

# El cine español según Goebbels: Apuntes sobre la versión alemana de *Carmen, la de Triana*

Marta Muñoz Aunión\*

*«Quiero contarles algo de una España en la que los pájaros todavía cantan en español, en la que los naranjos no han sido destrozados por las granadas.»<sup>1</sup>*

Sin querer desvirtuar la exhaustiva labor de investigación llevada a cabo en torno al tema de la producción cinematográfica alemana entre 1933 y 1945, hay que apuntar que aún quedan recodos no visitados o preguntas no resueltas. Esto no debería sorprender, ya que sería ingenuo pensar o creer que en los casi sesenta años transcurridos desde el final de la Segunda Guerra Mundial ha habido tiempo y sobre todo posibilidad de analizar todas y cada una de las películas rodadas y proyectadas en la Alemania del Tercer Reich y los territorios ocupados. No se debe olvidar que una buena parte de esas seis décadas se consumió en el enfrentamiento de dos modelos económicos e ideológicos que bajo el signo de un muro de piedra provocaron la división del país y cuyo resultado fue la incomunicación y el silencio, no sólo en los aspectos político y económico, sino también en el campo de la cultura y las relaciones sociales. Así, si existieron dos Alemanias durante más de treinta años también se puede hablar de dos modelos con los que aclarar la historia, con los que interpretar el material heredado del Tercer Reich y darle un significado. Los archivos de ambos países sirvieron como fuente para explicar los hechos desde el plano ideológico adecuado y desde aquí se arrojó luz sobre temas y protagonistas, se argumentaron razones y lógicas posibles y, del mismo modo, se obviaron, ignoraron o escondieron otros aspectos por motivos que hoy nos parecerían ridículos.

Uno de los temas más olvidados en el maremágnum que representa el epígrafe “cine durante el nacionalsocialismo” es sin duda el de las relaciones que la industria cinematográfica alemana mantuvo con sus vecinos europeos y con los aliados de guerra. Aunque este grupo de películas no constituyó ni un mínimo porcentaje de la producción total<sup>2</sup>, sorprende la poca atención que ha despertado en los historiadores, sean éstos europeos o americanos. En general se puede afirmar sin temor a la exageración que la cuestión de las coproducciones está hoy en el mismo lugar que hace treinta años. Al parecer se ha dado por cierta (o ha

---

\* **MARTA MUÑOZ AUNIÓN** es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Sevilla y doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado fundamentalmente la historia del cine alemán de entreguerras y la relación entre la política y el cine durante la etapa nacionalsocialista. Actualmente prepara la publicación de su tesis doctoral sobre la conexión entre el género melodramático, el público femenino y las necesidades propagandísticas del régimen nazi entre 1939 y 1945.

<sup>1</sup> A.S., “Imperio Argentina erzählt, mein erster deutscher Film und die Rolle der Carmen, wie Ich sie sehe” (Acta Andalusische Nächte, Frankfurt am Main, DIF).

<sup>2</sup> Oficialmente se realizaron 66 coproducciones. De ellas se rodaron además de la versión original, 37 versiones en alemán.

habido escasas objeciones) la opinión que el historiador Gerd Albrecht plasmó en uno de los textos básicos y más exhaustivos elaborados hasta la fecha sobre el cine en el Tercer Reich, según la cual estas películas no serían buenos objetos de análisis para describir la dinámica y los hábitos del aparato cinematográfico nazi<sup>3</sup>. Para Albrecht, en estos filmes “se hicieron concesiones a los deseos y necesidades del socio extranjero” y ésta sería una razón suficiente para no valorarlas como obras típicas del periodo 1933-1945<sup>4</sup>. En ellas no se puede leer el ideario ni las propuestas políticas nazis con la misma claridad que en las películas nacionales. A la hora de embarcarse en una coproducción, según Albrecht, había que adaptarse a las exigencias de la parte asociada y respetar sus gustos. Por esta razón, no deberían ser consideradas como películas representativas del periodo nacionalsocialista y excluirse como tales en el estudio general sobre la época.

Afortunadamente esta sentencia no ha sido obstáculo para que surgiese el interés en aquellos países que el Tercer Reich consideró como aliados, si no tanto en el plano económico, al menos sí en el ideológico, y cuya producción cinematográfica se enlazó de forma más o menos estrecha con la potente industria germana. Para los historiadores italianos o españoles, el criterio de Albrecht se presenta como un cajón vacío donde no se encuentra reflexión alguna que intente al menos aclarar el manifiesto interés del Reich por producir películas con otros países en los que la infraestructura de la industria cinematográfica no estaba tan desarrollada.

Durante los años setenta y ochenta la teoría de Albrecht cobró fuerza y se impuso sin dificultad en el campo de los estudios cinematográficos relacionados con la historia del cine durante el nacionalsocialismo. Fue desde el ámbito de la archivística desde el que se alentó la investigación de algunas de estas coproducciones porque se pensó que ese olvido reforzaba la tendencia a reflexionar con perspectivas absolutas y cerradas en torno a la cuestión del poder nazi y su área de acción. Como veremos más adelante, el estudio detallado de algunos de estos filmes dará cuenta de las formas, problemas y compromisos que el régimen nacionalsocialista asumió para dar gusto a sus socios, pero también de las dificultades, desencuentros y desconfianzas que estos tuvieron a la hora de enfrentarse a una estructura política inflexible y enclaustrada en una ideología ajena a la variedad del mundo más allá de sus fronteras. La atención a las coproducciones ofrece así una nueva perspectiva a la vez que revela otros hábitos. Se podría decir que éstos serían todos aquéllos identificados, comentados y criticados por la parte asociada, cuya sola mención cuestionaría la quimera de un Tercer Reich compacto, blindado y orientado en una única dirección planificada de antemano.

## El film como fuente histórica

El 8 de Julio de 1978 el historiador y archivero Friedrich P. Kahlenberg<sup>5</sup> pronuncia una conferencia en la *Hochschule für Film und Fernsehen* en Munich cuyo tema es el análisis de una de estas coproducciones a partir de los datos y documentos encontrados en los archi-

<sup>3</sup> Nos referimos aquí al libro *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung* (Stuttgart, Enke, 1969).

<sup>4</sup> G. Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, p. 98.

<sup>5</sup> La carrera de este historiador y archivero comienza el año 1962 en el Archivo Federal Cinematográfico de la República Federal Alemana (*Filmarchiv*). Contribuye decisivamente a la ordenación y catalogación del material cinematográfico germano hasta 1945. Más adelante se incorpora al Archivo Federal (*Bundesarchiv*) y llega a ser presidente de esta institución en 1989. En los diez años que ocupa el cargo, el Archivo Federal cambia de ciudad (de Coblenza a Berlín) al calor de los cambios políticos en el país. Kahlenberg gestiona la mudanza e inicia la incorporación y catalogación de los archivos de la antigua policía secreta de la República Democrática Alemana (*Stasi*) al Archivo Federal. En 1999, un año antes del retiro oficial, se despide de su cargo de presidente.

vos alemanes. Aunque el objetivo principal de su investigación es lograr el reconocimiento oficial de la película de ficción como fuente de referencia en el análisis histórico, su intervención tiene otra consecuencia que atañe al tema aquí desarrollado. Kahlenberg apunta que la película es un objeto de estudio que puede revelar mucho sobre la época y el contexto en el que fue producida y critica la opinión de Albrecht que ofreció la justificación para aislar y olvidar las coproducciones. Según el conferenciante, "(...) la mayoría de estas películas fueron rodadas por productoras asociadas a las grandes empresas cinematográficas alemanas. Tanto el argumento como el guión fueron controlados en la central de la industria cinematográfica en Berlín, tal y como se hacía con las producciones autóctonas. (...) Estas películas son especialmente buenas para probar el valor histórico del film, pues si se renunció en ellas a presentar directamente la propaganda nazi, han de contener valores latentes en un estado puro"<sup>6</sup>.

La coproducción que le sirve para desarrollar esta reflexión es la versión alemana de la película *Carmen, la de Triana*. Según el historiador, *Andalusische Nächte* (éste fue el título en Alemania) es una película perfecta con la que cuestionar la sentencia de Gerd Albrecht y estimular el debate en torno al valor o relevancia de estos filmes. Para ello existe un buen número de documentos clasificados y catalogados en el Archivo Federal alemán que aportan datos e informaciones con los que relativizar ideas absolutas y poner de relieve la importancia que desde las instancias políticas y ejecutivas del Reich se concedió a los acuerdos y contratos firmados, en este caso, con la incipiente España franquista.

La relación cinematográfica hispano-germana durante la Guerra Civil y los primeros años cuarenta se estableció y aceptó durante años en dos líneas que representaban los intereses de ambas partes de modo sencillo y diáfano. Los españoles buscaban en la industria germana la posibilidad de producir documentales de propaganda para la causa franquista y películas de ficción para la zona nacional. Los alemanes se guiaban por un esquema político e ideológico que tenía su base en aspiraciones universalistas y económicas por controlar el mercado cinematográfico mundial.

Es posible aceptar ambas propuestas si se utilizan como excusa para indagar algo más en aspectos concretos, pero como únicas razones son demasiado escuetas. A la hora de presentar a la parte española no deben olvidarse, por ejemplo, los intereses capitalistas del sector privado que, más que guiarse por cuestiones de tipo ideológico, buscaban en la industria alemana la posibilidad de obtener productos de calidad con los que generar beneficios económicos y hacerse con el mercado español y latinoamericano. Es decir, en el contacto español con Alemania hay que distinguir, por un lado, el ánimo y las gestiones realizadas desde el ámbito oficial (Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, Departamento Nacional de Cinematografía), orientadas hacia una relación dura entre dos naciones afines ideológica y políticamente y, por el otro, aquel impulso que



Cartel de  
*Andalusische Nächte*.

<sup>6</sup> F. P. Kahlenberg, "Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel *Andalusische Nächte*" en H. Boberach y H. Booms (eds.), *Aus der Arbeit des Bundesarchiv. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte. Schriften des Bundesarchiv* (Boppard am Rhein, Harald Boldt Verlag, 1977), vol. 25, pp. 511-532.



se origina a partir de una iniciativa privada que ve en las buenas relaciones oficiales la posibilidad de generar ganancias y expandir la empresa por Europa.

