oportunamente los intereses alemanes» (Lacassin y Bellour, 1964. p. 12), varios artistas y críticos declararon a su favor, como Prévert, Sartre, Camus, lo que le permitió reducir la pena a dos años. Agregan los críticos especializados: «Quizás se le podría haber perdonado su espíritu crítico, pero no su talento» (Lacassin y Bellour, 1964. p. 12). La excelencia de Clouzot fue celebrada con múltiples distinciones y reconocimiento por parte de otros realizadores como Hitchcock y Otto Preminger, quien en 1951 realiza *The 13th Letter*, remake de *El Cuervo*.

A causa de la guerra, varios cineastas dejaron el país y se fueron a Estados Unidos a realizar películas, como Jean Renoir, René Clair y Julien Duvivier quien ya había tenido una experiencia en Hollywood previamente. En Francia, los profesionales del cine comienzan a organizarse en 1941. La resistencia del sector conduce a la realización clandestina de una película colectiva: el documental *La liberación de París*, en agosto de 1944.

⁹ Es el caso de *El asesinato de Papá Noel* de Christian Jacque y de otras películas que son estrenadas en Montevideo unos años más adelante.

Cine social

El realismo se encuentra presente desde los inicios de la década del treinta, cuando el cine sonoro aporta nuevas posibilidades para favorecer el «efecto de realidad».

«Las canciones callejeras se mezclan con los ruidos del tránsito y estos elementos se convierten en una forma de acentuar el realismo en numerosos films franceses» (Barnier, 2024, p. 33). A raíz de la película *La calle sin nombre* de P. Chenal, con la cantante Fréhel, el crítico M. Gorel introduce la expresión «realismo poético» (Barnier, 2024, p. 33) que será aplicada a los cineastas de este período.

Las películas francesas proyectadas en Uruguay entre 1939 y 1945 comparten la inquietud por la cuestión social. Muchas adaptaciones corresponden a novelas de Zola o bien representan personajes populares, proletarios o delincuentes. Están inmersos en un ambiente poblado de detalles sonoros y visuales, caracterizado por elementos que aportan densidad, como una forma de hablar particular, un acento popular. Hay una voluntad de mostrar estas vidas habitualmente relegadas a la oscuridad.

En la crítica de *La bestia humana* de Renoir, Wilson Ferreira Aldunate destaca la maestría del director: «Si ya no figurara en ella, eso [La bestia humana] bastaría para introducir a Jean Renoir en la galería de los grandes nombres del cine contemporáneo» (*Marcha*, 10, 25/8/1939), al tiempo que insiste en marcar la distancia entre la obra literaria de Zola y la obra cinematográfica de Renoir: «los personajes de Zola, [...] descansan hoy, cubiertos de polvo, en los anaqueles de las bibliotecas. Jean Renoir ha querido valerse del cine para devolverles la vida: ha conseguido una notable expresión de arte cinematográfico, pero no ha logrado resucitarlos». En este sentido, el crítico está tocando el tema de la adaptación que se volverá un tema de debate y de discusión en el contexto del cine francés de los años cincuenta, abordada tanto por André Bazin como por François Truffaut que con su texto «Cierta tendencia del cine francés», llama a liberarse de la tiranía de los grandes clásicos y aboga por un cine de autor, aspecto fundamental de la Nouvelle vague que marca una ruptura con sus predecesores.

La adaptación, al igual que la traducción, y sus consiguientes fenómenos de apropiación y de reescritura, involucran la delicada cuestión de la equivalencia y de la fidelidad. Más recientemente, la crítica Linda Hutcheon (2011) reflexiona sobre esta cuestión del pasaje de un medio a otro y apunta la connotación peyorativa con la que han cargado históricamente las adaptaciones. Concibe la adaptación en tanto obra independiente de su fuente o hipotexto que solo puede considerarse en la especificidad del medio en el que se expresa; en este sentido coincide con Ferreira Aldunate en la crítica de *La Bestia humana*, que dice: «el cine al captar fundamentalmente el movimiento, la trama de

la novela, conservando solamente la fuerza de la acción y prescindiendo de lo meramente episódico y de las consideraciones marginales y los recursos de estilo del autor» (*Marcha*, 10, 25/8/1939), y añade respecto a la naturaleza de dicha adaptación: «el mismo diálogo debe amoldarse, sufriendo un cambio fundamental, a la técnica del séptimo arte» (*Marcha*, 10, 25/8/1939).

Como hemos visto antes, todos los críticos de *Marcha*, buscan resaltar la especificidad del cine al contraponerlo con las demás expresiones artísticas. Al mismo tiempo, puede decirse que la preocupación por la temática social atraviesa el cine, independientemente de la cuestión de la adaptación del texto literario.

