

XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia.
Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

De Catita al exilio, una representación atravesada por el peronismo (1938-1948).

Villar Muniz, Pablo Javier.

Cita:

Villar Muniz, Pablo Javier (2017). *De Catita al exilio, una representación atravesada por el peronismo (1938-1948)*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/495>

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

Título: De Catita al exilio, una representación atravesada por el peronismo (1938-1948)

Autor: Pablo Javier Villar Muniz

Institución: (UNTREF)

(PARA PUBLICAR EN ACTAS)

Introducción

En este trabajo se propone analizar la representación de la mujer de los sectores populares en las películas de Niní Marshall filmadas durante finales de la década del treinta y el primer mandato de Juan Domingo Perón. El marco temporal abarca desde el inicio de la carrera cinematográfica de Marshall en 1938 hasta 1948. Desde su debut en 1938 hasta su partida a México en 1950, rodó veintidós filmes de producción nacional. La carrera cinematográfica de Marshall se inicio y tuvo su máximo éxito en una etapa marcada por la intervención del estado en la industria del celuloide. El cine argentino vivió su etapa de oro y Niní Marshall fue una de sus máximas estrellas con su personaje Catita. La filmografía de la actriz empezó antes de 1946, por lo cual sus filmes permiten un análisis comparativo de dos etapas, antes y después del peronismo. Las representaciones de ciertos estereotipos femeninos se analizarán desde una perspectiva que tiene en cuenta la emergencia de la mujer en lo político, tomando como vértice la llegada de Juan Domingo Perón a la presidencia y la figura de la mujer que simbolizó Eva Perón.

El trabajo esta dividido en tres apartados, en el primero se recorren las diferentes intervenciones del estado en la industria del cine, y bajo que condicionamientos se dieron estas entre 1933 y la sanción de la Ley del Cine de 1947. Este apartado tiene la como objetivo que se conozcan los alcances que tuvieron las diferentes reglamentaciones y su repercusión en las producciones locales. En el segundo apartado se analizará la figura de la *mujer* en los cuatro filmes seleccionados y su contexto. A partir del análisis de la figura de la mujer que aparece en las diferentes películas, se analizarán los cambios y continuidades

Para conocer los alcances de las intervenciones por parte del estado en el campo cinematográfico se tomo referencia principal el trabajo *Cine y peronismo* de Clara Kriger. Para poder entrecruzar lo visto en los films con su contexto histórico se trabajó con diferentes autores como Marcela Gené, Alberto Ciria, Mario Berardi, Ezequiel

Adamovsky y Natalia Milanesio, entre otros. En todo lo referente a la problemática de género y su representación se utilizaron trabajos de Susana Rosano y de Omar Acha. A partir del análisis de los filmes, y cruzándolo con los trabajos de los autores anteriormente mencionados, en la tercera parte quedará expuesto cuanto se *adaptó* o no Catita a la llegada del peronismo. En la última parte se analizará y cuestionará lo expuesto por la actriz en su autobiografía, intentando demostrar que su alejamiento del país estuvo más ligado a cuestiones comerciales que a la existencia de *listas negras* durante el peronismo. Si bien el análisis de lo ocurrido con Niní Marshall no alcanza para negar la existencia de *artistas prohibidos* en el periodo, lejos de pretender llegar a una respuesta acabada, este trabajo busca a partir de este caso analizar algunos puntos de vista que sobreviven hasta la actualidad con respecto a la relación entre el cine y el peronismo.

Una industria floreciente y un estado interventor

La llegada del cine sonoro dio la oportunidad al surgimiento de un cine local. Artistas de gran popularidad en otros soportes dieron el salto al celuloide arrastrando a sus seguidores de la radio, del teatro o el disco¹. Quizás el primer y principal ejemplo de esto fue Carlos Gardel en 1931, cuando protagonizó una serie de cortometrajes en los cuales se lo puede ver cantando en un formato que solo mostraba al músico interpretando en un escenario. El primer largometraje sonoro llegaría recién en 1933 con el film *Tango!*, todavía con un estilo fuertemente atado al espectáculo musical. Ese mismo año es el que marcó el inicio de la intervención del estado en la por entonces naciente industria del cine². Una década mas tarde, a partir del golpe de estado del 4 de Junio de 1943 se inició una nueva etapa de intervención, manteniendo algunas de las formas de las gestiones anteriores, y otorgando nuevas características que serian continuadas en el peronismo.

