



Prismas

ISSN: 1852-0499

Centro de Historia Intelectual, Departamento de Ciencias
Sociales, Universidad Nacional de Quilmes

Semán, Ernesto

“Otra película de negros” Cultura de masas y la larga guerra por el excepcionalismo nacional en América

Prismas, vol. 23, núm. 2, 2019, Julio-Diciembre, pp. 197-203

Centro de Historia Intelectual, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387061620008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

“Otra película de negros”

Cultura de masas y la larga guerra por el excepcionalismo nacional en América

Ernesto Semán

Universitetet i Bergen, Bergen

En 1949, Argentina Sono Film produjo la película más costosa de la historia del país hasta ese momento. Estrenada en 1951, se convirtió también en el primer film argentino hablado enteramente en inglés. La película no relataba las penurias de los argentinos sumergidos, como *Los Isleros*, estrenada ese mismo año, ni la épica lucha de los trabajadores contra la explotación de las viejas oligarquías provinciales, como lo haría *Las aguas bajan turbias* al año siguiente. Sin incorporarse al repertorio de temas de la cultura peronista de posguerra, contaba la vida de un joven negro en los barrios pobres de Chicago y el juicio por homicidio al que lo somete la justicia por el crimen de la hija blanca de su empleador y el de su propia novia negra. Se trataba de *Sangre Negra*, la adaptación al cine del libro *Native Son* que Richard Wright había publicado en 1940 para convertirse en un éxito mundial inmediato, el primer *best-seller* de un escritor negro en los Estados Unidos. Wright era también el protagonista de la película, dirigida por el francés Pierre Chenal. Los Estados Unidos habían cerrado las puertas a las ambiciones cinematográficas de Wright. Ese rechazo fue el disparador de una contienda en el campo de la cultura de masas entre dos formas de excepcionalismo. Para la Argentina, *Sangre Negra* era la apuesta por hacer de su pujante indus-

tria cinematográfica una pequeña Hollywood que se expandiera al mundo, sobre la base de una historia que denunciaba las flaquezas domésticas del país hegemónico de posguerra y ponía en duda su compromiso democrático. Para los Estados Unidos, la intentona argentina era una forma más de la amenaza, menor y persistente, que constituía el país a su renovado dominio hemisférico. Fugaz y fulgurante, el episodio que discuto brevemente en este artículo es, sobre todo, una invitación a explorar en el campo de la cultura de masas los indicios de una historia que no se subsume fácilmente en las categorías analíticas de la guerra fría tal cual la conocemos. Y que como se expresa en la producción de estas dos formas de nacionalismo excepcionalista, fueron tanto o más importantes que la confrontación geopolítica entre los Estados Unidos y la Unión Soviética a la hora de definir las identidades políticas de las Américas durante la segunda mitad del siglo xx.

Wright se embarcó en Nueva York rumbo a la Argentina decidido a convertir la película *Sangre Negra* en una obra de arte y una denuncia tan impactante como había sido su libro *Native Son* casi una década atrás. En la tarde del 11 de octubre de 1949, un funcionario de la embajada de los Estados Unidos en Montevideo, Uruguay, envió un despacho a Washington, DC. Camino a Buenos Aires, decía el ca-

ble, “el escritor negro Richard Wright ha dicho que el problema de los negros en los Estados Unidos está mucho peor” y mencionó “a las grandes concentraciones de negros en los centros industriales como uno de los agravantes”. El funcionario norteamericano esperaba “una amplia cobertura sobre él por parte de la prensa liberal”^{*} por lo que decidió enviar “información sobre los antecedentes y afiliaciones políticos del novelista negro para contrarrestar el efecto [de sus dichos] acá y en Buenos Aires”. La información sería enviada a editores y periodistas para “reorientar los artículos sobre Wright o la cuestión de los negros”.¹