Sería también muy sencillo justificar el interés alemán sólo con esas aspiraciones de dominación del mundo: evidentemente, esto casaría muy bien con la imagen invasora y arrogante que los nazis mostraron. Sin embargo, la extensión al mercado latinoamericano, el afán comercial y la competencia con la producción de Hollywood no fueron los únicos factores que animaron a los alemanes a hacer negocios con la España nacional. Como veremos más adelante, Kahlenberg identifica en su artículo otras razones que, rodando paralelamente a las ya citadas, guardaban relación con cuestiones de carácter nacional y con la imagen que el Tercer Reich y sus dirigentes estaban obligados a dar de sí mismos frente a la población alemana.

### Trato preferente a la España fascista

Kahlenberg mantuvo en su conferencia que desde el Ministerio de Propaganda se veía con buenos ojos la cooperación y participación activa en la producción cinematográfica de la España franquista<sup>7</sup>. Más allá de la expansión en Latinoamérica, que no podía asegurar nadie y menos el aún sin consolidar régimen fascista, los alemanes observan con interés el desbarajuste en el planteamiento y la falta de proyectos cinematográficos eficaces y efectivos en el bando nacional.

Ya en febrero de 1937 había llegado una carta a la Ufa enviada por un representante de la Falange<sup>8</sup> en la que se solicitaba un cámara para poder realizar las tomas de la película *España heroica*<sup>9</sup>. El jefe de negociado Hasenörl del Ministerio de Propaganda apoyó la petición hispana frente a la negativa del jefe de producción de la Ufa, Ernst Hugo Correll, y solicitó presupuesto a la empresa<sup>10</sup>. Al parecer, la voluntad política del Ministerio era clara, y su deseo de estrechar lazos con la España franquista se convertiría en prioridad a medida que pasaban los meses. La Ufa, por otra parte, estaba más preocupada por los beneficios económicos y los réditos que podría aportar el negocio español y por ello desde el Consejo de Dirección se formularon objeciones, ya que en su opinión no existían suficientes garantías que asegurasen un negocio propicio para la empresa.

La actitud fervorosa del Ministerio contrastaba con el escepticismo de la Ufa. No obstante, el principio de fidelidad al líder era uno de los puntales de la ideología en el poder y frente a la voluntad del ministro Goebbels no había autoridad que pudiese discutir una de sus órdenes salvo, claro está, el propio *Führer*. El deseo del Ministro era una orden que no cabía objetar ni tratar de criticar o cuestionar. La Ufa, a pesar de ser una empresa privada, estaba obligada a proporcionar el material técnico y humano necesario requerido desde el Ministerio de Propaganda.

<sup>7</sup> "El interés de Hitler no hubiese bastado para contratar a la bailarina española (Imperio Argentina). El Ministerio de Propaganda está en ese momento decidido no sólo a adjudicarse un nuevo mercado para la industria del cine alemana, sino que también busca la posibilidad de ganar influencia activa en la industria cinematográfica que comienza a formarse en la zona del país controlada por los fascistas." F.P. Kahlenberg, "Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel *Andalusische Nächte*", p. 519.

<sup>8</sup> El autor menciona como posible firmante de esta carta al Conde Gomar: "hay motivos para suponer que el representante español era el Conde Gomar, un hombre de confianza de Franco". F.P. Kahlenberg, "Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel *Andalusische Nächte*", p. 519.

<sup>9</sup> En el documento se menciona el nombre *Helden von Alkazar*. Seguramente este era el título original previsto que luego fue variado. Por la fecha se puede suponer que se trata del film *España heroica-Helden in Spanien* (1938), producido por la Hispano-Film-Produktion y Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. Bundesarchiv, R 1091/1032 a, protocolo 1213/10-02-1937.

<sup>10</sup> R 1091/1032a, protocolo 1214/16-02-1937.



En opinión de Kahlenberg, la voluntad política de apoyar a la España franquista se refleja por ejemplo en las ventajas que se concedieron a la Hispano-Film-Produktion para que pudiese rodar en Alemania: "Con la productora cinematográfica española Hispano se cerraron contratos de alquiler de estudios muy favorables, en comparación con la práctica habitual de la Ufa por aquella época, que aseguraban la producción de películas españolas en Berlín"<sup>11</sup>. Según el historiador, estos contactos y la cantidad de películas de productoras alemanas vendidas en aquellos años a la España franquista (ventas alentadas desde el Ministerio de Propaganda, como subraya Kahlenberg) ponen de relieve el interés que el Reich concedía a la cuestión española y su ambición por mantener relaciones con diversos grupos, fuesen privados o públicos, y extender su influencia. Con esta estrategia política, el régimen buscaba evidentemente reforzar la posición de la industria cinematográfica alemana en el mercado internacional, pero también a la vez potenciar el consumo interior de cine con títulos afines e indirectamente relacionados con la industria germana. Hay que recordar aquí que el cine americano ocupa durante los años treinta y hasta la entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial un lugar preferente en los gustos del público alemán y que esto es un incómodo obstáculo en los planes del Ministro. Goebbels tiene en mente sustituir la oferta americana por otra también extranjera, pero controlada desde Berlín. Sabe que las películas venidas de fuera, con temas y paisajes exóticos ajenos a la realidad social y cultural del país, son en general un éxito seguro si son de una calidad aceptable y sobre todo ofrecen una manera eficaz de desviar la atención del público hacia lugares y asuntos muy alejados de la realidad cotidiana<sup>12</sup>.

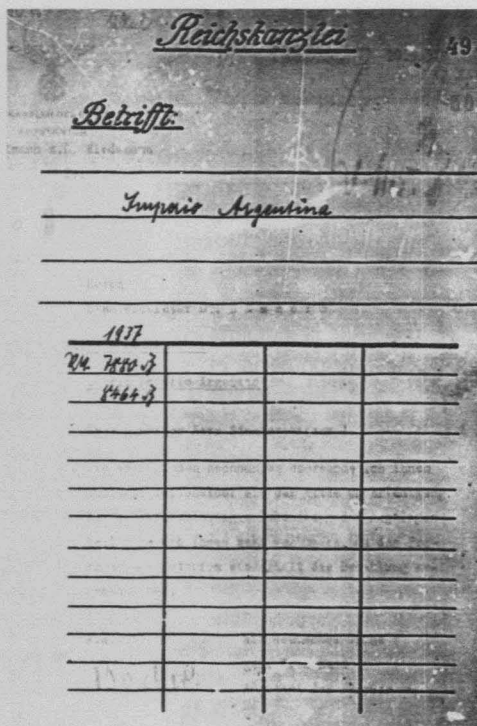
### Acta R 43II/389: "Imperio Argentina"

Tanto los historiadores alemanes como los españoles coinciden en atribuir el inicio de la aventura de Imperio Argentina y Florián Rey en el Tercer Reich al ánimo del dictador. Parece ser que Hitler y Goebbels vieron en marzo de 1937, como casi todas las noches después de cenar, una película en la que actuaba la actriz. Aunque nadie ha dado testimonio sobre el título, se afirma que fue *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935). Es muy probable que al *Führer* le interesase la película, pues como espectador era bastante sencillo en sus gustos y le agradaba sobre todo ver películas fáciles y nobles, en las que se retratase la lucha humana con la naturaleza por imponerse y dominarla. Los personajes habían de ser, por lo demás, previsibles y sus acciones ajustadas a lo que tradicionalmente se espera de hombres y mujeres. Es decir, sus gustos eran bastante convencionales y conservadores y, al parecer, la película de Florián Rey le encantó<sup>13</sup>. Esa fue la razón de que pidiera a Goebbels que hiciese todo lo posible por traer a la actriz

<sup>11</sup> F. P. Kahlenberg, "Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel *Andalusische Nächte*", p. 519.

<sup>12</sup> Helmut Regel en un artículo sobre las coproducciones realizadas entre la España nacional y el Tercer Reich hace el siguiente comentario sobre *Romancero Marroquí* (Carlos Velo, 1938): "Un mundo rural intacto repleto de los colores típicos de los mercados orientales, fantasías y danzas nómadas ofrecían al espectador la posibilidad de escapar por un momento de un presente cada día más amenazante y violento (...) El film fue presentado al espectador alemán como un exótico documental cultural." Ver H. Regel, "Han pasado. Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino", en *Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte. Schriften des Bundesarchiv* (Boppard am Rhein, Harald Boldt Verlag, 1989), vol. 36, p. 546.

<sup>13</sup> Sobre las preferencias cinematográficas y en general sobre la orientación artística de Adolf Hitler, sus gustos e inclinaciones, hay pocos monográficos. Uno de los trabajos más elaborados sobre el arte durante el nacionalsocialismo es el libro de B. Taylor y W. van der Will, *The Nazification of Art. Art, Design, Music, Architecture and Film in the Third Reich* (Winchester, The Winchester Press, 1990). Uno de los mejores análisis realizados hasta la fecha sobre la personalidad, las creencias y el criterio estético del *Führer* es el libro del publicista alemán afincado en Inglaterra, Sebastian Haffner, *Anmerkungen zu Hitler* (Frankfurt am Main, Fischer, 2002).



Primera página del acta R43II/389 conservada en el Bundesarchiv de Berlín sobre Imperio Argentina.

*mercedes* con chófer que recogió a la actriz en el puerto de Bremen y la trasladó a Berlín (500) y los gastos de comida durante este viaje.

Ther menciona además la existencia de otras facturas que aún no han llegado desde la capital cubana, pero que serán enviadas al Ministerio de Propaganda para que éste realice los pagos. La carta está firmada por el productor y en ella se aprecia el membrete de la empresa Hispano-Film-Produktion con dirección en Berlín, Friedrichstrasse 208. La siguiente carta del acta R 43 II/389 tiene fecha del 19 de abril y está firmada por Seeger. Está dirigida a la Cancillería Imperial y el alto funcionario del Ministerio escribe lo siguiente: "El *Führer* y Canciller del Reich ha ordenado que se contrate a la actriz española Imperio Argentina para el cine alemán. He pedido a la Hispano-Film-Produktion de Johann W. Ther en Berlín SW 68, Friedrichstraße 208, que tiene bajo contrato a la actriz, que la traiga desde Cuba, donde se encontraba. Imperio partió desde Nueva York el 2 de abril de 1937 en el vapor *Bremen* y llegó aquí el 9 de abril. El *Führer* ha ordenado que los gastos ocasionados sean abonados, pues la empresa citada todavía se encuentra en sus inicios y no posee los medios financieros necesarios. Según esto, solicito que le sean abonados a la Hispano los gastos del viaje de 6.723 marcos en los que se incluyen la comida y el viaje desde La Habana hasta Nueva York, el fletamiento del *mercedes* con chófer, la estancia en Nueva York y en Bremen, así como los gastos del viaje Bremen-Berlín. Se incluye la carta de la Hispano con las facturas. Las facturas restantes desde La Habana serán enviadas tan pronto como lleguen (aproximadamente cuatro o seis semanas)."

