

Mujer e idilio laboral en el cine de Manuel Romero y su recepción bajo el primer franquismo

Emeterio Díez Puertas

A comienzos del siglo xx, y a medida que avanza la industrialización y la emigración a las ciudades, especialmente a Buenos Aires, la proletarización de la mujer se intensifica en Argentina. Este cambio es contradictorio. Libera a la mujer de la familia patriarcal, pero también entra en el mundo de la explotación obrera (ROCCHI, 2000; LOBATO, 2005; GIRBAL-BLACHA, 2006). Ahora bien, en aquel momento, se cree que el fenómeno de las mujeres asalariadas es una fase temporal. En unos casos debe contemplarse como una tara social a extinguir. Basta con que la mujer encuentre un marido que la retire de la fábrica o bien basta con mejorar los salarios de los hombres, de modo que ellas no tengan que dejar el hogar. En otros casos, el trabajo femenino se considera una especie de excentricidad de un grupo de mujeres masculinizadas y, como tal extravagancia, se entiende que sea un tema divertido para animar novelas, obras de teatro y películas. Este estado de cosas explica que en la cinematografía argentina de finales de los años treinta y de los años cuarenta las películas sobre la situación laboral de las mujeres argentinas sean reducidas, aunque relevantes, estén rodadas por hombres, predomine el tono de humor y sigan o necesiten el apoyo de modelos narrativos hollywoodienses, donde la *working girl* sí es un personaje frecuente: *Candidata a millonaria* (Hands Across the Table, Mitchell Leisen, 1935), *El secreto de vivir* (Mr. Deeds Goes to Town,

Frank Capra, 1936), *Ella y su secretario* (Take a Letter, Darling, Mitchell Leisen, 1942), etc.

Entre los títulos argentinos que hacen visible las tradiciones de este proceso de proletarianización de la mujer se encuentran *La vuelta al nido* (Leopoldo Torres Ríos, 1938), *La maestra de los obreros* (Alberto de Zabalía, 1942) y un número tan importante de películas de

Manuel Romero que casi le convierten en un especialista. Además, Romero es uno de los directores argentinos que mejor acogida tiene en España. Entre 1940 y 1950 se estrenan en Madrid doce de sus películas, lo que supone una media de, al menos, un título por año. El objetivo de estas páginas es

EL CRONOTOPO IDÍLICO PRESENTA UN MUNDO ORDENADO QUE HA CAÍDO EN DESGRACIA O ES AMENAZADO POR UNA FUERZA EXTERIOR O UNA RUPTURA INTERIOR

analizar desde la historia cultural y desde la historia social cómo Romero plantea ese proceso de proletarianización de la mujer y cómo se recibe en España, esto es, cómo el primer franquismo piensa que el mundo ficcional de Manuel Romero puede incidir en la comunicación política, en este caso, de la identidad de género (RODRÍGUEZ-VIRGILI, SÁDABA y LÓPEZ-HERMIDA, 2010). Para ello partiremos del concepto de cronotopo de Bajtin y, más en concreto, de lo que él llama el cronotopo del idilio. Este concepto teórico nos permitirá avanzar en las conclusiones planteadas por algunos trabajos anteriores, en especial, los estudios de Manzano (2001) y de Benardi (2006); también el de Gené (2004), aunque se refiera al cartel. En otras palabras, para sistematizar el análisis, hemos procedido de la siguiente forma: 1) se ha elegido una muestra de cuatro títulos de Manuel Romero producidos a lo largo de diez años y representativos de su concepción del idilio laboral: *Mujeres que trabajan* (1938), *Muchachas que estudian* (1939), *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942) y *Navidad de los pobres* (1947); 2) hemos determinado sus variables de espacio (ambientes sociales), tiempo (periodos sociales) y rol (papeles sociales) y se han interpretado desde la narrativa fílmica; y 3) hemos comparado su recepción en Buenos Aires y Madrid para determinar cómo reciben este cine dos países hispanos separados por el Atlántico.

En este sentido, la primera hipótesis es que Manuel Romero presenta el trabajo femenino en un cronotopo urbano relacionado, como ya ha indicado Insaurralde (1994: 26), con la tienda y la pensión. En ese cronotopo se proyecta una imagen de la mujer caracterizada por las tensiones que en ella genera el dilema entre el amor y la autorrealización laboral. Manuel Romero resuelve esa tensión considerando que para la mujer el idilio laboral es imposible o solo puede alcanzarse mediante el matrimonio, el cual, en realidad, supone relegar a la mujer al hogar o anteponer su función reproductiva a la productiva.