Con la frase «La estética cinematográfica será social o el cine renunciará a una estética¹⁰», en su conferencia sobre «La estética realista» escrita en 1943, André Bazin (1975) planteaba el vínculo indisociable entre cine y realidad. En la misma línea, *Marcha* también recoge esta inquietud cuando publica el artículo «El cine y el problema social» (*Marcha*, 113, 31/10/1941): «Cultura y sociedad o cultura y economía, son dos facetas de lo vital indisolubles en su proceso; hay interpenetración», afirma Luis E. Sienra.

Es cierto que entre 1936 y 1938, Francia estuvo gobernada por el Frente Popular de Léon Blum, que impulsó las leyes sociales como las vacaciones pagas, la semana de cuarenta horas de trabajo y la promoción de la salud. Estos datos también son relevantes para situarse en la realidad de ese momento preciso. El cine francés de este período tiene un fuerte anclaje en la realidad social. Muchas películas ilustran esta consigna, como *Cárcel sin rejas*, film que plantea la problemática del reformatorio femenino. Su realizador, Léonide Moguy, nacido Moguilevsky, ruso-ucraniano formado por Poudovkine y Dovjenko, llega en los años veinte a Francia, donde desarrolla su carrera y es naturalizado francés. *Cárcel sin rejas* es su segunda película con la que obtiene la Copa del ministerio de la cultura popular en el Festival de Venecia en 1938.

La crítica realizada en *Marcha* por E. Jiménez de Aréchaga, destaca las actuaciones a pesar del tono general, que juzga de cierta *grandilocuencia* o *efectismo*; «la repetición de cierto tema como el amor homosexual de las detenidas, todos los elementos efectistas o trillados» (*Marcha*, 3, 7/7/1939). Sin embargo, estos elementos «se subliman» gracias al triángulo amoroso que considera «la esencia y el sustento mismo del drama» (*Marcha*, 3, 7/7/1939). Apunta el autor que «El dibujo de este triángulo, la escena de amor en el establo, la carrera por el campo de la muchacha, su proceso de enamoramiento, redimen en parte a este film de este énfasis» (*Marcha*, 3, 7/7/1939).

Las películas sobre colegios y reformatorios se inscriben en una larga tradición del cine francés de esta temática, desde *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), pasando por la emblemática *Les 400 coups* (F. Truffaut, 1959), e incluso de telón de fondo en *Las Diabólicas* (Clouzot, 1955), hasta la

¹⁰ Traducción propia.

muy posterior *Les Choristes* (C. Barratier, 2004), constituyen un leitmotiv dentro del cine francés. Lo interesante es que *Marcha* recoge esta misma preocupación a lo largo de cinco números con el reportaje: «He visto un reformatorio», se detiene en la condición de niños y adolescentes dentro de estas instituciones, en los números 13 a 17, entre el 15/9 y el 13/10 de 1939. Al año siguiente amplía su preocupación a la pobreza y el trabajo infantil en Uruguay, en su número 67 (4/10/1940). El autor, J. C. Guarnieri, va a entrevistarse con un funcionario del Consejo del niño:

Ante su despacho, en el patio y en los pasillos
que conducen a él, se agolpan decenas de niños y
jóvenes de ambos sexos, cuyos rostros [...] parecen
guardar entre sí un parecido extraño [...] rostros
de niños sin infancia, rostros serios, algunos ya
viejos...
Siempre es así [...] Hay días que vienen más de
un centenar [...] Es extraordinario el número
de muchachos que se ven obligados a trabajar,
abandonando la escuela y los juegos de sus años.
Vienen casi siempre antes de tener la edad legal
-doce años- para obtener lo más pronto posible
el carnet de trabajo (*Marcha*, 67, Juan Carlos
Guarnieri, 4/10/1940).

Esto resuena también con un artículo que se publica en *Marcha* sobre una película que está filmando René Clair con niños, *Aire puro*,

Centenares de niños fueron buscados. A la salida
de las escuelas, de los suburbios, en las calles más
diversas. Se les había remitido una convocatoria,
insistiendo en que aquellos candidatos que se
presentaran con una vestimenta distinta a la
habitual, no serían tomados en cuenta (*Marcha*, 7,
4/8/1939).

Una vez explicado el proceso de selección de los jóvenes actores, *Marcha* transcribe una escena de la película. En ella, una joven asistente social separa a unos chicos que se pelean a la salida de la escuela y acompaña a uno de ellos a su casa. Poco a poco se va ganando su confianza y descubre las condiciones sórdidas e insalubres en las que vive. El niño tampoco tiene familia, más que un hermano mayor que estuvo en un reformatorio y tiene él mismo mucho miedo de terminar en un reformatorio si se porta mal. La película quedará sin terminar, como consecuencia de la guerra.