El primer acercamiento

El primer acercamiento del Estado a la industria del cine fue la sanción de la Ley 11.723³ de 1933. La misma reglamentaba la propiedad intelectual sobre producciones tanto artísticas como científicas. Dicha ley disponía que a partir de lo recaudado por el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, un veinte por ciento estuviera destinado a

¹ Berardi (2006), p.28.

² Kriger (2005), p.33.

³ *Ibíd*em, p. 35.

la creación del Instituto Cinematográfico Argentino. Al mismo tiempo que eximia de impuestos aduaneros *los materiales y maquinarias que sean necesarios introducir del extranjero, para la instalación de los talleres y estudios del Instituto*⁴. Esta institución tenía la función de fomentar la industria del cine tanto local como internacionalmente⁵ y sus autoridades eran elegidas por el Poder Ejecutivo.

En esa etapa inicial la dirección técnica de Instituto Cinematográfico Argentino, estuvo a cargo de Carlos Alberto Pessano y Matías G. Sánchez Sorondo, ambos provenientes del ámbito de la prensa y de la política respectivamente. Ambos veían en esta industria del celuloide un espacio propicio para propagar los valores nacionalistas, folklóricos y de la moral cristiana⁶. Si bien la Ley 11.723 no regulaba nada al respecto⁷, el Instituto buscó principalmente regular los tópicos de las películas. La gestión Pessano-Sánchez Sorondo estuvo más interesada en dirigir a la industria que responder a sus intereses comerciales⁸. Tuvo una función de censura con respecto a temas considerados *nocivos* para el desarrollo de la cultura local. Las temáticas populares eran repudiadas por la gestión, ya que veían en esos tipos de films pasatistas a los *comerciantes del cine* y no al *verdadero arte*. Intentaron *nacionalizar* la pantalla, pero el abandono de las temáticas populares en el cine implicaba una caída en los espectadores, lo popular era lo rentable⁹. En 1938 el senador Sánchez Sorondo presentó un proyecto de ley, la Ley del Cine. Esta no llegó a sancionarse por la oposición de sectores de la industria cinematográfica. La gestión tuvo poco éxito, e hizo que los estudios y productores se alejaran del estado y se mantuvieran en el ámbito privado.

Años más tarde, el inicio de la Segunda Guerra Mundial generó problemas a una exitosa industria del cine. La nitrocelulosa utilizada para la fabricación de algunos armamentos generó un faltante de cinta virgen de celuloide. La falta de este producto no solo se dio únicamente por la imposibilidad de producirlo localmente, sino también por la neutralidad del gobierno argentino en el conflicto bélico. Estados Unidos, que presionaba al gobierno por romper la neutralidad a partir de 1941, reaccionó a este conflicto con un boicot económico que afectó la entrega de cinta virgen a nuestro país. En ese período, el

⁴ Inciso d, artículo 79, Ley 11723 en <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm>

⁵ Kriger (2009), p.56.

⁶ *Ibidem*, p.28.

⁷ Ley 11.723 en <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm>

⁸ Kriger (2009), p.28.

⁹ Kriger (2005), p.34.

estado intentó sin éxito intervenir en la distribución delpreciado material. Esta intervención, vista como un nuevo intento de control por parte del gobierno, marcó el fin de la primera etapa en la relación cine-estado iniciada en 1933¹⁰. Entre 1939 y el golpe de estado de 1943, las productoras y estudios intentaron gestionar ellos mismos la obtención en el exterior de la materia prima. La falta de nitrocelulosa continuó, y el gobierno que había iniciado en junio de 1943, comenzó ese mismo año con acciones destinadas proteger la industria cinematográfica nacional.

El acercamiento la *Revolución de Junio* a la industria del cine estuvo marcado por cierta reciprocidad que dio forma a una nueva relación cine-estado. Los estudios cinematográficos necesitaban la protección estatal para continuar con el ciclo de esplendor iniciado hacia algunos años. Y por otro lado, la intervención estatal a favor de los productores locales, ponía de su lado a un potente medio de comunicación para hacer conocer los avances del gobierno de facto. Guiados por los valores del nacionalismo católico, el nuevo gobierno ejerció un fuerte control sobre temáticas o personajes que pudieran afectar lo *nacional*, marcando una continuidad con la etapa anterior.