En nombre de la Hispano, Johann W. Ther vuelve a enviar una carta a Seeger con fecha del 22 de abril, a la que adjunta la factura por los gastos de hotel de Imperio Argentina en

a Alemania para que se incorporara al cupo de estrellas cinematográficas que la Ufa y el Ministerio de Propaganda estaban preparando para conquistar los mercados nacionales e internacionales en los siguientes años.

Una de las pocas actas que quedan de la oficina central del régimen, la Cancillería Imperial (*Reichskanzlei*) en Berlín, tiene como título "Imperio Argentina"<sup>14</sup>. En la primera página sólo aparece el nombre de la actriz, el año y las firmas asignadas para su clasificación. Las siguientes veinte páginas sirven a Kahlenberg para trazar la historia de la actriz y su marido desde Cuba hasta Berlín en los meses de abril y mayo de 1937. El acta contiene en primer lugar la carta que Johann W. Ther envía al jefe de negociado del Ministerio de Propaganda Seeger con fecha del 15 de abril de 1937. Ther adjunta al texto, según se acordó con anterioridad, una factura detallada con los gastos originados por el viaje de Imperio Argentina y sus cuatro acompañantes. En la cuenta se incluyen cuatro pasajes de barco desde La Habana a Nueva York por 1800 marcos imperiales, los costes de hotel y comida en la ciudad norteamericana (550), cuatro pasajes en el *Bremen* de la compañía Nordlloyd desde Nueva York a Bremen (2.792,50), el precio de los telegramas (187 marcos) y las comidas en el barco y en la ciudad de destino (685). Por último, se añaden la factura del

<sup>14</sup> R 43 II/389, *Akten der Reichskanzlei*.

Berlín. La actriz está alojada en el Hotel Eden (Budapesterstraße 35) desde el 8 hasta el 23 de abril. Los costes de manutención, habitación y otros detalles ascienden a 1.487,38 marcos. También se menciona que, para reducir gastos, se ha alquilado una casa de campo amueblada en Hohengatow a partir del 1 de mayo<sup>15</sup>. De nuevo figura en el documento el membrete de la Hispano, pero además en la parte inferior del folio se aprecia en letra pequeña la dirección telegráfica de la empresa, cuyo titular es curiosamente CIFESA. La cuenta bancaria donde se ha de ingresar el dinero está domiciliada en el Deutsch-Südamerikanische Bank en Berlín.

Cinco días después de recibir esta carta de Ther, se envía un mensaje desde el Ministerio de Propaganda a la Cancillería Imperial con la siguiente petición: "Se incluye la factura enviada el 22 de Abril por la Hispano-Film-Produktion en Berlín, Friedrichstraße 208, por los gastos de la actriz española y acompañante en el periodo del 8 hasta el 23 de abril de 1937. Se trata de 1.487,38 marcos por los gastos de hotel. Solicito que le sea abonada esta cantidad a la empresa arriba mencionada." Al parecer, la comunicación y la resolución de asuntos pendientes flaquea un poco en estos meses, pues Ther vuelve a dirigirse a Seeger (Ministerio de Propaganda) ante el retraso de los ingresos prometidos: "Me remito a las cartas del 12 y del 22 del presente mes, en las que me había permitido solicitar el reembolso de los costes resultantes del viaje y la estancia en el Hotel Eden de Berlín de la señora Imperio Argentina. Debido a la especial situación financiera de los últimos tiempos, y sobre todo a los fuertes gastos de producción de la película española, le estaría muy agradecido si pudiese intervenir en la oficina de facturas y pagos para que se realizaran los trámites de la manera más rápida posible."

Desde el Ministerio se apremia a la Cancillería Imperial para que acelere los procedimientos burocráticos, pero será necesaria la intervención de la oficina privada del *Führer* para que el asunto progrese. En el acta consta solamente una carta fechada el 10 de mayo que, con firma del capitán Wiedemann, ayudante personal de Hitler, está dirigida a Lammers, secretario estatal de la Cancillería Imperial, y que incluye las facturas del Hotel Eden en Berlín. En ella Wiedemann urge para que se realicen los pagos con celeridad, pues desde el Ministerio de Propaganda se han formulado quejas ante los retrasos. Un día más tarde vuelve a llegar a esta oficina una nueva factura, remitida por Seeger, con los últimos gastos de Imperio Argentina y Florián Rey en el Hotel Eden.

Pero aún serán necesarios dos informes más antes de que se dé el visto bueno para ingresar el dinero en la cuenta de la Hispano. Por lo que se deduce de los documentos, hubo dudas sobre qué organismo habría de asumir el desembolso de los pagos. En las cartas que van desde el Ministerio de Propaganda a la Cancillería Imperial y de ésta a la oficina privada de Hitler se insiste en lo novedoso del procedimiento, pues al parecer no había antecedentes en este tipo de relaciones y se improvisó sobre la marcha. Al final la decisión se toma en la oficina privada del *Führer* y desde allí se envía una carta al Ministerio de Propaganda en la que se aprueban los pagos y se determina el fondo del que habrá de salir el dinero: "A la Hispano-Film-Produktion, Berlín SW 68, se le abonarán 6.723 marcos por los costes del viaje y 1.487,38 por los de hotel en Berlín donde residió la actriz española Imperio Argentina, además de 8.210,38 marcos. Los costes se pagarán con los medios del Fondo para fines generales de la Cancillería Imperial".

Como se puede ver, el asunto "Imperio Argentina" fue desde sus inicios una cuestión de máxima prioridad en la que se vieron involucradas diversas secciones administrativas

<sup>15</sup> La casa que Ther alquila para Imperio Argentina y Florián Rey estaba al norte de Berlín (Spandau), en la calle Besingweg, 10. Hohengatow era un barrio residencial de alto nivel, plagado de villas, cerca del bosque.





Cartel de la versión española de *Carmen, la de Triana*.

de gran importancia dentro del aparato burocrático y ejecutivo del régimen. El deseo original de Hitler se hace realidad gracias a las gestiones que realiza Goebbels desde su ministerio, quien no tarda ni un mes en ejecutar la voluntad del *Führer*. Sin embargo, los gastos originados por la visita de la actriz y su acompañante no corren a cuenta del Ministerio de Propaganda ni de la Ufa, sino que será la Cancillería Imperial, por orden directa de Hitler, la oficina encargada de mantener a Imperio Argentina y Florián Rey en el país mientras se negocia la posibilidad de que la actriz realice alguna película para la industria alemana. Por lo demás, las gestiones tardarán un tiempo en materializarse en un proyecto concreto por razones que se citarán más adelante.

La prioridad que se concede a la contratación de la actriz española hace suponer que en este caso se estaba decidiendo sobre algo más que una posible intervención en una película. Se intuyen otros motivos que habría que relacionar quizás con una estrategia de Goebbels cuya extensión abarcaría más que un buen posicionamiento en el mercado latinoamericano. Es posible que el ministro viese en la colaboración con los españoles una manera de acer-

car desde una óptica ideológica y política adecuada el conflicto civil en España a la población alemana a través de la ficción cinematográfica. Rodar y presentar en las salas una película de tema, ambiente e intérpretes españoles era la mejor manera, como bien sabía el maestro de las acciones propagandísticas, de aludir a una cuestión actual que de modo indirecto concernía al Reich. Al fin y al cabo, la lucha contra el comunismo era ya en esta época una parte sustancial de la tarea salvadora que el régimen nazi se había autoimpuesto y, según la versión oficial alemana, éste era el núcleo central del conflicto civil en España.

### Crónica de un desencuentro: la Ufa frente al Ministerio de Propaganda

Sobre las dificultades y problemas que surgieron durante el rodaje de *Andalusische Nächte* se han publicado en España varios comentarios que, con mayor o menor detalle, confirman las diferencias que existieron entre la Hispano-Film-Produktion y la Ufa<sup>16</sup>. La base de este artículo son los protocolos de las reuniones del Consejo Directivo de la productora alemana conservados actualmente en el Archivo Federal. Se han consultado los documentos a partir de diciembre de 1936 catalogados bajo la signatura R 109I/1032a en adelante y, de esta forma, ha sido posible delinear el campo de fuerzas en el que se desarrollaron la preparación y el rodaje de la coproducción.

El proyecto estuvo marcado desde sus inicios por una lucha de intereses y competencias entre los dirigentes políticos del Ministerio de Propaganda, encabezados por

<sup>16</sup> Véanse especialmente S. Zierer Melia, "Carmen, la de Triana" en J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español* (Madrid, Cátedra, 1997), pp. 116-118; R. Álvarez Berciano y R. Sala Noguera, *El cine en la zona nacional 1936-1939* (Bilbao, Mensajero, 2000), pp. 203 y siguientes; E. Díez Puertas, *Historia social del cine en España* (Madrid, Fundamentos, 2003), pp. 115-137; y M. Nicolás Meseguer, *La intervención velada. El apoyo cinematográfico alemán al bando franquista (1936-1939)* (Murcia, Universidad de Murcia / Primavera Cinematográfica de Lorca, 2004).

Goebbels y su asesor para cuestiones financieras, Max Winkler<sup>17</sup>, y el Consejo Directivo de la Ufa, especialmente el jefe de producción Ernst Hugo Correll<sup>18</sup>. El conflicto no es otro que el que enfrenta los intereses capitalistas de la mayor productora cinematográfica de Europa con las motivaciones políticas e ideológicas de un régimen dictatorial que ve en la Ufa un instrumento al servicio de la ideología y el gobierno nacionalsocialista. Las relaciones entre la empresa privada y el aparato público durante el Tercer Reich están plagadas de problemas de este tipo, causados fundamentalmente por la intromisión estatal en asuntos de carácter financiero. La unificación de la industria cinematográfica bajo un mando único era en este sentido fundamental para Goebbels, pues de este modo podía acabar con las objeciones y negativas de los productores, de carácter fundamentalmente económico, y utilizar el cine como un arma política e ideológica más<sup>19</sup>. No obstante, en 1937 todavía queda un margen de acción para la empresa privada y los miembros del Consejo Directivo de la Ufa intentarán aprovecharlo para sustraerse a la voluntad de Goebbels o, al menos, imponer alguna condición.