Como vemos, hay una sintonía entre los temas tratados en las películas y el tipo de periodismo que plantea *Marcha*. En ambos casos, existe una preocupación social genuina que desea poner el foco en las miserias o en aspectos hasta ese momento invisibles, para mejorar y cambiar esas condiciones nefastas. De esta manera, hemos querido transmitir algunos temas clave para la comprensión de este período, al tratar de instaurar un diálogo interno entre el semanario *Marcha* y el cine francés que llegaba a Uruguay durante los primeros años de la publicación. Sin duda, dentro del proceso de investigación surgirán nuevos elementos que permitan establecer conexiones con otros aspectos.

A modo de cierre provisorio, se expone una tabla de estrenos franceses en estos seis años que corresponden al período fundador de *Marcha*. Como puede apreciarse, a partir de 1941, la mayor parte de las películas son realizadas por cineastas franceses en el exilio. En cuanto a los estrenos en Uruguay, el resultado tentativo es en principio de veintitrés títulos (probablemente, algunos más, lo que equivale al menos a tres estrenos anuales, solo de cine francés). En cuanto a las salas, puede considerarse la existencia de un circuito cinéfilo francófono, del que habrá que confirmar su proyección en el tiempo, conformado por las salas Radio City y Ambassador y en menor medida, por el Trocadero. Todos estos datos ganarán en ser valorados más adelante, en conjunto con los que reflejen los siguientes períodos.

Año de estreno en Montevideo	Película, director, país y año de realización	Sala de cine Montevideo
1939	<i>La bestia humana</i> (J. Renoir, Francia, 1938)	Radio City
1939	<i>El muelle de las brumas</i> (M. Carné, Francia, 1938)	Radio City
1939	<i>El fin del día</i> (J. Duvivier, Francia, 1939)	Ambassador
1939	<i>Entrada de artistas</i> (M. Allégret, Francia, 1938)	Ambassador
1939	<i>Cárcel sin rejas</i> (L. Moguy, Francia, 1937)	Radio City
1939	<i>Gribouille</i> (M. Allégret, Francia, 1937)	Rex
1940	<i>Hotel del Norte</i> (M. Carné, Francia, 1938)	Radio City
1940	<i>Amanece (Le jour se lève)</i> (M. Carné, Francia, 1939)	Radio City
1940	<i>La carreta fantasma</i> (J. Duvivier, Francia, 1939)	Ambassador
1940	<i>Amor intruso- La belle équipe</i> , (J. Duvivier, Francia, 1936)	Ambassador
1940	<i>El muerto que huye</i> (R. Clair, Reino Unido, 1938)	Rex
1941	<i>Pasión fatal</i> , (R. Clair, Estados Unidos, 1941)	Trocadero
1942	<i>Lydia</i> (J. Duvivier, Estados Unidos, 1941)	Trocadero
1943	<i>El pantano de la muerte</i> (J. Renoir, Estados Unidos, 1943)	Trocadero
1942	<i>Pepe le moko</i> (J. Duvivier, Francia, 1937)	Radio City
1943	<i>Me casé con una bruja</i> (R. Clair, Estados Unidos, 1942)	Trocadero
1943	<i>Seis destinos</i> (J. Duvivier, Estados Unidos, 1942)	Ambassador
1943	<i>La eterna Francia /Heart of a nation</i> (J. Duvivier, Francia, 1940)	Ambassador
1943	<i>Eduardo VII y su tiempo</i> (M. L'Herbier, Francia, 1939)	Trocader
1944	<i>Carne y fantasía</i> (J. Duvivier, Estados Unidos, 1943)	Trocadero
1944	<i>María Chapdelaine</i> (J. Duvivier, Francia, 1934)	Victory
1944	<i>Falsario</i> (J. Duvivier, Estados Unidos, 1944)	Trocadero
1944	<i>Hoy es mañana</i> (R. Clair, Estados Unidos, 1944)	Trocadero

Todos los datos son tomados de *Cinestrenos*, base de datos creada por Osvaldo Saratsola.