La falta de cinta virgen, localmente dividió a la industria del cine. Por un lado, los *exhibidores* que focalizaban su interés solamente en la venta de entradas, y por el otro los *productores* de estudios locales que veían amenazada su industria por la falta de materia prima y la invasión de películas de Hollywood¹¹. El gobierno argentino medió en el conflicto con la promulgación de diferentes decretos a favor de los productores locales. En diciembre de 1943 se creó la Dirección de Espectáculos Públicos dependiente de la recientemente creada Subsecretaria de Informaciones y Prensa. El decreto n° 21.344 de enero de 1944 fue el instrumento legal que resolvió parcialmente el conflicto entre ambas partes, pero esto no garantizó el fin de las tensiones. Dicho decreto estipulaba la obligatoriedad de exhibición de largometrajes de producción local en las salas. Para las salas de *primera línea* o estreno de la Capital Federal con capacidad mayor a dos mil quinientas butacas se exigía la proyección de una película argentina cada dos meses, durante siete días, incluyendo un sábado y un domingo. Para otras salas céntricas de la Capital Federal una película por mes durante siete días, y para las restantes de la Capital y las salas del interior del país durante dos semanas¹².

¹⁰ Kriger (2009), p.32.

¹¹ *Ibídem*, p.34.

¹² Boletín oficial de la Republica Argentina, año LV, Numero 15.848, publicado el 23 de Agosto de 1947.

Según Clara Kriger en su libro *Cine y Peronismo, el estado en escena*, la falta de envío de cinta virgen para la Argentina también fue parte de una intervención en el mercado de las industrias culturales latinoamericanas por parte de Estado Unidos, esta vez en favor del cine mexicano. Empero, para Alberto Ciria el avance del cine mexicano en Latinoamérica durante la década del cuarenta y cincuenta se debió a la baja calidad artística de las películas argentinas. La obligatoriedad de exhibir películas nacionales en todas las salas, y una política de créditos fáciles para el sector durante el primer gobierno peronista, llevó a una manufactura rápida y de baja calidad artística que fue perdiendo consumidores en el mercado latinoamericano, según el autor¹³.

A la par del decreto que dio origen a la Dirección de Espectáculos Públicos, se dictó el decreto n° 18.405 que estipulaba el fomento y la obligatoriedad de la exhibición de noticieros en los cines. Dichos noticieros debían difundir las obras de *justicia social* encaradas por la *Revolución de Junio* entre otros temas. El entonces presidente Edelmiro Farrell y el coronel Juan Perón hicieron una visita a los estudios de Argentina Sono Film (ASF) que producía *Noticiero Panamericano*, y dejaron un mensaje de aliento en el *Libro de Oro* del estudio en pleno conflicto¹⁴. Hasta 1945 solo dos estudios tenían el monopolio de los noticieros, el segundo era *Sucesos Argentinos*.

Luego de los inesperados sucesos del 17 de Octubre¹⁵, Juan Domingo Perón asumió la presidencia de la Nación tras triunfar en las elecciones de febrero de 1946. El ciclo de esplendor del cine continuó durante las presidencias peronistas, no solo por el auxilio del estado, sino también por las mejoras en las condiciones económicas de una plebe que incorporó el cine a sus pautas de consumo¹⁶. Pero la industria del cine argentino no solo vivía de los espectadores locales. El faltante de película virgen en años anteriores hizo que disminuyera la cantidad de películas exportadas. La imposibilidad de nutrir de copias suficientes a los mercados latinoamericanos facilitó el avance del cine mexicano en desmedro del cine argentino. El aporte tecnológico y de cinta virgen por parte de Estados Unidos a la industria mexicana dificultaba la competencia¹⁷. Muchas de las políticas del peronismo se mantuvieron en sintonía con las políticas intervencionistas del gobierno anterior. Decretos que se firmaron durante la dictadura tomaron forma de ley una vez que Perón llegó a la presidencia por voto popular. En el primer peronismo, y ya desde los

¹³ Ciria (1983), p.260.