El Departamento de Estado tenía razones para estar prevenido. *Native Son* era una de las historias más revulsivas de la literatura norteamericana moderna. Bigger Thomas era un joven negro de la zona sur de Chicago, de las más pobres y discriminadas de la ciudad. Wright no describe al negro “bueno” que había poblado la literatura del país desde el siglo XIX, ni al negro como simple víctima inocente. Thomas es un joven enojado, iletrado, incapaz de pensar con claridad y de meditar sobre las consecuencias de sus acciones. Cuando finalmente obtiene un trabajo como chofer de una familia millonaria blanca, Thomas asesina a la hija de su empleador, quema el cuerpo en los hornos del sistema de calefacción de la familia y luego, convertido en una bestia, también asesina a su propia novia negra. El libro sigue de cerca el juicio en su contra, en el cual su abogado, joven y comunista, expone la mirada de Wright sobre la cuestión de los negros en los Estados Unidos: describe a Thomas y sus acciones como producto del

racismo y de la sociedad que está a punto de condenarlo.² Cuando se publicó, *Native Son* fue un éxito inmediato. Su primera edición se agotó en ocho horas. A un ritmo de ventas de 2.000 copias por día, el libro convirtió a Wright en el primer escritor negro en ser un *best-seller*, y en el escritor negro más rico de los Estados Unidos. Los críticos, desde el *New York Times* hasta *The New Republic*, comparaban al libro con *Viñas de Ira*, la historia de John Steinbeck de un año atrás describiendo la vida y la política de los trabajadores rurales durante la Gran Depresión, que John Ford llevó al cine en el mismo momento en que salía publicado *Native Son*. Era natural que Wright viera un futuro para su personaje en el cine.³

Así vista, *Sangre Negra* es mucho más que una película. Como objeto cultural, se convierte en el punto de encuentro improbable de tres formas distintas de transnacionalización política. Una, la del peronismo y su versión particular del excepcionalismo argentino: en su ambición global, y en la oportunidad que brindaba el film para reforzar en el país las ideas de armonía racial que el peronismo a la vez subvierte y ratifica. Otra, la del mismo Wright, en la tradición de situar el racismo norteamericano en el contexto mundial más amplio del colonialismo y el imperialismo. Y otra, la de los Estados Unidos mismos y la decisión de dar una pelea formidable en el

^{*} En el contexto de esa información, la referencia del diplomático a la prensa “liberal” [“liberal press” en el original] se refiere a los medios más interesados en denunciar la segregación racial.

¹ Ravndal to Secretary of State, 11 de octubre de 1949. 811.401/10-1149. National Archives and Record Administration (en adelante, NARA).

² De la extensa bibliografía en torno a *Native Son*, véase Kenneth Kinnamn (ed.), *Critical Essays on Richard Wright's Native Son*, Woodbridge, Twayne Publishers, 1997, y Arnold Rampersad, “Introduction”, en Richard Wright, *Native Son. The restored text established by the Library of America*, Nueva York, Harper Perennial, 1993; George Hutchinson, *Facing the Abyss: American Literature and Culture in the 1940s*. Nueva York, Columbia University Press, 2018; y Hazel Rowley, *Richard Wright: The Life and Times*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.

³ Henry Louis Gates, Jr. y K. A. Appiah (eds.), *Critical Perspectives, Past and Present*, Nueva York, Amistad, 1998, pp. 6-11.

campo de la cultura de masas, bajo el entendimiento de élites, funcionarios y diplomáticos de que para fortalecer el dominio económico, político y militar en las Américas era imprescindible antes consolidar las bases ideológicas sobre las que estos se sustentan.