La preproducción de *Andalusische Nächte* arranca, de hecho, el 4 de junio de 1937 cuando Ernst Hugo Correll presenta en la reunión del Consejo una propuesta del Ministerio de Propaganda para rodar la ópera *Carmen*<sup>20</sup>. El papel de la cigarrera sevillana lo interpretará Imperio Argentina, la dirección estará a cargo de su marido Florián Rey y como jefe de producción se propone a Carl Froelich, hombre esencial en la industria y claramente afín a los intereses nazis<sup>21</sup>. Correll anuncia también que la parte española aporta un capital de 400.000 marcos. Debido a que los derechos de la partitura de la ópera son propiedad de la productora americana Paramount, el Ministerio sugiere que un compositor español componga una nueva para la película. Para compensar la ausencia de un aspecto esencial de la

<sup>17</sup> "Elegido directamente por Goebbels (...), tiene a partir de 1937 plenos poderes, que sobrepasan con creces las áreas de competencia sobre las que hasta ese momento se habían basado las disposiciones relacionadas con cuestiones financieras. Se convirtió así en los años siguientes en una figura central, cuyo fino tacto con las directivas de las productoras cinematográficas y, cómo no, con los dirigentes políticos, contribuyó a resolver las contradicciones entre las elevadas inversiones capitalistas y las limitadas posibilidades de amortización." J. Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (Berlín, Verlag Volker Spiess, 1975), p. 165.

<sup>18</sup> Éste está compuesto por: Klitzsch, Correl (expulsado el 28-02-1939), Grieving, Lehman (hasta octubre de 1937), Meydam (expulsado el 31-03-1941), Fritz Kuhnert (desde el 02-12-1937), Max Witt (desde el 02-12-1937), Alfred Greven (desde el 03-04 hasta el 29-04 de 1939), Ernst Leichtenstein (del 29-04-1939 hasta 09-05-1941, fecha en que es expulsado), Werner Mahlow (desde el 29-04-1939), Heinz Zimmermann (desde 09-05-1941). Véase J. Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, p. 287.

<sup>19</sup> Además del texto de J. Spiker, se puede consultar el libro de W. Becker, *Film und Herrschaft* (Berlín, Verlag Volker Spiess, 1973). Estas son las dos contribuciones más relevantes que se ocupan de los aspectos financieros y políticos de la unificación de la industria cinematográfica alemana a partir de 1933.

<sup>20</sup> R 109I/1032b, protocolo 1235

<sup>21</sup> Carl Froelich (1875-1953) es una de las personalidades más destacadas del cine alemán hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Su primera película la realiza en 1913, *Richard Wagner*. Durante la etapa del cine mudo, trabaja con Asta Nielsen y contribuye a generar el fenómeno Henny Porten (la primera gran estrella cinematográfica alemana). La llegada de la técnica sonora abre nuevas perspectivas en su carrera. Funda su propia productora con estudios de rodaje en Berlín-Tempelhof. Desde 1933 es miembro del Partido Nacionalsocialista y, también a partir de esta fecha, comienza a ocupar cargos importantes en la Asociación General para la Producción y Explotación Cinematográficas (*Gesamtverband für Filmproduktion und Filmverwertung*). En 1937 es nombrado profesor y en 1939 presidente de la Cámara Imperial de Cine (*Reichsfilmkammer*). Tras la guerra es internado en un campo de prisioneros, del cual es liberado tras haber concluido el periodo de "desnazificación" en 1948. Produce tres películas más en la República Federal Alemana sin mucho éxito. Entre sus filmes más destacados figuran *Reifende Jugend* (1933), *Heimat* (1938), *Das Herz der Königin* (1940) o *Der Gasman* (1940).

historia se decide además que, de forma absolutamente excepcional, se incluyan escenas taurinas con las que atraer al público a las taquillas<sup>22</sup>.

Los miembros del Consejo reaccionan con escepticismo y mencionan algunos aspectos problemáticos. En primer lugar, desconfían de una *Carmen* sin la música de Bizet, pues se trata de una ópera muy conocida en Alemania y se teme que el público rechace una versión manca de la misma. Se menciona también la dificultad de trabajar con una actriz española que no habla alemán, lo cual obligará a reducir al mínimo sus diálogos y repercutirá de forma negativa en la dramaturgia del film. Por otra parte, el Consejo considera que la producción ha de correr bajo el nombre de la Hispano-Film-Produktion para que no sea relacionada con la Ufa y evitar así problemas de distribución. En la propuesta del Ministerio se estipula que los derechos de reproducción de la versión española pertenecen a la productora de Johann W. Ther. El Consejo apunta que la versión alemana pierde entonces valor y que por tanto será un factor a considerar a la hora de realizar los cálculos y repartir los costes<sup>23</sup>.

Tres días más tarde el Consejo se reúne de nuevo para ver los planos de prueba de la actriz española<sup>24</sup>. Lehman presenta el primer borrador del contrato propuesto desde el Ministerio en el que se prevé que la Ufa firme con la empresa de Carl Froelich (*Froelich-Studio*) y la Hispano-Film-Produktion. Se confirma también en este boceto la intención de rodar dos versiones tomando como base la ópera y con Imperio Argentina como actriz principal. El sueldo de la intérprete ya está fijado en este primer documento e incluye los gastos de su residencia en Berlín. Lehman aclara también que Froelich recibirá 10.000 marcos pues el Ministerio prevé que sus funciones como productor ejecutivo sean bastante extensas y quiere que esté directamente implicado en el proyecto. Sin embargo, los miembros del Consejo se muestran reticentes ante estas condiciones. Para algunos, el asunto es demasiado arriesgado, la rentabilidad dudosa y desconfían de la capacidad de Imperio Argentina para aprender el alemán, lo que obligaría a pensar en un doblaje. Finalmente se acuerda aprobar la propuesta si antes ha sido revisada y firmada por el Comisionado Imperial para la Economía Cinematográfica, Max Winkler.

En las siguientes reuniones, los representantes de la Ufa intentarán retirarse del proyecto o al menos reducir su presencia<sup>25</sup>. En principio hay interés en rodar una versión alemana y sólo se asumiría el rodaje de una española siempre y cuando la Hispano se haga cargo por completo de los costes. Ther se afana por su parte en encontrar alguna productora

---

<sup>22</sup> El delito por maltrato de animales se castigaba originariamente en el *StGB* (*Strafgesetzbuch*: Código Penal) en la medida en que se realizase "públicamente o de forma que originase escándalo". Pero por una reforma del Código Penal del 26-03-1933 (Art. 145b *StGB*) y luego en la Ley de Protección de Animales del 24-11-1933 se castigaba ya como tal, entendiéndose que era el propio animal el objeto de protección. Según esta ley estaba prohibido reproducir imágenes en las que se torturaba a un animal. Por esta razón, al permitir la toma de imágenes de lidia, se especificó que éstas debían evitar momentos especialmente crueles ("en este caso especial se permiten escenas taurinas siempre que se eviten aquellas cuyo efecto sea demasiado crudo").

<sup>23</sup> Sylvia Zierer Melia indica en su artículo sobre *Carmen, la de Triana*, pp. 116-118, que "en un principio el trust alemán estudiaba la posibilidad de que a pesar de los requerimientos de las autoridades nazis, su nombre no se asociara a la producción y que en su lugar figurara HFP por motivos que, como sugieren los archivos de la empresa, tenían que ver con la distribución. Como los derechos de la versión española pertenecían a HFP, el valor de la alemana disminuía, hecho que la Ufa pensaba contemplar a la hora de repartir los gastos. La empresa alemana pretendía realizar las dos versiones en el marco del contrato que HFP había firmado con otra firma alemana, Froelich; realizaría en los estudios de ésta la película española y le cobraría a HFP los gastos una vez concluido el rodaje".

<sup>24</sup> R 1091/1032b, protocolo 1249.

<sup>25</sup> R 1091/1032b, protocolos 1238, 1242.



importante que se haga cargo de la película<sup>26</sup>. A finales del mes de julio se reciben desde el Ministerio de Propaganda las disposiciones en las que se ordena la colaboración y coordinación de la Ufa con Froelich-Studio e Hispano. A los miembros del Consejo Directivo no les queda otra opción que aceptar la orden, pero antes de dar el sí definitivo exigen un escrito oficial en el que se deje claro que la producción es un deseo del Ministerio.

Johann W. Ther, si no ajeno al enfrentamiento dentro del seno del aparato cinematográfico, al menos poco interesado en los conflictos internos de la industria alemana, sigue defendiendo sus intereses en las posteriores negociaciones y consigue de este modo los derechos de distribución de la película en África del Norte, algunos países latinoamericanos<sup>27</sup> y en Texas. La Ufa, acosada por el Ministerio, lo acepta junto con las cláusulas del contrato que Froelich firma con la Hispano. Finalmente, la mayor productora cinematográfica alemana quedaba como el socio en la sombra que ponía la mayor suma de dinero y al mismo tiempo asumía prácticamente todos los riesgos que se desprendían de un proyecto cuya calidad parecía no ser el criterio decisivo.

*Andalusische Nächte* es el asunto principal en las reuniones del Consejo durante el mes de agosto. Las órdenes del Ministerio son precisas y claras. Se exige un contrato con Imperio Argentina, en tanto que la posibilidad de realizar una versión alemana del film será decidida una vez que concluya el rodaje de exteriores en España, dejando de este modo más tiempo a la actriz española para que perfeccione el idioma<sup>28</sup>. La Ufa ha de someterse

<sup>26</sup> Ther propone a la productora *Terra Filmkunst GmbH* en los últimos días de junio. Sin embargo, encuentra los mismos problemas legales que con la Ufa. Desde esta productora se aconseja a Ther que consulte con TOBIS. R 1091/1032b, protocolo 1242. Los problemas están relacionados con las restricciones que impone la Ley para la Exhibición de Películas Extranjeras (*Gesetz über die Vorführung ausländischer Bildstreifen*). Esta ley, existente desde la República de Weimar y originalmente concebida para proteger la producción cinematográfica alemana del acoso americano, fue readaptada por los nazis y ajustada a las pretensiones de control totalitarista. Goebbels introdujo un nuevo párrafo según el cual, "todos los trabajadores en la producción de un film debían ser alemanes tal y cómo se definía en la ley. Al mismo tiempo se legalizaba la expulsión de los judíos del proceso de producción gracias a la nueva concepción del término "germanidad" (*Deutschtum*). Alemán, según el nuevo decreto era quien poseyese la nacionalidad alemana y pudiese certificar su árbol genealógico. Como la expulsión inmediata de todos los extranjeros y judíos de la industria hubiese originado un parón intolerable en la producción, el Ministro de Propaganda se reservó una aplicación pragmática de la nueva disposición, que le permitiría en el futuro contratar extranjeros cuando "estuviese justificado por razones culturales o artísticas". Gracias a las modificaciones nacionalsocialistas la normativa de cupo varió considerablemente su contenido. Ahora no era primordial proteger la industria cinematográfica alemana de la enorme competencia exterior, sino blindar la esencia del film frente a las influencias "extranjeras" y "no arias". Ver J. Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*, pp. 112-114.