Por otro lado, aquí nos importa especialmente la recepción que este cine tiene en España durante el periodo que va de 1939 a 1950 (años que comprenden las fases fascista y nacional-católica del primer franquismo) y la valoración que el régimen realiza respecto a sus consecuencias en la opinión pública. Para ello nos hemos documentado en la prensa y en los expedientes de censura. Ambas fuentes nos ilustran sobre las razones políticas que el Estado franquista aduce para permitir o no su proyección y muestran los encuentros y desencuentros entre ambas cinematografías. En concreto, dos de las películas de la muestra se estrenaron sin cortes, una fue prohibida en cuatro ocasiones y la otra nunca se importó. Hay que recordar que desde 1939 la Asociación de Productores de Películas Argentinas viene presionando al franquismo para que deje entrar libremente en España sus películas, de modo que su retórica sobre la hispanidad tenga plasmaciones concretas (DIEZ PUERTAS, 2012, 2014). En teoría, el cine argentino es menos foráneo, surge del tronco hispánico, tiene ventajas económicas a la hora de ser importado y, por lo tanto, no debería plantear problemas de comunicación política, pero lo cierto es que el número de títulos argentinos prohibidos y cortados es relevante: *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939), *La casta Susana* (Benito Perojo, 1944), *La dama duende* (Luis Saslavsky, 1945), etc. Las preguntas de investigación son: ¿Qué cronotopo laboral idílico propone Manuel Romero para la mujer? ¿Amenaza la doctrina franquista? ¿Coincide con ella? ¿Hay ciertas discrepancias? ¿Cuáles?

1. Cronotopo, tango e identidad de género

La utilización del concepto cronotopo para el análisis de género ya ha sido utilizada por Del Valle (1999). Se fundamenta en la idea de que las conexiones temporales y espaciales establecidas por el contenido y la forma del relato crean la imagen del hombre y de la mujer en el texto artístico y dicha imagen nos revela cómo, por ejemplo, el cine piensa los roles de género, cómo los copia y traslada a la sociedad en un complejo intercambio entre el mundo real y el mundo representado (BAJTÍN, 1989: 404).

Dentro de la tipología de cronotopos centrales que establece Bajtín, aquí nos interesa el que él llama el cronotopo del idilio. Bajtín dice que el cronotopo idílico se caracteriza por presentar un mundo ordenado y perfecto que ha caído en desgracia o es amenazado por una fuerza exterior o una ruptura interior: egoísmos, envidias, celos, separaciones... Hay varias formas de idilio: el amoroso, el familiar, el campestre y el artesanal (1989: 375). Lo que aquí llamamos idilio laboral sería una evolución o un intento de reproducción en la sociedad urbana del idilio artesanal. El modelo lo podemos encontrar en las novelas de Émile Zola sobre la familia agrupadas bajo el título genérico de *Los Rougon-Macquart. Historia natural y social de una familia bajo el segundo imperio*. Me refiero

a títulos como *Germinal* (1885), *El dinero* (1891) y, para nuestro caso concreto, *El paraíso de las damas* (1883).

Lo importante es que, llevado el concepto de cronotopo al análisis narrativo del cine argentino de este periodo, observamos, en efecto, que en cada forma de idilio hay un modelo de mujer. Es más, dentro del idilio laboral femenino, el cine argentino de la llamada edad de oro presenta tres tipos de mujeres trabajadoras: la mujer artista, la milonguita y la dependienta, tipos que, en ocasiones, se suceden, se solapan o se confunden. Incluso cada una de ellas tiene su música. Aisemberg (2005) y Sánchez (2005) ya han señalado la relación directa entre el tango y el cine de Manuel Romero. No nos referimos solo al hecho de que sus películas gustaban porque tenían numerosas canciones sino a que hay una relación transtextual muy compleja entre ambos medios. Manuel Romero compone tangos para varias de sus películas, los cuales, además de buscar el interés del público, condensan el pensamiento del film y hasta dan título a la película, como *La muchacha del circo* (1937), *Isabelita* (1940) y *Elvira Fernández, vendedora de tienda*. En realidad, el tango que en su letra refleja el cronotopo del mundo laboral femenino podemos rastrearlo mucho antes en numerosos temas del repertorio porteño, como *Camino del taller* (1925), *Obrerita* (1926) y *Cotorrita de la suerte* (1927).

En concreto, el cronotopo de la mujer artista representa a una joven con talento que, tras un duro aprendizaje, se convierte en estrella de la canción, el circo, la radio o el cine, siendo estos medios el espacio-tiempo principal. Me refiero a películas como *Ídolos de la radio* (Eduardo MORA, 1934), *El alma del bandoneón* (Mario Soffici, 1935) y la mencionada *La muchacha del circo*, donde se canta esta letra de Romero: «Ahí va la muchacha del circo, / no encuentra consuelo ni amor, / regala a los otros la dicha / y sufre miseria y dolor. / Por fin una noche la mano, / cansada, el trapezio aflojó / y... ¡pobre muchacha del circo! / Buscando un aplauso, / la muerte encontró».

La milonguita, por su parte, representa la pobreza, la caída y la degradación. Su espacio-tiempo pertenece al barrio y el cabaret donde intenta ganarse la vida con el baile y con su sexo. El cine de José Agustín Ferreyra casi da forma cinematográfica a esta figura en una larga lista de películas, entre las que pueden incluirse *Muñequitas porteñas* (José A. Ferreyra, 1931) y *Calles de Buenos Aires* (José A. Ferreyra, 1933). De forma marginal, Romero introduce este tipo de trabajadora en *Muchachas que estudian* a través del personaje de Magda (Carmen del Moral), la cual canta el tango *Como las aves*, que dice: «Libre, quiero ser como el pampiero. / Sola, y seguir mi derrotero. / Sin pensar, ni saber dónde llegar. / Sola libre quiero ser / para cantar».