Para Wright, filmar la película en la Argentina había sido en parte una necesidad. Los estudios de Hollywood habían rechazado la idea; mientras algunos sugerían que no había mercado, otros ofrecían producir el film a cambio de que el protagonista principal fuera blanco y el abogado defensor no fuera comunista. De alguna manera, las conversaciones para realizar la película entre 1946 y 1948 encuentran a Wright en un momento muy temprano para recibir apoyo para un protagonista principal negro (hubo que esperar hasta 1958 para que un actor negro recibiera un Oscar a la mejor actuación); y muy tardío para un protagonista, y un autor, comunistas (la relativa cordialidad que las potencias mantienen durante la guerra se disuelve rápidamente aún antes de que esta termine). Produciendo y expresando esa atmósfera de fines de los '40, la industria norteamericana rechazó la propuesta porque, como lo describió un funcionario de ese país, “los principales distribuidores de los Estados Unidos dicen que no están interesados en ‘otra película de negros’”.⁴

La filmación de *Sangre Negra* ocurrió en el momento culminante de lo que el historiador Seth Fein describe como “el desarrollo internacional de la cultura de masas” en el que las grandes proclamas políticas sobre la nación y el mundo conectaban con la vida cotidiana de las audiencias y formaban parte de su propia realidad discursiva.⁵ El cine era un espacio

privilegiado de esa cultura de masas internacional: las películas alcanzaban audiencias masivas y en muchos sentidos “representaban” en sus narraciones la vida de una nación y la llevaban al resto del mundo. Esto es particularmente cierto en la Argentina, donde la industria del cine era relativamente fuerte y la audiencia había crecido exponencialmente durante los años '40. Hacia 1940, la Argentina tenía más cines que ningún otro país de la región (2190, seguido por el Brasil con 1490). Para ese año, los argentinos iban más al cine que a la cancha de fútbol.⁶

Las ambiciones de Argentina Sono Film eran tanto domésticas como internacionales. Desde el momento en que Pierre Chenal contactó al titular de la compañía, Atilio Mentasti, este vio la oportunidad de transformar la película en una plataforma para el lanzamiento internacional de la industria cinematográfica argentina. El libro de Wright ya se había consagrado cuando se publicó en castellano en la Argentina en 1943, seguido de ediciones en revistas de historietas y de una exitosa puesta teatral protagonizada por Narciso Ibáñez Menta con la cara pintada de negro. La película culminaría, años más tarde, este ciclo.⁷ Sobre la base de esa idea, el contrato con Wright y Chenal estableció que la película sería enteramente en inglés, algo inédito para el cine argentino, y que el presupuesto sería de un millón de pesos, la suma más alta de la historia del cine local. El costo final duplicó esa cifra.⁸

vatore (eds.), *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of US-Latin American Relations*, Durham/Londres, Duke University Press, 1998, p. 436.

⁶ Florencia Calzón Flores, “Exhibición de Películas en los años peronistas: Prácticas y Regulación Estatal”, artículo presentado en las I Jornadas de Trabajo de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, Red de Estudios sobre Peronismo, 22 de agosto de 2018, manuscrito.

⁷ Para un análisis abarcador sobre el film, véase Edgardo C. Krebs, *Sangre Negra. Breve historia de una película perdida*, Buenos Aires, INCAA, FIAPF, 2015.

⁸ Borrador de contrato entre Argentina Sono Film y Pierre Chenal, sin fecha. Richard Wright Papers, “The Bei-

⁴ Buenos Aires, 6 de junio de 1951 to State Department, Motion Pictures Entertainment. Febrero-marzo de 1951, 835.452/6-65 NARA.

⁵ Seth Fein, “Everyday Forms of Transnational Collaboration: US Film Propaganda in Cold War México”. Gilbert M. Joseph, Catherine C. Legrand y Ricardo D. Sal-

Este anhelo internacional fue motivo de orgullo aún antes de la filmación. Como comentaban los medios de la industria cinematográfica, “cabe mencionar la clarividencia de nuestros estudios, produciendo películas con expectativas tanto acá como en el resto del mundo”.⁹ Parecía una expectativa realista: un cable de la embajada norteamericana en Buenos Aires advertía en 1950 que “si la película es un éxito financiero, estimulará a Sono Film y otros productores argentinos a hacer películas en inglés diseñadas fundamentalmente para consumo extranjero”.¹⁰ Y aun más cerca del lanzamiento, después de acceder a una función previa de la película, un diplomático advierte que *Sangre Negra* “es probablemente el intento más exitoso de la Argentina de producir una película con una temática y una técnica digna de Hollywood”.¹¹