<sup>27</sup> Uno de ellos es Brasil, país que interesaba mucho a la Ufa por el peso de la población germana emigrante en aquellas latitudes. Al final, la Ufa se verá obligada por orden del Ministerio a ceder ante las peticiones de Ther. Este, por otra parte, y según informes de la Ufa, ha incluso vendido ya los derechos en algunas de estas zonas y ha cobrado adelantos. R 1091/1032b, protocolo 1253

<sup>28</sup> En el acta número 1250 del día 13 de agosto se especifica que el Ministerio no está de ningún modo interesado en un doblaje de Imperio Argentina. Las razones de esta decisión son vagas. Sin embargo, por otras películas y sobre todo por otras actrices de procedencia extranjera que trabajaron para el cine alemán entre 1933 y 1945, sabemos que el sonido de un acento especial en boca de mujeres exóticas contribuía a acrecentar la nostalgia y la entrega del público alemán ante estas divas venidas de fuera de las fronteras y el horizonte cultural germano. La leve resonancia de lo lejano y distinto producía dos efectos: en primer lugar, estimulaba la imaginación y la participación subjetiva del espectador que podía así "escapar" mejor de la realidad cotidiana; en segundo, la presencia de lo "extrano", de lo "no ario", reforzaba de forma indirecta la identidad del individuo y su pertenencia a una "comunidad popular", a un grupo definido por una sociedad, cultura y tradición concretas y distintas a las demás. C. Romani realizó un magnífico trabajo sobre las estrellas del cine alemán durante el periodo 1933-1945 en el que se refiere concretamente a la extranjería de muchas de estas actrices. Existe una versión inglesa, *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich* (Gremese Editore, Paperback, 2001). En alemán existe otro libro muy interesante de F. Beyer, *Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland* (Munich, Heyne Verlag, 1991).

a la voluntad política, pero consigue dejar una puerta abierta para, llegado el caso, retirarse del asunto. La clave está en Imperio Argentina y en la habilidad que demuestre para aprender alemán<sup>29</sup>.

### Un rodaje farragoso

A finales del mes de agosto de 1937 viaja a Andalucía un grupo de técnicos, iluminadores e intérpretes bajo la dirección de Florián Rey. La intención es rodar algunos exteriores en el campo y la costa andaluza pero volverán a finales de octubre con resultados mediocres; de los 36 días previstos sólo pueden rodar 14. Según los documentos consultados, Florián Rey no consiguió imponerse ni con los técnicos ni con los actores y la expedición resultó plenamente insatisfactoria para todos los participantes<sup>30</sup>. El viaje y la estancia en España del equipo costaron 160.000 marcos, cantidad a pagar íntegramente por la productora alemana, ya que la parte española confirma su falta de liquidez monetaria para cofinanciar la expedición<sup>31</sup>. La Ufa intentará naturalmente aprovechar este descalabro para deshacerse del lioso proyecto y en el Consejo de Dirección se acuerda informar directamente al Ministerio y aconsejar de paso la ruptura del contrato por irregularidades en los pagos prometidos por la Hispano-Film-Produktion. Se añade a esto que Carl Froelich ha comenzado ya el rodaje de *Heimat* y que, según las previsiones, esta película estará lista antes que *Andalusische Nächte*, pues no presenta tantas dificultades como la coproducción con los españoles. El Consejo acuerda también la cantidad definitiva que la Ufa dispone para la película de Imperio Argentina: 800.000 marcos de presupuesto es la suma habitual para una producción de medio tamaño. En el caso de que se tuviese que aumentar la cantidad, la partida sólo estará disponible si va acompañada de la aprobación y garantía de Max Winkler. No obstante, la Ufa está ya convencida de que la película no recaudará en taquilla el dinero invertido.

En noviembre, los directivos de la Ufa ven la primera prueba de Imperio Argentina hablando alemán y no tienen ninguna objeción. Los problemas, sin embargo, surgen del lado financiero, pues aún no se ha concretado el precio total de las dos películas. La Ufa estima que el cos-

---

<sup>29</sup> "Por lo demás, en el contrato está prevista la posible retirada, una vez realizadas las tomas exteriores, de la Froelich-Film de acuerdo con la Ufa de cara a la Hispano si la señora Argentina no habla suficiente alemán para esa fecha. En este caso, la Ufa asume los costes que se originen del rodaje de exteriores y de la versión alemana de la película." R 1091/1032b, protocolo 1253.

<sup>30</sup> "El señor Correll informa detalladamente sobre las dificultades surgidas en la producción de esta película. Se ha rodado muy poco material en España. De 36 días sólo se rodaron 14. El trabajo conjunto entre el señor Rey y el equipo ha sido insatisfactorio. El señor Rey no ha demostrado nada, siendo esto también admitido por Froelich. (...) La Ufa ha invertido ya en el proyecto 90.000 marcos. El rodaje en España fue interrumpido posiblemente porque las pesetas necesarias no estaban a disposición del equipo. (...) Hemos pedido un informe al que posteriormente se unirá la explicación de Froelich. Este documento será remitido al Ministerio de Propaganda con una observación en la que se apunte que nos retiraremos del proyecto por razones importantes y que nos reservamos la posibilidad de demandar a la empresa por daños y perjuicios" R 1091/1032b, protocolo 1266.

<sup>31</sup> "Los roces entre las dos empresas fueron constantes (...) Además, la empresa alemana reseña un nuevo impedimento: los 400.000 marcos prometidos por la empresa española no estaban a disposición de la película." Ver S. Zierer Melia, *"Carmen, la de Triana"*, pp. 116-118. Se añade a esto el problema que Johann W. Ther tiene con AFIFA (*Kopieranstalten der A.G. für Filmfabrikation*), empresa asociada a la Ufa desde 1925 y que se encarga de realizar las copias de las películas realizadas por la productora. Al parecer, se trata de un incumplimiento de contrato. La Ufa esgrime esta desavenencia para presionar al Ministerio, advirtiéndole de la poca seriedad y el riesgo que implica hacer negocios con Johann W. Ther y su empresa. R 1091/1032b, protocolo 1254.

te subirá a unos 1.550.000 marcos por ambas versiones<sup>32</sup>. Desde el Ministerio de Propaganda se ponen reparos a una suma tan alta y se exige a la productora que reduzca gastos. Carl Froelich, una vez decidido el rodaje de la versión alemana, en su tarea de productor ejecutivo, encarga el guión a Philipp Lothar Mayring y a Herbert Maisch<sup>33</sup>, quien asumirá también la dirección de *Andalusische Nächte*. El guión está listo en enero de 1938 y ese mismo mes es aprobado por el Ministerio. La Hispano, por su parte, anuncia no tener más capital para continuar con el rodaje y pide un crédito de 100.000 marcos a la Ufa, que le es concedido pues se tiene la seguridad de que existe una deuda de 4.000 dólares a pagar por CIFESA por los derechos de distribución de *Carmen, la de Triana* en Sudamérica. No obstante, mostrando gran desconfianza hacia el socio español, el Consejo acuerda que, llegado el momento, se entregarán los negativos de la película poco a poco a cambio de partes del dinero concedido a crédito<sup>34</sup>.

El rodaje en los estudios comienza a finales del mes de enero y se extiende más de lo previsto. Los motivos no son mencionados en los protocolos: tan sólo se recoge el



Imperio Argentina con Florián Rey y el director de la versión alemana, Herbert Maisch.

<sup>32</sup> En esta suma se incluyen 140.000 marcos en total (siempre y cuando no se sobrepasen los 40 días de rodaje), una reserva de 10.000 marcos más para gastos imprevistos (se apunta que se necesita una suma considerable a causa de la complejidad y dificultad del proyecto), y un seguro de 5.000. Inicialmente se había previsto un coste total de 900.000 marcos de los cuales la Ufa ponía 600.000 (2/3 del total) para la versión alemana. Se tuvo que aumentar la participación de la Ufa a 800.000 y a medida que pasan los meses se le añadirán entre 150.000 y 300.000 marcos más. El Consejo sospecha además que la Hispano no tiene más capital que los 300.000 marcos puestos al principio (advértase aquí que al comienzo los españoles habían dicho disponer de 400.000 marcos). Se acuerda pedir a Ther una explicación sobre este asunto y con los resultados remitir un informe a Winkler, en el que se volverá a insistir en la escasa rentabilidad del film. R109I/1032b, protocolo 1270.

<sup>33</sup> Philipp Lothar Mayring (1879-1948) escribe guiones desde comienzos de la década de los treinta. Trabaja con Paul Wegener en *Ein Mann will nach Deutschland* (1934), con Detlef Sierck (Douglas Sirk en EE.UU.) en *Das Mädchen von Moorbof* (1935) y con Karl Ritter en *Patrioten* (1937), dirigiendo luego una comedia de enredo, *Ein schöner Tag*, ambientada en el Berlín de la guerra en 1943, que obtiene gran éxito de público. Herbert Maisch (1890-1974) destaca por dirigir películas que responden a la iconografía e ideología nacionalsocialista, obsesionada por el militarismo y el culto a la personalidad. Además de *Andalusische Nächte*, es el encargado de llevar a la pantalla *Starke Herzen* (1937) y *Friederich Schiller-Triumph eines Genies* (1940).

<sup>34</sup> R109I/1033a, protocolo 1278.



15 de marzo un nuevo retraso por enfermedad de Imperio Argentina<sup>35</sup>. La actriz española parece por lo demás estar a salvo de las dificultades entre ambas productoras. Cuenta con el claro respaldo del ministro Goebbels, quien ordena a la Ufa que ofrezca a la actriz un contrato para el rodaje de otra película. No obstante, desde el Consejo Directivo se estima más oportuno esperar a ver algunos resultados de la película en trámite antes de entrar en negociaciones<sup>36</sup>. El día 22 de marzo se muestran los primeros y convencen a los reacios ejecutivos, que encargan a Ernst Hugo Correll que inicie las conversaciones para firmar un contrato con Imperio Argentina y asegurar al menos una película<sup>37</sup>.