Finalmente, está el cronotopo de las vendedoras, de las empleadas de comercio, el espacio-tiempo de la tienda y de la pensión, el mundo de las mujeres que trabajan de

dependientas y que viven de *acogida* en una pensión de señoritas. En el caso de Manuel Romero, el tango que corresponde a este cronotopo aparece en *Elvira Fernández, vendedora de tienda*. Lo interpreta Juan Carlos Thorry y dice: «Elvira Fernández, vendedora de tienda / humilde y valiente muchachita porteña. / Como ella hay millares sufriendo la crueldad / y la indiferencia de la gran ciudad. / Gentil y elegante, valerosa y modesta, / heroica en la lucha por la dura existencia. / Elvira Fernández, muchacha porteña / que vive y trabaja y que sufre y que sueña». ¿Pero cuáles son las características de este cronotopo, qué imagen de la mujer proyecta y cómo se recibe esa imagen en Buenos Aires y en Madrid?

2. Paraíso de las damas, infierno de las obreras: *Mujeres que trabajan* (1938)

De las cuatro películas que vamos a estudiar, *Mujeres que trabajan* es la más importante porque es la que fija el cronotopo. Este cronotopo es, en realidad, un cruce de, al menos, dos modelos narrativos. El primer modelo es la novela de Zola *El paraíso de las damas* (1883), historia de una joven huérfana que llega a París y, tras vencer todo tipo de dificultades y acosos en el trabajo, hace carrera en unos grandes almacenes, un tipo de tienda que nace por entonces. El segundo modelo es el relato cinematográfico que gira alrededor de un personaje colectivo formado por varias mujeres, el cual es interpretado por un gran elenco de estrellas femeninas o un grupo de jóvenes promesas. *Muchachas de uniforme* (Mädchen in Uniform, Leontine Sagan y Carl Froelich, 1931), uno de los films de temática lésbica más conocidos, y *Damas del teatro* (Stage Door, Gregory La Cava, 1937) son dos claros ejemplos anteriores a la película de Manuel Romero, aunque no se sitúan en el espacio-tiempo que estudiamos aquí. Asimismo *Mamá a la fuerza* (Bachelor Mother, Garson Kanin, 1939), *El bazar de las sorpresas* (The Shop Around the Corner, Ernst Lubitsch, 1940) y *Tienda de locos* (The Big Store, Charles Reisner, 1941), esta última de los hermanos Marx, tienen el lugar y el momento, la jornada en los grandes almacenes, pero le falta la segunda condición: el personaje femenino colectivo. En el modelo de Romero conviven juntas la muchacha huérfana, la fémina radical, la madre soltera, la niña rica y hasta la milonguita y, protegiéndolas a todas, un hombre de más edad, íntegro, bonachón y enamorado siempre de la mujer de carácter más difícil: la Catita de turno.

Decimos que *Mujeres que trabajan* es el film modelo porque contiene los tres elementos que consideramos que hacen de las películas de Manuel Romero que vamos a estudiar aquí un corpus singular. En primer lugar, existe un espacio configurado por el tránsito de la pensión al trabajo. Incluso parece que el motivo de la pensión Romero lo toma de *Damas del teatro*, fuente directa del film, según Di Núbila (1959: 194) y Manuel F. Fernández (CALVAGNO, 2010: 58). En segundo lugar, el tiempo está marca-

do por la jornada laboral y sus obligaciones: horarios de apertura y cierre, el día de cobro, la campaña de Navidad, los descansos para comer, etc. Finalmente, el rol principal de la mujer es el de trabajadora o, más bien, el de un miembro de la masa de trabajadoras. Todo ello comunica una imagen de la mujer como un ser carente de hogar, una dependiente amenazada en el trabajo por su jefe, sus compañeras o sus clientes, agotada por la jornada y sin más salida que el matrimonio. Esto es, no hay posibilidad para la mujer de alcanzar el idilio laboral.

Respecto al primer punto, el espacio, los títulos de crédito de *Mujeres que trabajan* aparecen sobre distintos planos que recogen la gran actividad que tiene lugar en el

cronotopo principal y más característico del film: los grandes almacenes. A continuación se nos presenta a la mujer trabajadora. Solo que todavía no lo es. El papel principal pertenece al personaje de Ana María (Mecha Ortiz), que, al comienzo del film, es una rica y aristocrática joven, la cual, medio borracha, mata el tiempo en salas de fiestas. Pero, de pronto, su mundo se viene abajo. Su padre, un rico ban-

quero, lo pierde todo y se suicida. Esto obliga a Ana María a ponerse a trabajar y a entrar en el tiempo laboral. Es más, gracias a su chófer, Lorenzo (Tito Lusiardo), encuentra refugio en una pensión, el segundo espacio característico de este cronotopo. En la pensión viven varias mujeres trabajadoras, entre otras, Clara (Alicia Barrie), Elvira (Sabina Olmos), Catita (Niní Marshall) y Luisa (Pepita Serrador). Esta última, extremista y masculinizada (en su ropa y peinado, por su desprecio de las emociones), es una chica que lee a Marx y que odia el mundo del que procede Ana María. En un determinado momento le dice a esta: «No trabajamos por placer o por falta de capacidad para vivir la vida de ustedes. Trabajamos por necesidad».