Durante los seis meses de filmación en la Argentina, Chenal reprodujo con notable realismo en los estudios de la zona norte del Gran Buenos Aires la vida doméstica en los barrios pobres de Chicago. Antes de eso, el equipo de filmación había estado en los Estados Unidos para filmar algunas tomas en la ciudad verdadera. El contraste entre Buenos Aires y la ciudad natal de Wright no podía ser mayor, preanunciando las ideas básicas del orgullo peronista con el que se describiría todo el desarrollo de la película. Wright intenta reservar varios cuartos para el equipo en el Palmer House, uno de los hoteles más refinados de la ciudad, y le avisan que no hay cuartos para ellos, pese a que un empleado (negro) del hotel le informa que más de la mitad del hotel está vacío. Un

policía blanco le habla a Wright sobre *Native Son* como “el libro maldito” y le dice: “Te podría romper en dos si quisiera”. La ciudad no había perdido sus tensiones raciales. Camino a Buenos Aires, describe a Chicago en un artículo para la revista *Ebony* como una ciudad en estado de “suciedad y desorden crónico”, donde “los frentes desolados de los caseríos de las villas” se extienden “infinitamente a lo largo del *South Side*”, en contraste con los boulevards arbolados de su nuevo hogar parisino.¹² Ofuscado por cómo el racismo organizaba las relaciones sociales en los Estados Unidos, Wright convertía al resto en un lienzo blanco en donde re-imaginar el mundo a su antojo. París, por ejemplo, es una ciudad sin racismo (una visión que cambiaría a medida que Wright se involucra con los movimientos independentistas africanos). Desde México, escribe para un diario de Chicago una mirada entre superflua y delirante sobre aquel país, “un lugar del que tenemos tanto para aprender y donde nadie presta atención al color de tu piel”.¹³

Un análisis detallado de la película en sí excede el propósito (y el espacio) de esta reflexión. *Sangre Negra*, en su versión completa de 112 minutos estrenada en la Argentina, es un experimento extraño. Wright, exitoso y refinado a sus 40 años, no termina de expresar la condición marginal de Bigger Thomas, cuya edad es la mitad. El efecto es el de una pérdida de verosimilitud. Los diálogos no siempre fluyen, y la narración no tiene la dinámica del libro, pero Chenal es excelente a la hora de construir una tensión narrativa que reemplaza en la pantalla los extensos alegatos durante los juicios que son un punto fuerte del libro. Pero si la película falla en algo es en lo mismo que hizo de *Native Son* un libro tan

necke Rare Book and Manuscript Library”, Yale University, Caja 67.

⁹ “Sangre Negra”, *Heraldo del Cinematografista*, Buenos Aires, febrero de 1950.

¹⁰ 8 de mayo de 1950, Entertainment Motion Pictures, 1950. T. R. Martin Attaché to State Department. 835-452/5-850 NARA.

¹¹ 6 de junio de 1951. To State Department: “Release of Sangre Negra”, 835.452/6-651 NARA.

¹² Richard Wright, “The Shame of Chicago”, *Ebony*, n° 7, diciembre de 1951, pp. 24-32.

¹³ Richard Wright, “On Culture and Democracy”, *The Chicago Defender*, Chicago, 16 de agosto de 1944.

poderoso como efímero: su tiempo histórico. Para 1951, el tipo de realismo social que Wright había ayudado a construir, empezaba a dar lugar a formas menos brutales. La película, como el libro para una nueva generación de escritores negros que se distanciaban de su crudeza, sufría de algún anacronismo.¹⁴