¹⁴ Kriger (2009), p.36.

¹⁵ Adamovsky (2009), p.241.

¹⁶ Milanese (2014), p.101.

¹⁷ Kriger (2009), p.43.

inicios de las funciones públicas de Juan Domingo Perón, se inició una política cultural de la cual el cine no escapó a la planificación.

Tras un debate parlamentario, en el cual el oficialismo y la oposición demostraron un acuerdo en proteger al cine, en agosto de 1947 se publicó en el boletín oficial la primera Ley del Cine¹⁸. La ley 12.999 no solo incluía aspectos proteccionistas y financieros destinados a la industria, sino también incluyó la necesidad de proteger, una vez más, los valores nacionales. Al igual que el Decreto Ley 21.344, el artículo séptimo de la ley obligaba a una producción por año de filmes de contenido *nacional*, en el cual también el elenco técnico y artístico debía ser argentino¹⁹. Al igual que antecesoras en esta nueva relación entre cine y estado existió censura en torno a las temáticas de las películas. Los valores de la familia, la fe católica, el estado, el ejército y la autoridad debían aparecer en un ámbito en el cual el bien y el mal estuvieran bien diferenciados²⁰. Esta forma de intervención trajo aparejado la censura de algunas escenas que la Dirección de Espectáculos consideraba inmorales o que transmitían disvalores²¹.

Como lo destaca Kriger, en lo que denomina *el tripe estatuto del cine*: es a la vez una industria productora de mercancías, un campo estético donde se pueden evaluar las capacidades artísticas, y es a la vez un objeto simbólico que despliega sentidos culturales²². Todos elementos centrales en los cuales se puede encontrar intervención estatal durante el primer peronismo. Muchas de las películas filmadas en el periodo abordan temáticas que parecieran estar en concordancia con valores que el gobierno peronista quería transmitir. Tácitamente la industria del cine respondió a los intereses de un gobierno que los benefició ampliamente²³.

Pese a que no apareció reflejado en la ley, el cuidado de la lengua castellana fue uno de los puntos de acuerdo entre los diferentes bloques en las sesiones parlamentarias. Con la finalidad de acentuar al *aspecto argentino*, se propuso sin éxito, agregar a la norma el cuidado de la pureza del lenguaje como *salvaguarda de la nación*²⁴. Existió un personaje femenino que hizo del mal uso del castellano su punta de lanza, Catita. Con su explícita tergiversación del idioma, exageraba la forma de hablar del conventillo marginal porteño.

¹⁸ *Ibíd.*, p.44.

¹⁹ Boletín oficial de la Republica Argentina, año LV, Numero 15.848, publicado el 23 de Agosto de 1947.

²⁰ Kriger (2009), p. 52.

²¹ *Ibíd.*, p.53.

²² Kriger (2009), p. 94

²³ Kriger (2005), p.50.

²⁴ *Ibíd.*, p.45.

Si bien en el listado de películas que sufrieron censura²⁵ no se encuentra ninguna de Niní Marshall al momento de la sanción de la Ley del Cine, el personaje de Catita no había dado señales de vida en las pantallas desde 1941; recién en 1947 volvió a la pantalla²⁶.

De la mujer, el trabajo y sus representaciones

Una de las críticas al cine argentino de la década del treinta y cuarenta fue tildarlo de ser un cine pasatista. Los sectores críticos del cine criollo tenían como norte el cine francés o las producciones de Hollywood. Para ellos las producciones locales eran una expresión pobretona y chabacana²⁷. Mas allá de estas descalificaciones, y citando a Edgar Morín, el contenido de muchas películas que pudieron ser calificadas de pasatistas deben ser analizadas desde un lugar *donde lo imaginario de la realidad es a la vez una realidad de lo imaginario*²⁸. El análisis de los films de Catita permite rescatar elementos ficcionales que remiten a la esfera de lo real²⁹. El mundo del espectáculo es un espacio *público*, al igual que el espacio de la política. En los filmes seleccionados para el siguiente análisis, se remarcaran las rupturas y continuidades de algunas temáticas presentes en los filmes de Catita entre la década del treinta y el ascenso de Perón al poder.