Pues bien, Ana María comienza a trabajar con las compañeras en unos grandes almacenes y su jefe, que ha dejado embarazada a Clara, se enamora de ella, mientras su antiguo novio, Carlos (Fernando Borel), no puede corresponderla por culpa del rechazo que su rica familia siente hacia Ana María. Afortunadamente, todo se resuelve y la película termina con la doble boda de Ana María con Carlos y de Catita con Lorenzo, mientras el resto de las chicas se van a su casa después de la ceremonia porque esa tarde tienen que volver a trabajar. De este modo, el final feliz en boda, típico del idilio amoroso (el cual esconde, en realidad, el confinamiento de la mujer en el espacio privado), queda neutralizado por el final triste de las compañeras.

Mujeres que trabajan se estrena en Buenos Aires en julio de 1938 y tiene un gran éxito de público, en gran parte, por el papel cómico de Niní Marshall. Este es su primer film, pero interpreta a Catita, una mujer como la vecina de al lado, atrevida y ocurrente, que ya era un gran éxito en la radio (MANRUPE y PORTELA, 1995: 395). Incluso la crítica de izquierdas, muy combativa con el cine de Manuel Romero, alaba el film sin entender su verdadero sentido, su tratamiento conservador; simplemente lo valora positivamente porque supone hacer visible el mundo del trabajo de la mujer.

El éxito de *Mujeres que trabajan* en Argentina hace que la película se intente importar muy pronto a España. Se presenta a censura en octubre de 1938 y, según el expediente depositado hoy en el Archivo General de la Administración Sección Cultura (AGAG), el dictamen es negativo: prohibida (exp. 3.086). Cifesa vuelve a intentarlo en abril de 1942. Pero la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica ratifica el dictamen dado en su día en Sevilla. La compañía apela entonces a la Junta Superior de Censura Cinematográfica y ésta mantiene la prohibición. Cifesa realiza un nuevo intento en mayo de 1946 pensando que las circunstancias políticas (Fuero de los Españoles, Reglamentos de Trabajo y otras medidas liberalizadoras) favorecen su aprobación. Pero el dictamen es el mismo: prohibida en todo el territorio nacional. En definitiva, ni en plena guerra civil ni en la etapa fascista ni en la etapa nacional-católica ni distribuida por la compañía cinematográfica más franquista pudo verse en España *Mujeres que trabajan*.

3. La escuela de las mujeres: *Muchachas que estudian* (1939)

Un año después Manuel Romero rueda, también para Luniton, *Muchachas que estudian*. La película presenta a un grupo de mujeres que comparten una vivienda y luchan mediante el estudio y el trabajo contra la miseria, aunque tanto estudio, parece decir el film, les mete ideas raras en la cabeza. Es como si Manuel Romero diese la razón a Arnolfo, el personaje de Molière, que piensa que cuanto más ignorante es una mujer menos complicada resulta.

La trama comienza con una conferencia de Ana del Valle (de nuevo Pepita Serrador) en el Club Estudiantil femenino. La conferencia se titula «El matrimonio y la mujer que estudia». Dice al auditorio: «Una vida dedicada al estudio no necesita amor. El matrimonio hace de la mujer una esclava y la convierte en un ser inferior al hombre». A continuación Ana pide que la relación con los hombres sea de simples *camaradas* y añade: «El amor anula el genio creador de la mujer. El matrimonio destruye su potencia intelectual [...]. No escuchen la voz de la especie sino del intelecto. Busquen la compañía del hombre amigo, pero huid del hombre esposo que será vuestra anulación como seres inteligentes».

NI EN PLENA GUERRA
CIVIL NI EN LA ETAPA
FASCISTA NI EN LA
ETAPA NACIONAL-
CATÓLICA NI DISTRIBUIDA
POR LA COMPAÑÍA
CINEMATOGRAFICA MÁS
FRANQUISTA PUDO VERSE
EN ESPAÑA *MUJERES
QUE TRABAJAN*

La conferencia genera un gran debate y abre todo tipo de contradicciones. Isabel, una muchacha rica (Alicia Barrié), decide dejar el mundo especial de lujo en el que vive y que hace de ella una inútil y se va a la casa de las muchachas para trabajar y estudiar. En cambio, Mercedes (Alicia Vignoli), que estudia medicina, piensa que solo Isabel, gracias a su riqueza, puede dedicarse al estudio. Pero lo peor es que la conferencia conduce a que las muchachas rompan las relaciones con sus parejas o estas entran en crisis, en parte porque aparecen otras mujeres y el deseo sexual se interpone en su camaradería.