El 6 de mayo llega la factura final al Consejo Directivo de la Ufa. El rodaje se ha extendido diecisiete días más de lo previsto y ha sumado en total cuarenta y cinco días. Los costes han superado las previsiones en 85.000 marcos, y el presupuesto ha ascendido a 1.635.000 por ambas versiones. Las explicaciones de Froelich para justificar este aumento son, en opinión de los miembros del Consejo, insuficientes<sup>38</sup>. No muestran, sin embargo, ninguna objeción a la película cuando la ven un mes más tarde. La Ufa presenta *Andalusische Nächte* a la oficina de censura de Berlín el 24 de junio y ésta concede el visto bueno sin otorgar ninguna clasificación. Dos días antes Hitler ha visto la película en un pase privado y su ayudante recoge el siguiente comentario: "Imperio Argentina muy bien, mala dirección"<sup>39</sup>. Sobre la versión española, que ve el día 26 del mismo mes sólo sabemos que recibió la aprobación del *Führer* sin reservas o comentarios.

El 1 de julio el Consejo Directivo aprueba la concesión de la última partida monetaria para la promoción y el estreno de *Andalusische Nächte* en el Ufa-Palast en el Zoo de Berlín, donde será exhibida durante 14 días. Se ponen a disposición de los encargados 18.000 más 2.000 marcos de reserva<sup>40</sup>. El día 7 del mismo mes se decide proyectar la película en seis salas del país una semana antes de lo previsto (a partir del 29 de Julio), debido a la escasez de filmes que anuncia la distribuidora de la Ufa. Se insta al mismo tiempo al departamento de distribución a que utilice todos los recursos disponibles para que la película sea proyectada durante cierto tiempo en los teatros y evitar así en las próximas negociaciones con la *Froelich-Studio* el reproche de esta productora a la Ufa por no haber promocionado lo suficiente *Andalusische Nächte*<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> R109I/1033a, protocolo 1294.

<sup>36</sup> R109I/1033a, protocolo 1295.

<sup>37</sup> "El señor Correll ha de negociar con la señora Argentina sobre el momento en el que producir la película pues ésta, hasta donde sabemos, parte proximamente para realizar una gira por Sudamérica durante medio año." R109I/1033a, protocolo 1296. Seis semanas más tarde, el 3 de Mayo, Correll informa al Consejo del resultado de las negociaciones con la pareja Rey/Argentina. La actriz española no está interesada en participar en una película alemana pues en ella no habría trabajo para su marido. Florián Rey e Imperio Argentina proponen rodar en Alemania una película española, que sería doblada al alemán con la voz original de la actriz. Los costes de producción correrían a cargo de Rey con la excepción del alquiler del estudio de rodaje, para el que la Ufa haría un préstamo a los españoles. Este sería posteriormente abonado con los ingresos resultantes de la venta del film en Centro y Sudamérica. Los derechos de distribución del mismo en todo el mundo quedarían en manos de Florián Rey. La Ufa desconfía de los garantes que cubrirían el crédito. Además, reconoce en el proyecto la intención de un mero alquiler de estudios de rodaje para el que no existe ningún interés. Correll acuerda con la pareja que no acepten otros compromisos de rodaje hasta el 23 del mismo mes. R109I/1033a, protocolo 1306.

<sup>38</sup> R109I/1033a, protocolo 1307.

<sup>39</sup> Bundesarchiv. NS 10/125, Schriftgut des "Adjutantur des Führers".

<sup>40</sup> R109I/1033a, protocolo 1319.

<sup>41</sup> R109I/1033a, protocolo 1320.

## Carmen según los nazis

El rodaje simultáneo de ambas películas no dio como resultado dos obras idénticas. El guión elaborado por Florián Rey fue retocado por los guionistas Mayring y Maisch, y ajustado a la percepción alemana del mito romántico de Carmen, a la vez que se mezclaron la historia y los objetivos de sus protagonistas con aquellos elementos esenciales de la nueva ideología en el poder. Es decir, a la Carmen de los nazis le faltaba folclore y le sobraba tendencia política. Kahlenberg definió en su conferencia esta estrategia como un “desplazamiento de acentos” que convierte *Andalusische Nächte* en un producto característico de la producción cinematográfica alemana del año 1938. La sinopsis recogida en el catálogo del antiguo Archivo Imperial del Cine, conservado actualmente en el Archivo Federal Alemán, narra la historia como sigue:

“El torero Antonio Vargas Heredia está en prisión por haber apuñalado a un gitano. La cantante y bailaora Carmen lo visita y conoce de paso al brigadier José Navarro, quien se le acerca de forma caballerosa. En el Café Mulero de Triana, Carmen entusiasma cada noche al público con sus canciones y bailes. También José, que va a menudo allí, está encantado con ella. Por culpa de la bailaora Dolores, que intenta camelar a José, estalla una pelea entre las dos mujeres en la que Carmen hiere a Dolores. José recibe la orden de sus superiores de arrestarla. Al no cumplir la orden por deseo de Carmen, José es degradado y condenado a trabajos forzados. Camino de la prisión el convoy que traslada a José es asaltado por una banda de contrabandistas conocidos de Carmen y secuestran al brigadier.



*Andalusische Nächte*  
(Florián Rey, 1938).

Carmen les ha seguido y acepta un trabajo en el local del jefe de los contrabandistas en Zahara. Mientras, los contrabandistas continúan con sus actividades. José participa en una de las trifulcas con los Dragones (sus antiguos camaradas) y es herido de gravedad. Con gran esfuerzo y riesgo es salvado del arresto. El torero Antonio, que ya ha sido puesto en libertad, encuentra a José en una venta en la carretera a Sevilla en la que baila Carmen. Al día siguiente, en la gran corrida de toros, Antonio es herido de muerte. José vuelve con los contrabandistas y se entera del asalto preparado contra el escuadrón de los Dragones. Consigue avisar al escuadrón a tiempo. José muere en el mismo asalto.”

Es conveniente explicitar aquí los desplazamientos a los que se refiere Kahlenberg. El detalle más llamativo es, sin duda, que una película inspirada en la figura de Carmen se ocupe tan poco de la protagonista y tanto de uno de los intérpretes masculinos. El papel que interpreta Imperio Argentina va perdiendo lugar y sentido a la vez que se va perfilando de forma apurada y limpia la figura del brigadier Don José. Kahlenberg apunta que la acción de la película no la determina Carmen, sino que más bien ésta actúa como un personaje de referencia que condiciona de forma definitiva el destino del brigadier. Es esta vida, esta historia, la que se busca narrar y la que va a servir para poner de relieve los valores y principios más importantes del universo nacionalsocialista.

Conociendo la trayectoria cinematográfica y guionística de los dos autores del texto alemán, no debe sorprender que optasen por una versión de Don José alejada de la ambientación operística y más cercana al militarismo y la estetización de la disciplina castrense propios de aquellos años. Antes que el amante entregado de Carmen, el Don José de esta película es un soldado del regimiento de los Dragones, consciente de su deber, que vive para el ejército. Su caída en desgracia por culpa de los amores con una gitana se prevé desde el principio y se asocia de manera absolutamente arbitraria al hecho de ser vasco. “Siempre nos envían estos vascos. No tengo nada contra vosotros. Sois buenos soldados, pero no lo suficientemente despabilados para este pueblo de aquí y para nuestro servicio. Aquí en Sevilla estamos, por así decirlo, en el frente. Nuestros enemigos son los contrabandistas”: de este modo es recibido Don José por su comandante al llegar al cuartel sevillano. Cuando momentos después conoce a Carmen, el espectador asocia de manera directa su ingenuidad frente a la gitana con el hecho de ser vasco. Don José no está preparado para la lucha en el frente, para enfrentarse a la realidad de las calles de Sevilla, plagadas al parecer de contrabandistas, bandoleros y prostitutas. La película crea desde el principio una antítesis entre el mundo militar, acuartelado y separado de la ciudad por una enorme reja, y la vida fuera de esta cancela. Los personajes de honor, íntegros y decentes, son los militares. En la calle sólo habita gente de mal vivir. Esta simplificación, o la necesidad de emplearla, obliga a que figuras esenciales de la obra se vean reducidas a la nada, a meras presencias anecdóticas que no pueden estropear la historia de binomios entre buenos y malos. Así, Antonio Vargas Heredia, eje fundamental en la ópera y elemento básico en la construcción del romanticismo andaluz, es una figura secundaria, un simple matador de toros al que el brigadier se dirige en los siguientes términos: “Te perdono porque un matador de toros trotamundos no puede entender que haya sacrificado mi honor por Carmen”.

En *Andalusische Nächte*, es el brigadier Don José quien merece el lugar central de la narración. Carmen se doblega ante su conciencia del deber y la integridad. Plagada de sentimientos de culpa, sin lugar para la frivolidad y alegría, se convierte en esta película en una mujer sufriente, fascinada por la entereza de su capitán. Al final, sometida completamente a la función evangelizadora del soldado, contempla fascinada desde la enorme verja el entierro



con todos los honores militares y adopta una actitud resignada frente al mundo castrense al que nunca podrá pertenecer.

Otro de los aspectos llamativos guarda relación con la puesta en escena pensada por los técnicos alemanes para presentar la Sevilla decimonónica, y que fue desde el principio un problema entre los profesionales españoles y los alemanes. Estos tenían una visión del romanticismo andaluz extremadamente oscura y lúgubre. Quizás inspirados más en su propia tradición romántica, o tal vez influidos por los grabados de Goya, optaron en *Andalusische Nächte* por una puesta en escena que recordaba más a la Edad Media inquisitorial de Torquemada que al luminoso juego de colores propios de la ópera. La ausencia de planos reales de la ciudad, de las playas y el campo andaluz (recordemos que la excursión realizada por Florián Rey a España acabó en fracaso), obligó a la construcción de réplicas en los estudios, lo que sin duda condicionó de forma definitiva la puesta en escena de toda la película. Para Kahlenberg, los escenarios contruidos por los alemanes son muy primitivos y observa que no ha de deberse a la posible inexperiencia de los técnicos, pues el equipo era habitual en los estudios de Froelich y ya había trabajado en otras ocasiones con el director<sup>42</sup>.

La credibilidad de los actores y de la película en general no sólo se ve enturbiada por este motivo. Las canciones adaptadas al alemán (por ejemplo, la copla de Ramón Perelló, *Los piconeros*, o *Antonio Vargas Heredia* de Rafael de León) pierden efecto y sólo consiguen alejar más aún la película del espectador en la sala. Si, por un lado, la voz de Imperio Argentina en alemán es un acierto que contribuye a aromatizar *Andalusische Nächte* y a situarla en el contexto andaluz gracias al desparpajo y frescura de la actriz, escucharla cantando en alemán molesta y acaba con cualquier atisbo de credibilidad que la figura haya podido lograr antes. Quizás para compensar estas carencias se recurre a una batería de tópicos inherentes a la imagen que en Europa se tiene de Andalucía y por ello coincidimos con Kahlenberg cuando escribe que "la película es un conjunto de clichés y su efecto es el de un film mediocre hecho sin cariño"<sup>43</sup>.