La década del 30

Desde la crisis de 1930 las migraciones internas modificaron la composición social del sector urbano. En este sentido Omar Acha en *Trabajo y delito en las empleadas domésticas durante el primer peronismo: repensar las nociones de lucha y de conciencia de clase*, advierte que en su gran mayoría los migrantes internos fueron mujeres. Otorgándole así al término *cabecita negra* un fuerte contenido de género³⁰. Toda actividad relacionada con lo *público* realizada por una mujer, era una afrenta a la hegemonía masculina de la sociedad patriarcal³¹. Las labores tradicionalmente *permitidas* a las mujeres, se circunscribían a tareas relacionadas al hogar o a lo privado. Cocinera, enfermera, maestra, modista, y hasta prostituta; eran una extensión rentada de lo que se *esperaba* que una mujer hiciera en la casa.

²⁵ Ibídem, p.53.

²⁶ Etchelet. R. (2005). *La película de Niní [Video]*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Da4xZFouae8>

²⁷ Ciria (1983), p.259.

²⁸ Berardi (2006), p.18.

²⁹ Kriger (2005), p. 51.

³⁰ Acha (2013), p.5.

³¹ Rosano (2005), p.11.

En los largometrajes seleccionados se busca encontrar aspectos que marquen una ruptura en el rol de la mujer. Catita encarna una evolución, se rodea de mujeres de lo público y lo político, mujeres que trabajan y conocen sus derechos. Los argumentos responden al género del melodrama: la mujer relegada, proveniente de ambientes pobres y/o diferentes a la gran ciudad, la cual valiéndose de su astucia y/o su candidez logra su realización personal, los buenos y los malos bien diferenciados; y por encima de todo el triunfo de la bondad. El personaje de Marshall es una chica de bajos recursos, del *quiero y no puedo*³² como la calificó la actriz. Niní inspiró el personaje Catita en las muchachas que en la puerta de la radio esperaban ver al galán Juan Carlos Thorry. Catita es un personaje femenino construido a partir de la caricaturización de la mujer del conventillo porteño. Michael De Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano I*, plantea que el lugar de producción cultural de *la mujer y el hombre común* se da en un lugar que no le es propio y es adverso. Ese lugar, prefigurado por los *poderosos el hombre y la mujer común*, buscan las fallas y fisuras del sistema. En ese accionar generan marcas, utilizando las *armas de los débiles* van imprimiendo rasgos en la cultura³³. En la gran mayoría de sus películas, Catita logra a través de diferentes *tácticas* ganarse un lugar de respeto o reconocimiento.

La década del cuarenta y del cincuenta fue una etapa muy prolífica del cine argentino, se creó un *star system* local tomando como modelo al principal competidor, Hollywood. Niní Marshall fue una de las referentes femeninas de ese *moderno* mundo del espectáculo. Por momentos su comicidad pasaba simplemente por una postura payasesca como así también por diálogos riquísimos en cuanto a su mordacidad y mirada crítica. El inicio de la exitosísima carrera en el cine de *la Chaplin con faldas* fue con la película *Mujeres que Trabajan* del año 1938 bajo la dirección y guión de Manuel Romero. El argumento del film es una modificación de la historia de *Cenicienta*, esta vez encarnada por una millonaria caída en desgracia interpretada por Mecha Ortiz. En esta película Marshall tiene un papel secundario. La historia gira en torno a un grupo de chicas trabajadoras que comparten una pensión, donde claramente los *malos* son ricos, y solo cobrarán ciertos rasgos de *humanidad* una vez que conozcan la pobreza.

En *Mujeres que Trabajan* las mujeres no aparecen en el ámbito del hogar. Son trabajadoras solteras, que viven solas y lejos de la tutela de los padres. En el grupo de

³² Marshall (1985), p. 74.

³³ De Certeau (2007), p.XLIX.

empleadas se destaca un personaje femenino que será una suerte de líder para el resto. Esta *rubia amargada*, como la tilda Catita, interviene con cuestionamientos no de tinte moral, sino de clase. Aparece leyendo a Karl Marx, y propone la unidad para resolver los conflictos. Denuncia constantemente las injusticias del sistema capitalista, fuma, tiene una vestimenta cuasi masculina, y cumple un rol de protección para con el resto de las amigas. Cabe remarcar que en ese momento desde el Estado se intentaba nacionalizar las pantallas y el comunismo era considerado una idea extranjerizante.