Sin embargo, tras múltiples peripecias se impone la cordura y el amor. Ana termina retirando las ideas defendidas en la conferencia y dice: «El derecho del amor es lo más sagrado para mí. Todos hemos vivido en un mundo falso, creyendo pertenecer a otra humanidad superior y no somos otra cosa que mujeres, nada más que mujeres». La película concluye otra vez con una doble boda, de Ana con el profesor y de Mercedes con su novio, más una tercera que vendrá después, pues Luisa acepta casarse con el doctor Castro para dar un nombre al hijo que otra de las chicas, Lucy, va a tener con quince años, con lo que también, como en *Muchachas que trabajan*, se repite el motivo de la madre soltera víctima de un canalla. Solo Magda, la milonguita que las muchachas recogen en la calle, queda sola y sin nadie que la ame. Por lo tanto, todo vuelve a su orden en cuanto las mujeres reconocen que no son más que *mujeres*, lo que para Manuel Romero significa que los personajes femeninos reconocen que en ellas lo natural es el amor, su función reproductiva, y no el trabajo y el estudio, su función productiva.

En Argentina *Mujeres que estudian* consigue el favor del público, aunque la crítica la presta menos atención que a *Mujeres que trabajan*. Prueba de su éxito comercial es que se importa muy pronto a España. La película pasa censura el 21 de octubre de 1940, durante el periodo en que García Viñolas ejerce esta labor con mayor apertura que la que impondrá más tarde Gabriel Arias Salgado, por lo que el régimen la aprueba totalmente. De hecho, la película coincide con los postulados expresados poco después en el VII Consejo Nacional de la Sección Femenina de Falange.

El estreno en Madrid se produce el 6 de febrero de 1941 y es uno de los grandes éxitos del cine argentino de aquellos años. Está meses en cartel y luego se integra como parte del programa doble, de modo que prácticamente puede verse en la capital hasta 1943. En Barcelona también figura en las carteleras más de un año en distintos momentos. Sin embargo, tampoco la crítica española le presta mucha atención. Más Guindal, el periodista que en ese momento lleva la página de crítica de la revista oficial *Primer Plano*, considera que su estreno no merece ser reseñado. El *ABC* de Sevilla, en la crítica publicada el 22 de febrero de 1941, dice que la película es animada y humana, pero peca de exceso de embrollo y la interpretación le parece discreta (6).

4. Evita antes de Evita: *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (1942)

Elvira Fernández forma parte del grupo de films que Manuel Romero escribe especialmente para la actriz Paulina Singerman, como *La rubia del camino* (1938) e *Isabelita* (1940). La película se abre con un plano exterior de los Grandes Establecimientos Durán. A continuación pasamos al despacho del director, el señor Durán, y se nos informa de que las ventas de la tienda van muy mal. Los jefes encargados del establecimiento proponen a su patrón echar a la gente mayor y más antigua porque han perdido su eficacia comercial. Hay que cambiarlos por empleados «respetuosos, obedientes y humildes» y bajar el sueldo a los que se queden.

Cuando los empleados se enteran de que van a despedir a cincuenta compañeros y rebajar los sueldos, intentan organizarse y crear una comisión para hablar con el patrón. El señor Durán no se conmueve, pero sí su hija, la aristocrática señorita Elvira Durán (Paulina Singerman), que acaba de llegar de Estados Unidos. Elvira, en efecto, decide camuflarse y convertirse en Elvira Fernández, una empleada de su padre, para comprobar si lo que plantea la comisión es verdad. Elvira Fernández se vuelve una perfecta camarada, una defensora de los oprimidos y descamisados, una Evita de los almacenes. Decimos esto último en el sentido de que, como luego veremos, el cine de Manuel Romero coincide con la doctrina social de lo que luego será peronismo y heroínas como esta parecen inspirar la labor de Eva Duarte de Perón. En efecto, a los pocos días, Elvira Fernández es despedida por abofetear al Jefe del Personal y toda la tienda declara una huelga en solidaridad. Hasta el gobierno trata de mediar en el conflicto. Durán, finalmente, se da por vencido y accede a todo. La película termina con el anuncio de una doble boda, como en las películas que ya hemos comentado, pero es una boda entre distintas clases sociales, final típico, a su vez, de las películas de Romero para Paulina Singerman. Elvira se casará con un empleado, Raúl (Juan Carlos Thorry), y Pepita (Elena Lucena), la empleada del departamento de pieles, con el novio rico de Elvira.