Kahlenberg hace referencia también a la irrealidad que caracteriza a la película. El argumento queda vacío de contenido, no sólo por la mala calidad técnica del film, sino también por la mala interpretación de los actores. En su opinión, la típica unión de la estrella internacional con una historia convencional y música pegadiza no funciona en el caso de Imperio Argentina, ya que la actriz muestra muy poco de sus habilidades y se la nota cohibida por el idioma. En opinión de Kahlenberg, si la estrategia con Imperio Argentina se concibió en los mismos términos que con Zarah Leander o Marika Röck, el intento fue un fracaso pues no parece que la actriz española estuviese muy convencida de la aventura alemana ni tampoco que estuviese dispuesta a enfrentarse sola al nuevo reto. Sin embargo, tanto la Ufa como Goebbels querían una intérprete femenina, que cantase y bailase y fuese extranjera, pero que se comprometiese a rodar sólo para los estudios germanos y bajo las condiciones estipuladas desde el Ministerio. La negativa de Imperio Argentina a rodar sin Florián Rey mandó, pues, al traste con los planes alemanes.

### Recepción y fines propagandísticos

La película, tal y como habían pronosticado los miembros del Consejo Directivo de la Ufa, no funcionó y no consiguió recaudar en taquilla los ingresos que hubiesen com-

<sup>42</sup> Herbert Maisch ya había hecho *Starke Herzen* (1937) y Reimar Kuntze, director de fotografía, había trabajado con Froelich en otros cinco filmes. Franz Schroedter, decorador, llevó a cabo la puesta en escena de *Die Choral von Leuten* (C. Froelich, A. von Cserépy y W. Supper, 1932).

<sup>43</sup> F.P. Kahlenberg, "Spielfilm als historische Quelle? Das Beispiel *Andalusische Nächte*", p. 528.



Promoción de la película en el número 28 de la revista de cine alemana *Filmwoche* (1938) con algunas de las críticas aparecidas en la prensa berlinesa.

embarcar a la mayor empresa de cine alemana en un negocio de dudoso porvenir y menor rentabilidad, se puede por lo menos atar cabos, relacionar hechos y proponer así algunas hipótesis que sirvan para esclarecer las líneas básicas de esa voluntad política tan evidente que aprovechó la debilidad del *Führer* por Imperio Argentina para desarrollarse y afianzarse.

pensado las dificultades para llevar a buen término la coproducción<sup>44</sup>. La parte alemana no podía sentirse satisfecha de su trato con la Hispano, más aún cuando se supo que la mayor recaudación se había registrado en Brasil, una de las zonas de distribución que Ther se había ganado a pulso con el beneplácito y la intervención del Ministerio de Propaganda. Dada la voluntad política del nuevo régimen de apoyar al fascismo español sin tener en cuenta las pérdidas económicas que esto podía representar para la industria cinematográfica, el Consejo Directivo de la Ufa decidió pasar a la ofensiva y encargar un informe detallado en el que se analizase la colaboración con la Hispano<sup>45</sup>. Era importante sopesar y valorar todos los puntos conflictivos y las diferencias habidas entre los responsables alemanes y Johann W. Ther para poder exponerlas frente al Ministerio y tratar de influir en una posible decisión sobre otra coproducción. Si era imposible oponerse a la voluntad de Goebbels, por lo menos sí que había que tratar de dejar menos campo de acción a los españoles y dirigir en la medida de lo posible las riendas de la producción desde el principio.

Aunque no podemos saber hoy con seguridad las razones que inspiraron al Ministro de Propaganda para

<sup>44</sup> Fue estrenada el 5 de julio de 1938 en el Ufa-Palast en el Zoo, en Berlín. La crítica cinematográfica está en el año 1938 completamente unificada y controlada desde el Ministerio de Propaganda. Por esta razón es difícil saber a ciencia cierta qué recepción tuvo *Andalusische Nächte*. De todos los textos que hemos recopilado en el DIF en Frankfurt am Main, hemos escogido esta reseña por considerar que al menos ofrece un comentario mínimamente crítico de la película: "(...) Así que es difícil hacer algo nuevo y convincente de esto. Se ha unido el argumento a una historia de heroísmo militar y sentido del deber, que no resulta muy convincente en este contexto. (...) Florian Rey ha adaptado la novela de Mérimée al cine, pero a los autores del guión se les ha pasado que le quitaban el esmalte al misterio de la leyenda si le introducían una moraleja al final. Argentina resulta creíble. Sus posibilidades interpretativas son vastas y por eso se advierten claramente las carencias en el guión, cuando las partes cantadas, tan bien interpretadas, no se enlazan de forma orgánica con el argumento. Se puede decir que la artista es única en su fuerza interpretativa elemental y estaremos atentos a sus próximos papeles, cuyas partes cantadas esperemos que sean en lengua original. Su acento extranjero no molesta en absoluto en el diálogo; el que habla es un ser hermoso pero extraño a la vez. Pero ese acento molesta en la melodía de las canciones, tan españolas que no les pega ningún texto alemán. La música de José Muñoz Molleda y Juan Mostazo Murales (adaptada por H. Milde Meissner) contiene excepcionalmente mucho folklore, a pesar de algunas cancioncillas artísticas. Franz Schrödter ha hecho todo lo posible como arquitecto para que no se notasen los decorados y ha conseguido en muchos de los llamados planos exteriores un resultado sorprendente. Reimar Kuntze ha dado lo mejor de su cámara para mantener la impresión de veracidad. Ha conseguido transiciones y matices de colores ejemplares. El sonido está bien, salvo en algunos *playbacks* de las canciones. El público no regateó sus aplausos (...)" En E. Jerosch, "Andalusische Nächte" (*Der Film*, n.º 18, julio de 1938), Frankfurt am Main, DIF.

<sup>45</sup> R109 I/1033b, protocolo 1331.

La primera de estas hipótesis está relacionada con la participación, primero clandestina, más tarde pública, de la Legión Condor en la Guerra Civil española. Es posible que con esta producción se intentase llamar la atención sobre el alzamiento militar fascista en la Península. Esto, evidentemente, se hizo de tal forma que se evitaran referencias directas a la situación bélica del momento. El tema histórico pudo muy bien servir como base para retratar un orden de cosas sin que se apreciase con claridad una toma de partido por ninguna de las dos partes. Recordemos que la Alemania nazi es durante toda la guerra miembro del Consejo de No Intervención establecido en Londres, al menos sobre el papel.

La "cuestión española" ofrecía la ventaja de poder presentar una historia drapeada en las imágenes habituales y en los estereotipos que el ciudadano medio alemán tenía sobre la vida en España, su historia y su pueblo. Para ello la adaptación de la ópera *Carmen* ofrecía un marco perfecto dentro del cual era además posible deslizar una velada propaganda a favor del incipiente régimen franquista, al mismo tiempo que se conducía a un nivel cultural y teatral que añadía el requerido prestigio con el que atraer a un público de clase media. En este sentido, hay que apuntar aquí que los materiales de prensa y distribución de la película acentuaron una novedosa definición para *Andalusische Nächte*, una calificación desconocida hasta entonces y que en ningún caso fue otorgada por la oficina de censura. Tras la denominación "película de entretenimiento serio" se oculta quizás la intención de situarla en un lugar distinto al acostumbrado film de entretenimiento, de añadir un adjetivo que contribuyera a remachar el carácter informativo y educativo que se quiso dar a la producción<sup>46</sup>.

Al respecto hay que mencionar que unos pocos retoques en el argumento sirvieron para presentar la ya conocida debilidad del brigadier Don José ante las artes seductoras de una gitana y relacionarla con su origen vasco. Desde el inicio del film se construye una oposición entre la sensibilidad y el sentido de responsabilidad de un soldado vasco y la rigidez y firmeza de los representantes oficiales del orden y el derecho. A diferencia de sus compañeros de regimiento, Don José no parece tener la coraza necesaria para escapar a los encantos de los habitantes de mal vivir de la ciudad. Casi al comienzo de la película, el brigadier exige del soldado de guardia en la verja del cuartel un trato digno para Carmen que no ha de ser golpeada ni arrastrada por el suelo dada su condición femenina. El soldado, al que Carmen ha burlado momentos antes para poder entrar en los calabozos, no entiende ni comparte esta cortesía con una gitana, ni el trato de damisela que el brigadier ofrece a la mujer. En esta escena se pone de relieve la peligrosa bondad del oficial, incapaz de distinguir la apariencia del ser, la mujer del enemigo, tarea para la cual se exige lucidez y firmeza de carácter. En este sentido, Don José como ciudadano vasco peca de ingenuo, de bobo poco entrenado en las cuestiones esenciales del ejército y la disciplina, tal y como ya había puesto sobre aviso el capitán al recibirlo. Esta disparidad entre la humanidad sentimental y burguesa del brigadier y el eficaz cumplimiento de órdenes militares esenciales para la seguridad de la tropa que de él exigen sus superiores, pudo ser muy bien recibido si se observó desde el punto de vista relacionado con el control de las posibilidades de interpretación de la película por el público alemán en el año 1938. El militar vasco sería incapaz de reconocer el peligro que acecha a la comunidad y se guiaría con parámetros anticuados e

<sup>46</sup> Esta calificación no procede de la oficina central de censura en Berlín. Esta se limitó a darle el visto bueno pero no le concedió ninguna nota. La oficina de censura reformó su catálogo de clasificaciones con la llegada del nacionalsocialismo. Todas las películas estaban obligadas a recibir un predicado. Estos eran muy variados e incluso se cambiaron según las necesidades políticas del momento. Al respecto se puede consultar el libro del historiador cinematográfico alemán K. Kanzog, *Staatspolitisch besonders wertvoll* (Munich, Diskurs Film, 1994).



irreales poco adecuados para el contexto del momento. En el Ministerio de Propaganda se sigue atentamente la reacción popular tras el ataque aéreo a Guernica en la primavera de 1937. El brutal bombardeo y la exposición del cuadro de Picasso en la Exposición Internacional de París durante el verano y el otoño del mismo año generó un fanal de simpatías por el País Vasco en el extranjero. *Andalusische Nächte* ofrecía la oportunidad, sin presentarlo de forma directa, de insinuar ciertas dudas sobre la integridad de los vascos y sobre los motivos de su resistencia a las tropas franquistas<sup>47</sup>.