Pero su lugar en la cultura de masas es independiente de esa calidad.¹⁵ El nacionalismo es, sobre todo, un proyecto transnacional, una construcción histórica que emerge de situar a la nación en comparación con otras a fin de reafirmar lo que es singular y superior en aquella. La noción de raza en la Argentina es una esfera más en la que se elabora esa idea. El peronismo abrazó una retórica que estableció continuidades y rupturas con el pasado nacionalista y con sus nociones de raza. Perón reivindicaba a los trabajadores, percibidos como la parte oscura de un país blanco, como los protagonistas de la “Nueva Argentina”. Al mismo tiempo, si el peronismo era tributario de una cultura popular cuyas raíces negras se expresaban en la simbología básica de la nueva identidad política de la clase obrera, empezando por el mismísimo bombo, este bagaje no era necesariamente reconocido.¹⁶ En sentidos fundamentales, el peronismo repetía la vieja creencia del nacionalismo argentino que concebía al país como más blanco y, por eso mismo, superior al resto de la región.¹⁷

¹⁴ El realismo social más crudo de *Native Son* lo pone a Wright en los bordes de la cultura Negra que florece alrededor del *Harlem Renaissance*.

¹⁵ Pudaloff describe a Bigger Thomas como un ser cuya forma de pensar, actuar y juzgar parecen moldeados por su exposición, sobre todo, a la prensa de masas y el cine. Ross Pudaloff, “Bigger Thomas is a Product of Mass Culture”, en Hayley R. Mitchell, *Readings on Native Son*, San Diego, The Greenhaven Press, 2000, pp. 98-106.

¹⁶ Ezequiel Adamovsky, “El bombo peronista”, en Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch, *La Marchita, el Escudo y el Bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, Buenos Aires, Planeta, 2016, pp. 235-367.

¹⁷ Véase Ernesto Semán, *Ambassadors of the Working Class. Argentina's International Labor Activists and*

Ambas ideas convergían en un discurso que ligaba a la “raza argentina” con un destino latinoamericano en clara confrontación con los Estados Unidos. Era una descripción de Estados Unidos *en contraste* con la Argentina. En ese contexto, las reseñas de la película en Buenos Aires destacaban “el tratamiento inhumano que los negros sufren en lugares en los que aún hay prejuicios raciales contra ellos”, como algo totalmente ajeno a la experiencia argentina.¹⁸

Al mismo tiempo, el aparato de censura del Estado argentino tuvo con *Sangre Negra* una particular benevolencia. Quizás con la atención más puesta en la proyección internacional del film, la censura no objetó ninguna de las escenas o diálogos, incluyendo aquellas que contenían insultos y agravios, encuentros sexuales y otros elementos que habían demorado a otras producciones nacionales.¹⁹ Tampoco cuestionó la violencia pública y privada que impregna la historia. El abogado de Bigger Thomas ya no era comunista sino un abogado laboralista, pero esto se debió más que nada a la evolución del propio Wright, quien para 1949 había dejado el comunismo y se encaminaba a una furiosa crítica al partido en los Estados Unidos. En síntesis, la película de 112 minutos estrenada en la Argentina es la versión que Wright y Chenal querían.

Con la película convertida en un terreno de batalla internacional, funcionarios, diplomáticos y empresarios norteamericanos despla-

Cold War Democracy in the Americas, Durham/Londres, Duke University Press, 2017, particularmente cap. 5.

¹⁸ “Sangre Fría”, *Heraldo del Cinematógrafo*, vol XXI, Año 20, Buenos Aires, 3 de abril de 1951. Sobre esto véase Natalia Milanésio, “Peronist and Cabecitas: Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change”, en Matthew B. Karush y Oscar Chamosa (eds.), *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth Century Argentina*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010, pp. 53-84.