La película se estrena en Buenos Aires el 1 de julio de 1942 y es otro éxito de Manuel Romero. La crítica elogia la comicidad, la agilidad de la acción, la mezcla de realismo y de brochazos sentimentales y su combinación de tema social y entretenimiento (Manrupe y Portela, 1995: 197). Di Núbila, en cambio, apenas presta atención al film en su *Historia del cine argentino*. Habla de una «animada pero repetida comedia de Romero» (1959: 210). Tampoco

MANUEL ROMERO
PARECE DAR LA RAZÓN A
ARNOLFO, EL PERSONAJE
DE MOLIÈRE, QUE
PIENSA QUE CUANTO
MÁS IGNORANTE ES
UNA MUJER MENOS
COMPLICADA RESULTA

a la izquierda argentina le gusta la película. Le parece una simplicidad porque considera que el movimiento obrero nunca es fruto de unos espontáneos, de una iluminada o de una Juana de Arco sino de las organizaciones obreras que los patrones odian (CALVAGNO, 2010: 73).

No nos consta que ninguna empresa española intentase importar la película. Una explicación está en las directrices que marcan los códigos de censura internos que se manejan en las juntas de censura. No tanto en sus epígrafes sobre la dignidad de la mujer y los atentados contra su honor como en aquellos sobre cuestiones sociales. Pero esta explicación choca con la suerte censora que en España tiene la película norteamericana *El diablo burlado* (The Devil and Miss Jones, 1941). Dirigida por Sam Wood para la RKO, se había estrenado en Estados Unidos en abril de 1941. La licencia de su importación a España es del 28 de julio de 1943. Pero

la distribuidora que se interesa por ella, Filmófono, duda que pueda pasar la censura por su contenido, muy en la línea del espíritu del New Deal. La película cuenta la historia de Merrick, un viejo millonario (Charles Coburn), que se infiltra como trabajador en una de sus empresas, unos grandes almacenes. Como se ve, *Elvira Fernández, vendedora de tienda*

no es más que un remake (no confesado y adaptado al contexto argentino) de esta película.

Pues bien, casi un año después de su licencia de importación, el 11 de mayo de 1944, Filmófono decide presentar *El diablo burlado* a censura. Pero para evitar el descalabro que supondría doblarla, tirar copias y confeccionar la publicidad para luego encontrarse con que se prohíbe, la somete a censura previa en su versión original, es decir, con el diálogo traducido en papel. Para sorpresa de Filmófono, los censores la aprueban con solo un corte, aunque amplio: «la casi totalidad de las escenas de playa, no tanto por lo que puedan tener de inmorales, como por lo que tienen de sucio y deplorable» (AGAC exp. 3.221). En agosto vuelve a verse doblada con ese corte y la junta la aprueba definitivamente. En este sentido, una segunda hipótesis sería que *Elvira Fernández* no se importa porque en España ya se estaba comercializando el original, *El diablo burlado*, y no había hueco para lo que podía considerarse una copia.

Una tercera explicación, más prosaica y más verosímil, es que Lumiton, la productora del film, se retira en 1942 del mercado español por las dificultades que tiene para repatriar los beneficios que sus películas consiguen

en España y, al mismo tiempo, Hispania-Tobis, la distribuidora española con la que en 1939 había pactado la comercialización de sus productos, termina siendo liquidada por aparecer en la lista negra aliada que recoge las empresas cinematográficas españolas vinculadas con los fascismos europeos.

5. Noche de paz: *Navidad de los pobres* (1947) / *La novia del detective* (1947)

Navidad de los pobres se abre, de nuevo, situando la acción en el cronotopo principal del film: unos grandes almacenes, aunque ahora estamos en Navidad y los escaparates están llenos de juguetes y regalos. Dentro, una dependienta, Catita (Niní Marshall), intenta atender a una madre y a su niño grandote, más bien un adolescente vestido de primera comunión. Catita tiene muy buena relación con el hijo del jefe, Don Alfredo (Osvaldo Miranda). Esa noche Alfredo irá a la pensión que comparten varias empleadas a tomar una copa con ellas. También irá el novio de Catita, el detective de los almacenes, Gorostiaga (Tito Lusiardo). Este pillará robando a una mujer, Marta (Irma Córdoba), pero Alfredo la perdona. Ante su generosidad Catita afirma: «Si todos fueran como usted, no habría tantas huelgas en el país». Como Marta no ha comido ni tiene casa, Catita y las dependientas la invitan a pasar la Nochebuena con ellas y a vivir en la pensión. Pronto se inicia una relación entre Marta y Alfredo, pero sin el consentimiento del padre de este último, el señor Suárez, propietario de los almacenes. Tras varias peripecias, con el secuestro del hijo de Marta de por medio, la película termina con la boda de Marta y Alfredo. Se celebra el 24 de diciembre, durante la Noche de Paz, en la tienda, con todos los empleados como invitados. En ese momento, el señor Suárez manifiesta públicamente su aprecio por Marta y Gorostiaga anuncia que también se casará con Catita.

Navidad de los pobres se estrena en Buenos Aires el 12 de agosto de 1947. La crítica coincide en que es una película de ritmo ágil, alegre, graciosa, con numerosos chistes de actualidad y otra excelente interpretación de Niní Marshall (MANRUPE y PORTELA, 1995: 408). Di Núbila sostiene que es una película «dislocada, elemental y eficaz» al servicio de Catita (1959, II: 89). Kriger considera que es un film modélico del peronismo en el sentido de que el viejo patrón representa al empresario liberal de antes del peronismo y su hijo, al empresario corporativo que trae el peronismo (2009: 212). Como hemos visto, es algo parecido a lo que sucede con el señor Durán y su hija Elvira en *Elvira Fernández, vendedora de tienda*.