La segunda hipótesis está relacionada con la palpable estilización de lo militar y castrense llevada a cabo en el argumento y la función de esta estrategia como factor de orden en la Alemania de 1938. Según Kahlenberg, lo que se presenta como disciplina militar en *Andalusische Nächte* es característico de muchos filmes íntegramente alemanes producidos durante este periodo. El autor opina, al igual que otros colegas que se han ocupado del tema, que desde la reactivación del servicio militar obligatorio en 1935 cualquier mensaje sobre la conciencia del deber y la fuerza de carácter que imprime la disciplina castrense era bien recibido e incluso alentado en el Ministerio de Propaganda. En este sentido, el mensaje sustancial de la película (esa moraleja a la que hacía referencia el crítico alemán en su día) es la purificación del héroe a través del sacrificio. Don José refuerza con su muerte la unión espiritual con sus camaradas, que había sido el obstáculo para entregarse a Carmen y unirse a los contrabandistas. El final de la película insiste en que la organización militar estima y sabe recompensar ese tipo de individualismos que en caso extremo incluye el sacrificio por la patria, el honor y los camaradas hasta la muerte.

Por último, cabría mencionar aún otros dos aspectos que resaltan en la película. Por un lado, la representación del mundo civil, que se ve reducido en *Andalusische Nächte* a los bandoleros, gitanos y al público de una taberna en una Sevilla ocupada por militares. Se

---

<sup>47</sup> La población alemana no asoció la masacre de Guernica a la Legión Cóndor hasta que la Guerra Civil concluyó y desde el Ministerio de Propaganda se dio la orden de realizar un film con este tema. Cuando se estrenó el documental *Helden in Spanien* (septiembre de 1938) "todavía se silenciaba la participación alemana, la Legión Cóndor no aparecía en pantalla. Las tomas de una batería antiaérea 8,8 frente a Bilbao tuvieron que ser consecuentemente manipuladas en la mesa de montaje para que no se pudiese apreciar los uniformes del equipo encargado de su funcionamiento. Lo que no podía ocultarse era la destrucción de Guernica. El comentario se lo atribuía a los "rojos", quienes habrían incendiado la ciudad". Tras la caída de Madrid, los filmes que se veían en pantalla eran los de los vencedores. "Por fin se podía mostrar la participación de la Legión Cóndor. La Ufa notó la necesidad de recuperar esta intervención y dedicó a la Legión un film documental titulado *Im Kampf gegen den Weltfeind (Deutsche Freiwillige in Spanien)* (Karl Ritter, junio de 1939). Véase H. Regel, "Han pasado. Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino", en *Aus der Arbeit der Archive. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und zur Geschichte. Schriften des Bundesarchiv* (Boppard am Rhein, Harald Boldt Verlag, 1989), vol. 36, pp. 539-551. Al respecto se puede añadir también la siguiente cita: "Cuando se ven ambos filmes, uno detrás del otro, uno sólo puede asombrarse sobre la manera con que los nazis utilizaron el mismo material cinematográfico para contradecir un año más tarde lo que había sido esencial en *España heroica*: silenciar la intervención italiana y alemana. Al contrario que aquí, en *Im Kampf gegen den Weltfeind* abruma los hechos heroicos de la Legión Cóndor, etc. En *España Heroica* son los bolcheviques los que dejan atrás ciudades arrasadas. En *Im Kampf gegen den Weltfeind*, los mismos planos sirven para poner de relieve la habilidad de los pilotos alemanes. Las mentiras en el primer caso se explican por el interés de los alemanes en culpabilizar a los "rojos" ante el Comité de No Intervención en Londres, en el que estaban representados. Además, no convenía dar mucha publicidad a las pruebas armamentísticas que se realizaban en España por motivos técnicos militares. Un año más tarde había cambiado el viento y la posición de Alemania en la comunidad internacional estaba más asentada. Era importante "decir la verdad para la concienciación de la propia superioridad militar, sobre todo como método de intimidación dirigido a los poderes occidentales". Ver P. Nau, "*Helden in Spanien/Im Kampf gegen den Weltfeind*" en *Der spanische Bürgerkrieg im Film (Materialien zur Filmgeschichte*, n.º 2, Frankfurt am Main, DIF), p. 30.

trata de un conjunto bastante inverosímil con el que se evita cualquier referencia a la realidad social de la ciudad andaluza en el siglo XIX. Si la publicidad de la película insistía en que se había reconstruido el contexto con detallada fidelidad, de tal modo que el realismo de la película era una de sus bazas más atractivas, más de un espectador llegaría a pensar que en España no había más que bandidos, gitanos y por suerte la milicia para guardar el orden. Precisamente esta deformación de la realidad ofrecida como real permitía el enlace con el mensaje propagandístico y facilitaba la necesaria oposición entre los buenos españoles (en el uniforme de los Dragones) y sus oponentes, los malos, ya desde el principio caracterizados de modo negativo por su raza (gitanos) y en cualquier caso, dadas sus actividades criminales fuera del orden y del derecho, por tanto nocivos para la "comunidad popular". De este modo, se transmitía una imagen del conflicto civil español adecuada a la visión del mundo nazi y acorde con el resto de estrategias propagandísticas concebidas para tematizar el alzamiento fascista en la Península.



*Andalusische Nächte*  
(Florián Rey, 1938).

Retomando una vez más la conferencia de Kahlenberg en 1978, éste reflexionaba allí sobre la pertinencia de incluir *Andalusische Nächte* en un análisis histórico sobre la Alemania nazi en los años 1937-1938. En su opinión, la película confirma, por un lado, su congruencia en cuestiones formales y de contenido con aquellas propias y típicas de otros filmes alemanes del momento. Por el otro, la coproducción entre la Hispano y la Ufa es un producto característico de la industria cinematográfica alemana en los años 37/38 porque no es una película de propaganda directa, sino que se presenta como un producto destinado al entretenimiento. En esta fase de asentamiento del dominio nazi los dirigentes políticos reconocen que no es necesario ni beneficioso bombardear al público con proclamas ideológicas desde los medios de comunicación, creyendo más conveniente concentrarse en otras estrategias con las que convencer y guiar a los individuos en la dirección adecuada. *Andalusische Nächte* entra así en el conjunto de obras en las que el entretenimiento es utilizado de forma más o menos evidente para manejar temas de actualidad presentes en la vida cotidiana y sirve como un vehículo con el que diseminar determinados mensajes o simpatías.

Contemplada desde esta perspectiva, la coproducción muestra un perfil hasta ahora desconocido en España. *Andalusische Nächte* no sería sólo el resultado de una estrategia concreta destinada a conquistar los mercados españoles y latinoamericanos ni un producto llamado a satisfacer los planes de cooperación entre dos naciones afines ideológicamente. El interés del Ministerio de Propaganda en sacar adelante el film, y en explotar a Imperio Argentina como futura estrella en el firmamento cinematográfico germano, es un indicio que apunta a que desde las más altas instancias políticas se reconoció la necesidad de justificar el apoyo alemán a un grupo de insurgentes que violentaron el orden constitucional de una nación soberana. El alzamiento de Franco es un asunto polémico en Alemania, que divide a los ciudadanos en partidarios y críticos de los fascistas españoles, precisamente por su carácter ilegítimo y usurpador. El régimen nazi había llegado al poder gracias a unas elecciones democráticas y, aunque hoy pueda parecer ridículo e ingenuo, el ciudadano del

Tercer Reich creía estar gobernado por el partido que había ganado los comicios legítimamente y por tanto estaba convencido de la eficacia del sistema y la conveniencia de un lucha política dentro de los parámetros legales. Para los dirigentes alemanes era, pues, esencial presentar el conflicto en la península bajo una luz apropiada que justificase su inclinación por una de las partes. De cara a la opinión pública era importante dejar claro el equilibrio de fuerzas en la Guerra Civil y apostar por un bando que, parte esencial de cualquier estrategia propagandística, había de ser estilizado para camuflar así el carácter ilegal de la rebelión. Esta maniobra convenía a la España sublevada y, por supuesto, a la política interior alemana que estaba ya completando su plan de rearme. Es necesario recordar aquí que este plan sólo pudo justificarse con la amenaza que tanto los políticos como el ciudadano de a pie veían en el comunismo y su posible extensión por Europa. Cuando decide apoyar las relaciones cinematográficas con España, Joseph Goebbels no sólo tiene en mente los asuntos financieros, sino que seguramente ya había diseñado una imagen adecuada a las necesidades propagandísticas del Reich en este asunto. Frente al avance bolchevique en el mundo, el nacionalsocialismo era la única barrera posible, el garante exclusivo por su potencia militar contra el comunismo. En la Península Ibérica se estaba librando una batalla decisiva y por eso era importante apoyar a aquellos españoles que luchaban por una causa justa, por la defensa de las tradiciones y el orden burgués. En *Andalusische Nächte* se explota esta antítesis entre buenos y malos españoles, entre débiles y fuertes, y se insiste en una abstracta visión del honor que incluye el sacrificio hasta la muerte. Son los parámetros ideológicos nazis cubiertos de una pátina cultural, del velo que ofrece la historia de la cigarrera sevillana, reconocibles para cualquier espectador de la época y asociables a una visión de la Guerra Civil que justificaba el apoyo alemán al hermano amenazado por Stalin. Y así lo evidencia el siguiente extracto de uno de los documentos de prensa publicados para promocionar la película en Alemania, insinuando el compromiso del Tercer Reich con la emergente España franquista: "(...) El film pretende ser un reflejo fiel de las costumbres nacionales españolas. Un valioso testimonio que certifica que también una única película puede cumplir su misión con completa claridad y veracidad; aumentar la comprensión recíproca de los pueblos y, gracias a esto, acercarlos cada vez más!"<sup>48</sup>.

**ABSTRACT.** Nazi Germany's support of the Spanish fascist film industry during the Civil War is still a relatively dark chapter in Iberian film history. The historical research made in Spain suggests the assumption that the Nazis were interested in helping Franco's followers to make movies in Berlin in order to win some influence in the country and open a new market for Ufa's films. This view is somehow questioned by the finding of official documents in the German Federal Archive (Bundesarchiv) which confirm that the Propaganda Ministry tried not only to gain power in the Spanish film landscape with these movies, but also to justify before of the German public the Third Reich's policy of backing the illegal uprising of Franco's troops. ☹

<sup>48</sup> E. K., "Volkskunst gegen Opernromantik. Aus Carmen wurden *Andalusische Nächte*" (Frankfurt am Main, DIF).