¹⁹ Sobre la censura, véase Clara Kriger, *Cine y Peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 51-55.

ron esfuerzos formidables, aislados pero concurrentes, para limitar el impacto de *Sangre Negra*. Tras reunirse con Wright, un diplomático concluyó que el escritor contaba con que la película se viera en las ciudades industriales de los Estados Unidos, mientras que “Argentina Sono Film espera poder colocar el film en los mercados europeos”. El cable reconocía que “su charla tiene un comprensible tono de amargura” pero que “ni el señor Wright ni su proyecto actual tienen ningún propósito consciente de dañar el buen nombre o la reputación de los Estados Unidos”.²⁰

En caso de que sí lo fuera, los funcionarios norteamericanos siguieron de cerca la producción. Un cable enviado durante la filmación anticipaba: “la película tendrá dos versiones, una para los Estados Unidos y otra para otros países. Para la primera, se cortará al menos una escena, posiblemente ofensiva para sectores del público norteamericano”.²¹ La película fue estrenada en la Argentina en mayo de 1951, rompiendo los récords de ventas durante su primera semana en cartel. Una vez más, otro diplomático reportaba a Washington que “la escena en la que Wright besa a Jean Wallace será reservada para la audiencia europea” y finalizaba: “En Estados Unidos, algún insulto ocasional y alguna referencia lasciva probablemente tengan que ser eliminadas”.²²

Fue peor. Los censores eliminaron esas escenas y muchas más. El Código de Producción de Películas de los Estados Unidos prohibía explícitamente escenas de *miscegenation* o mestizaje, incluidas las relaciones sexuales entre gente descripta como de razas blanca y

negra.²³ Así desaparecían las escenas de Bigger Thomas con su víctima Mary. Casi todas las escenas de violencia fueron eliminadas, incluyendo el enfrentamiento de Thomas con una rata, una escena dramática del comienzo del libro. Se eliminaron partes del discurso del abogado y de los juegos de seducción de Mary hacia Bigger Thomas. Como resultado, los 112 minutos originales se convirtieron en un pastiche de 89 minutos, sin tensión narrativa y plagado de incongruencias.²⁴ Pero esa ni siquiera fue la película que llegó a la audiencia. Distintos estados, desde Ohio hasta Luisiana, interpusieron demandas judiciales exigiendo aun más cortes hasta hacer la narrativa irreconocible. Enterado de las decisiones de los censores norteamericanos, Chenal le escribió a Wright: “Cortaron MAS DE OCHOCIENTOS METROS DE CINTA. Flor de trabajo”.²⁵

Censurada y mutilada, *Sangre Negra* se estrenó en los Estados Unidos mucho más tarde que lo previsto y con el boicot explícito de las compañías distribuidoras. Las reseñas, en su mayoría, condenaron a la película como un fracaso. En su versión desfigurada, *Sangre Negra* también fue un fracaso en audiencia. Para la Argentina fue una evidencia de cuán dura sería la batalla si quería ingresar al mercado de la cultura de masas estadounidense. Y ofrecía una perspectiva realista de las fuerzas relativas vis-a-vis los Estados Unidos. Puesto de otro modo: los dos millones de pesos que había costado *Sangre Negra* la convertían en la película más cara de la historia argentina, pero esa cifra era apenas una fracción de lo que costaba cualquier film en Hollywood.

²⁰ 27 de octubre de 1949, to State Department, “Interview with author Richard Wright in Buenos Aires”, 811-401/10-2749 NARA.

²¹ 8 de mayo de 1950, Entertainment Motion Pictures, 1950. T.R. Martin, Attaché to State Department. 835-452/5-850 NARA.

²² 6 de junio de 1951. To State Department: “Release of *Sangre Negra*”, 835.452/6-651 NARA.

²³ Thy Phu, “Bigger at the Movies: *Sangre Negra* and the Cinematic Projection of Native Son”, *Black Camera*, vol 2, n° 1, verano de 2010, p. 43.

²⁴ Thy Phu, “Bigger at the Movies”, pp. 46-48.

²⁵ Chenal a Wright, 3 de julio de 1951. Richard Wright Papers The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Caja 46, Carpeta 1257.