Navidad de los pobres se importa a España el 20 de marzo de 1950. Llega en un lote de películas de Argentina Sono Films formado por: *Una noche en el Ta Ba Rin* (1949), con el humorista Pepe Iglesias, y *Madame Sans Gene* (1945), una parodia también interpretada por Niní Marshall. Quiero decir que la casa importadora, Rey Soria Films, adquiere un tipo de cine argentino muy concreto: el interpretado

EL DICTAMEN DE UNO
DE LOS CENSORES
DICE QUE NAVIDAD DE
LOS POBRES ES UNA
«PELÍCULA INSPIRADA
EN LOS PRINCIPIOS
DEL PERONISMO.
INSUFRIBLE, CHABACANA
Y DEPLORABLE»

por sus estrellas del humor; un cine popular, no un cine social. Igualmente razones comerciales explican que, el 5 de mayo, una vez pasada la censura, Rey Soria Films solicite el cambio de título por *La novia del detective*, ya que resulta más «adecuado para la explotación de la película». En cuanto al dictamen censor, emitido el 3 de mayo de 1950, la junta la aprueba sin cortes, pero para mayores y con juicios muy negativos. Guillermo de Reyna dice: «Película inspirada en los principios del peronismo. Insufrible, chabacana y deplorable». Pío García Escudero escribe: «Melodrama argentino de lo peor que hemos visto hasta el día». Galainea dice que es de «una ordinariez aplastante» y Xabier de Echarri, que es «un engendro» (AGAC exp. 3.380).

Pero su desprecio no es compartido por el público español. Rey Soria Film arranca la explotación comercial de *Navidad de los pobres* con seis copias y la estrena en Madrid el 20 de julio de 1950. Es pleno verano, pero una fecha muy cercana a la importación, lo que no suele ser habitual con el cine argentino. En julio, la distribuidora tira dos copias más. Como tenía previsto, Niní Marshall y su vis cómica se ganan al público español. Es una película de Catita más que de Manuel Romero. En efecto, en su crítica para *Primer Plano* de 30 de julio de 1950, Gómez Tello había dicho que *Navidad de los pobres* es una producción de escasas pretensiones, pero cuyo embrollo cómico-policiaco-sentimental se defiende gracias a la comicidad de Niní Marshall.

6. Conclusión: el pre-peronismo desconcierta al franquismo

Hemos visto cómo Manuel Romero aboga porque la mujer anteponga el matrimonio al puesto de trabajo y, si trabaja, que los patrones y los trabajadores se hermanen para la búsqueda del bien común y la eliminación de los abusos que explotan a esas mujeres. Su solución es un punto intermedio entre los radicalismos feministas y comunistas y el egoísmo, la arrogancia y la ociosidad de la clase alta. Puede discutirse si su apuesta por el corporativismo es nacionalista, fascista o de otro tipo, aunque consideramos que es acertado contemplar su cine como un anticipo del peronismo, como señala Donatello (1997). Evita decía que las mujeres pertenecen a la esfera del amor, pero que, «mientras no son económicamente libres, nadie les asigna ningún derecho» (GIRBAL-BLACHA, 2010: 107). Las chicas de Romero también se encuentran ante el dilema de elegir entre el hogar y la empresa, entre el matrimonio y sus propias metas personales, entre alcanzar el idilio amoroso o el idilio de la libertad económica, pero él siempre termina sus películas presentando un futuro basado en ejercer de esposa y madre. Antepone su rol reproductivo al productivo y muestra a la mujer trabajadora como una anormalidad, una injusticia social que hay que resolver, ya que si trabaja es porque es huérfana, madre soltera o pobre. El peronismo vendría a decir prácticamente lo mismo

con su lema, referido a la mujer, «Nacimos para construir hogares. No para la calle» (GIRBAL-BLACHA, 2010: 93).