Bibliografía

- Amiel, V. (2012). Louis Jovet à l'épreuve des genres. En G. Le Gras y D. Chedaleux, *Genres et acteurs du cinéma français*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Amiel, V., Moure, J., y Olivero, M. (Dirs.) (2024). *De René Clair à Jean Renoir. Réalismes des années 1930*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- Amieva, M. (2023). *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguayana 1944-1963*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes
- Antúnez Rodríguez-Villamil, S. (2025). El viaje transatlántico de una obra de Louis Verneuil. Ponencia presentada en las *Jornadas Académicas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación 2025*, GT 16: «Traducción, adaptación, apropiación, reescritura». Montevideo, Uruguay, FHCE, Universidad de la República.
- Barbisan, L. (2021). L'inconscient optique. En P.-F. Noppen y G. Raulet, *Théorie et critique de la propagande* (pp. 237-250). Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'homme.
- Barnier, M. (2024). Le réalisme sonore au début des années 1930. En V. Amiel, J. Moure y M. Olivero, *De René Clair à Jean Renoir. Réalismes des années 1930*. Paris: Les Impressions Nouvelles.
- Bazin, A. (1975). *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris: Union générale d'Éditions.
- Bazin, A. (2002). Qu'est-ce-que le cinéma? Paris: Editions du CERF.
- Bellour, R., y Lacassin, F. (1964). *Le procès Clouzot*. Paris: Eric Losfeld Le Terrain vague.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.
- Bourget, J.-L. (2016). *Hollywood la norme et la marge*. Paris: Armand Colin.
- Bursch, N. (1988). Du muet, le parlant. Réflexions cursives sur un interrègne. En Ch. Belaygue (Dir.) (1988). *Le passage du muet au parlant* (pp. 51-60). Toulouse: Cinémathèque de Toulouse.
- De Sierra, C. (1990). El semanario *Marcha*: una conciencia de la fragilidad nacional en un contexto internacional amenazante. *Cahiers du CRICCAL*, 4-5, 333-346.
- De Sierra, C. (2015). *Carlos Quijano y Marcha*. Montevideo: Ediciones de Brecha.
- Ferro, M. (1977). *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gauteur, C., y Vincendeau, G. (1993). *Jean Gabin. Anatomie d'un mythe*. Paris: Nathan Université.
- Hutcheon, L. (2011). *Teoria degli adattamenti*. Roma: Armando Editore.
- Jovet, L. (1938). *Réflexions du comédien*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- Jovet, L. (1945). *Prestiges et perspectives du théâtre français, Quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-1945*. Paris: Gallimard.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Barcelona: Paidós.

- Leteux, Ch. (2017). *Continental films*. París: La Tour verte.
- Nacache, J. (1995). *Le film hollywoodien classique*. París: Nathan Université.
- Pavis, P. (2019). *La mise en scène contemporaine*. París: Armand Colin.
- Simsolo, N. (2005). *Le film noir*. París: Éditions Cahiers du cinéma.
- Torello, G. (2018). *La conquista del espacio*. Montevideo: Yaugurú.
- Viviani, Ch. (2008). Julien Duvivier entre Paris et Hollywood: le cheminement des images. *Revue Française d'études américaines*, (115).
- Weber, A. (2007). *La Bataille du film*. París: Éditions Ramsay.

Artículos citados (*Marcha*)

- «Un sombrero de paja de Italia» por Despouey, Arturo, *Marcha*, 5, 21/7/1939.
- «La evolución del film puro», por Podestá, J. M., *Marcha*, 73, 15/11/1940.
- «Marcha tenía razón», *Marcha*, 102, 27/6/1941.
- «Aux armes citoyens», *Marcha*, 12, 8/9/1939.
- «De Gaulle ganó una batalla aunque no tomó el objetivo», *Marcha*, 241, 14/7/1944.
- «Siempre con Francia», *Marcha*, 241, 14/7/1944.
- «El partido nazi en el Uruguay es un foco de espionaje», *Marcha*, 2, 30/6/1939.
- «La propaganda nazi en el Teatro Artigas provoca la reacción del pueblo», *Marcha*, 103, 4/7/1941.
- «Anti-cine francés. Jovet y Entrada de artistas», por Despouey, Arturo, *Marcha*, 3, 7/7/1939.
- «El fin del día», por Despouey, Arturo, *Marcha*, 6, 28/7/1939.
- «El cine y el problema social» por Luis E. Sienra, *Marcha*, 113, 31/10/1941.
- «La bestia humana» por Wilson Ferreira Aldunate, *Marcha*, 10, 25/8/1939.
- «Cárcel sin rejas» por Jiménez de Aréchaga, J., *Marcha*, 3, 7/7/1939.
- «Aire puro de René Clair», *Marcha*, 7, 4/8/1939.
- «Uno de los problemas más dolorosos del país: la niñez que lucha por el pan», por Juan Carlos Guarnieri, *Marcha*, 67, 4/10/1940.