Quizá, la saga misma de *Sangre Negra* ayuda a imaginar una cronología reveladora. Los imaginarios hemisféricos, tecnologías de opresión y desigualdades que rodearon a la película mucho antes de la guerra fría, también la sobrevivieron largamente. Durante décadas, los espectadores norteamericanos vieron distintas versiones censuradas de *Sangre Negra*. El arribo de la primera copia completa, tal como se vio en la Argentina en 1951, desafía todas las cronologías. No llegó tras la caída del muro de Berlín o ningún otro ícono que indique el fin de la guerra fría, sino de la mano del presidente Barack Obama, luego de recibirla en Buenos Aires recién en marzo de 2016, más de setenta años después de que Wright denunciara en su libro que el país tenía un camino muy largo por delante si aspiraba a convertirse en una sociedad más igualitaria. □

Nota: Una versión preliminar de este artículo fue discutida el 7 de marzo de 2019 en el “Media, Communication and Politics Research Seminar Series” del Departamento de Comunicación y Media de la Universidad de Liverpool bajo el título “Please, not ‘another Negro film’: Racism and nation in the Americas’ cultural cold war”. El autor agradece a la profesora Jordana Blejmar por las ideas y comentarios del seminario que enriquecieron este trabajo.

Bibliografía

- Bakish, David, *Richard Wright*, Nueva York, Frederick Ungar Publishing, 1973.
- Adamovsky, Ezequiel y Esteban Buch, *La Marchita, el Escudo y el Bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, Buenos Aires, Planeta, 2016.
- Calzón Flores, Florencia, “Exhibición de películas en los años peronistas: Prácticas y regulación Estatal”, artículo presentado en las I Jornadas de Trabajo de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, Red de Estudios sobre Peronismo, 22 de agosto de 2018, manuscrito.
- Fein, Seth, “Everyday Forms of Transnational Collaboration: US Film Propaganda in Cold War México”, Gilbert M. Joseph, Catherine C. Legrand y Ricardo D. Salvatore (eds.), *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of US-Latin American Relations*, Durham/Londres, Duke University Press, 1998.
- Gates, Jr, Henry Louis y K. A. Appiah (eds.), *Critical Perspectives, Past and Present*, Nueva York, Amistad, 1998.
- Grandin, Greg, “Off the Beach: The United States, Latin America, and the Cold War”, en Jean-Christophe Agnew y Roig Rosenzweig, *A Companion to Post-1945 America*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 2006.
- Hiatt, W., “Slapstick Diplomacy: Charlie Chaplin’s The Great Dictator and Latin American Theatres of War”. *Journal of Latin American Studies*, 50(4), 2018, pp. 777-803.
- Hitchinson, George, *Facing the Abyss: American Literature and Culture in the 1940s*, Nueva York, Columbia University Press, 2018.
- Kinnamn, Kenneth (ed.), *Critical Essays on Richard Wright’s Native Son*, Woodbridge, Twayne Publishers, 1997.
- Krebs, Edgardo C., *Sangre Negra. Breve historia de una película perdida*, Buenos Aires, INCAA, FIAPF, 2015.
- Kruger, Clara, *Cine y Peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Milanesio, Natalia, “Peronist and Cabecitas: Stereotypes and Anxieties at the Peak of Social Change”, en Matthew B. Karush y Oscar Chamosa (eds.), *The New Cultural History of Peronism: Power and Identity in Mid-Twentieth Century Argentina*, Durham/Londres, Duke University Press, 2010, pp. 53-84.
- Phu, Thy, “Bigger at the Movies: Sangre Negra and the Cinematic Projection of Native Son”, *Black Camera* 2, n° 1, 2010, pp. 36-57.
- Rampersad, Arnold, “Introduction”, en Richard Wright, *Native Son. The restored text established by the Library of America*, Nueva York, Harper Perennial, 1993.
- Rowley, Hazel, *Richard Wright: The Life and Times*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- Semán, Ernesto, *Ambassadors of the Working Class. Argentina’s International Labor Activists and Cold War Democracy in the Americas*, Durham/Londres, Duke University Press, 2017.
- Wright, Richard, *Native Son. The restored text established by the Library of America*, Nueva York, Harper Perennial, 1993.
- , “How ‘Bigger’ Was Born”, en Richard Wright, *Native Son. The restored text established by the Library of America*, Nueva York, Harper Perennial, 1993.