Dada esta construcción de sentido, creemos que si el franquismo prohíbe *Mujeres que trabajan*, la prensa oficial apenas se ocupa de *Muchachas que estudian*, ningún importador trae *Elvira Fernández, vendedora de tienda* y si la distribuidora cambia el título de *Navidad de los pobres* es porque el trabajo femenino es un tema caliente que abre numerosas contradicciones en el seno del régimen de Franco. Hay que recordar que el franquismo se debate entre defender como principio ideológico que las mujeres se queden en el hogar y, al mismo tiempo, satisfacer la necesidad que tienen las empresas de mano de obra femenina y, por supuesto, atender las precarias circunstancias materiales de muchas mujeres: viudas, huérfanas, con maridos en la cárcel, con ancianos a su cargo, etc. Por eso la limitación del acceso de la mujer al mundo del trabajo se refiere básicamente a la mujer casada, a la esposa mantenida por el marido, a la madre dedicada a la procreación de los hijos (FOLGUERA CRESPO, 1997; ROCA I GIRONA, 2003). La *Revista 'Y'* de noviembre de 1940 decía lo siguiente: «Ninguna mujer realmente sensible va por gusto a la oficina o al taller. Cumple su misión humana y realiza lo que la vida o el Estado le encomiendan, pero siempre en ansia de hogar» (RICHMOND, 2004: 57). Es esta actitud vacilante del Estado franquista la que conduce a que estas películas sean víctimas de la arbitrariedad censora, la crítica cinematográfica pusilánime y un pánico comercial injustificado. Una lectura más perspicaz del cine de Manuel Romero y una postura menos displicente hacia el cine argentino en su conjunto hubiesen conseguido que estos films fuesen la base ficcional perfecta para la comunicación política de la doctrina franquista sobre el trabajo femenino. Incluso hubiesen dado argumentos para la existencia de una doctrina compartida sobre esta cuestión, doctrina que franquistas y peronistas hubiesen llamado de la «hispanidad» en su tendencia a convertir sus principios partidistas, en este caso sobre la mujer, en acervo común y hasta en legado de raza.

Notas

- 1 Esta investigación forma parte del proyecto *Industrias Culturales e Igualdad: Textos, Imágenes, Públicos y Valoración Económica. InGenArTe* (MINECO, Plan Nacional I+D+i, FFI2012-35390).

Bibliografía

- AISEMBERG, Alicia (2005). Prácticas de cruce en las obras de Manuel Romero: tango, teatro, cine y deporte. *Cuadernos de Cine Argentino*, 6, 10-33.
- BAJTIN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BENARDI, Mario (2006). *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: El Jilguero.
- CALVAGNO, Joaquín (2010). El primer cine industrial y las masas en Argentina: la sección *Cinematografía* del semanario *CGT* (1934-1943). *A contracorriente*, 7 (3), 38-81.

- DEL VALLE, Teresa (1999). Procesos de la memoria: cronotopos genéricos. *Antropología hoy: teorías, técnicas y tácticas*, 19, 211-225.
- DI NÚBILA, Domingo (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- DIEZ PUERTAS, Emeterio (2012). Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico entre Argentina y España de 1948. *Secuencias*, 35, 59-83.
- (2014). Identidad de género y cronotopo: el idilio familiar en el cine de Francisco Mugica y su recepción en la España de los años cuarenta. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, 39 (2), 397-416.
- DONATELLO, Luis Miguel (1997). Manuel Romero y el peronismo. Una lectura a través de *Gente Bien*. En F. MALLIMACCI e I. MARRONE (eds.). *Cine e imaginario social* (pp. 93-108). Buenos Aires: Ediciones del CBC.
- FOLGUERA CREPOS, Pilar (1997). El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975). En E. GARRIDO (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- GENÉ, Marcela (2004). *Un mundo feliz. La representación de los trabajadores durante el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIRBAL-BLACHA, Noemi M. (2006). Nacimos para construir hogares. No para la calle. La mujer en la Argentina peronista (1946-1955). Continuidades y cambios. *Secuencia*, 65, 91-112.
- INSAURRALDE, Andrés (1994). *Manuel Romero*. Buenos Aires: INC.
- KRIGER, Clara (2009). *Cine y peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LOBATO, Mirta Zaida (2005). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa.
- MANRUPE, Raúl y PORTELA, María Alejandra (1995). *Un diccionario de films argentinos*. Buenos Aires: Corregidor.
- MANZANO, Valeria (2001). Trabajadoras en la pantalla. Representaciones de las trabajadoras en el cine argentino, 1938-1942. *La ventana*, 14, 267-287.
- RICHMOND, Kathleen (2004). *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid: Alianza.
- ROCA I GIRONA, Jordi (2003). Esposa y madre a la vez. Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo. En G. NIELFA CRISTÓBAL (ed.). *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense.
- ROCCHI, Fernando (2000). Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires, 1890-1930. *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*. Buenos Aires: Taurus.
- RODRÍGUEZ-VIRGILI, Jordi; SÁDABA, Teresa y LÓPEZ-HERMIDA, Alberto (2010). La ficción audiovisual como nuevo escenario para la Comunicación Política. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 5, 35-55.
- SÁNCHEZ, Silvia (2005). El cine de Manuel Romero: la textualización del fantasma. En A. L. LUSNICH (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano* (pp. 43-60). Buenos Aires: Biblos.

Emeterio Diez Puertas (Saldaña, 1962) es doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense y Licenciado en Dramaturgia por la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Ha publicado más de treinta artículos sobre el cine, la radio, la televisión, la literatura y el teatro en monografías y revistas como *Historia 16*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Siga*, *ZER* o *Anales de Literatura*. En este momento, es el gerente del Departamento de Comunicación y Publicaciones de la RESAD y también imparte las asignaturas de Narrativa en Radio, Televisión y Cine en la Universidad Camilo José Cela.