La *rubia amargada* realza la figura de la mujer como trabajadora, habla del salario como una esclavitud moderna, y pese a ser cuestionada por sus opiniones, las amigas le hacen caso. A lo largo del film se convierte en el personaje que anticiparía todas las fechorías de los malvados millonarios. Ante el nacimiento del hijo sin padre de la compañera de pensión, no duda y resuelve la situación proponiendo “*será nuestro hijo, lo criaremos entre todas*”. Una clara propuesta revulsiva al modelo la familia tradicional católica, llevada adelante por un personaje que por su accionar genera empatía con el espectador. Existen dos triángulos amorosos, los cuales terminan resolviéndose dejando a los ricos con sus interesados valores de un lado, y a los trabajadores con su dignidad del otro. El personaje de Ortiz, Ana María Del Solar, es una joven bella y rica que disfruta de los placeres de su clase, hasta que el suicidio de su padre la deja sola y en la ruina. La millonaria devenida en pobre es reconocida por las chicas de la pensión, ya que días antes tuvieron un encuentro fortuito. Pese a reconocerla, las ahora compañeras deciden ayudarla, pero la *rubia amargada* se resiste a que la *burguesa* entre en la pensión.

Las relaciones laborales que se representan proponen un límite difuso entre el trabajo femenino y la prostitución. Para el dueño de la tienda donde trabajan las chicas, su condición de patrón implica tácitamente la retribución de favores amorosos de sus secretarias. Se muestra al género femenino como prostituible por su condición de trabajadora. Por otro lado, la relación de Catita y Lorenzo es la representación de un amor legítimo, sin intereses económicos, un amor que se contrapone a los vínculos de las clases altas. Catita, habla mal, grita y hasta roba, es la típica *maleducada*, pero es noble. Es importante remarcar, que la temática de *ricos malos* enfrentados a *pobres buenos* es un tópico común del melodrama, pero en este film la justicia tiene como interlocutor principal a un personaje marxista.

Hacia el final del film los triángulos amorosos terminan resolviéndose favorablemente para *los buenos*. En la escena final, se puede ver a la *rubia amargada* emocionada por el

casamiento de Catita, y a la vez feliz por la resolución de los conflictos. Durante todo el film se pone de manifiesto la unión de las trabajadoras para resolver los conflictos que les generaron los ricos. Si bien el tópico de la *conciliación de clases* es característico en los filmes de Romero³⁴, este marcaría una excepción. El cine de Manuel Romero, también se caracterizó en la década del treinta y cuarenta por un carácter festivo. El mundo de los artistas, el teatro, la noche, se cruzan con infidelidades que no reciben plenamente una mirada reprobatoria. Abundan los triángulos amorosos, las infidelidades y arreglos por conveniencia³⁵. Una película que reúne esos condimentos es *Yo quiero ser bataclana* de 1941 protagonizada por Niní Marshall. En este film existen puntos en común con *Mujeres que trabajan*. Se repite el formato de chicas del interior en una pensión, pero en esta oportunidad, para triunfar en el mundo del espectáculo.

Es un film más festivo que *Mujeres que Trabajan*. Abundan los musicales y el baile, al estilo de los primeros filmes sonoros nacionales. Es una suerte de publicidad del teatro musical como género en formato de cine. Los números musicales dentro del film son todos de temáticas argentinas, como el gaucho, los paisajes de campo, y el tango. Vuelve a aparecer la dicotomía de ricos y pobres, pero recién hacia finales de la película se develará la maldad de los adinerados. En este film la relación de los ricos con los pobres aparece mediada por el personaje de Pepet, el director de la compañía que finalmente encuentra un capitalista que lo apoye.

Las disputas entre los integrantes del elenco femenino esta vez no tendrán de fondo una problemática de clase, sino artística. Estar cerca del productor implicaba un mejor papel, y todo el tiempo se da por sentado la posibilidad de iniciar cualquier tipo de relación amorosa por interés, “*con tal de ser vedette también le quito el novio*”. La relación entre sexo y posibilidad de un mejor papel queda explícita. En este film el personaje de Catita no actúa persiguiendo la justicia, sino que busca congraciarse con el productor para lograr un mejor papel. La imagen de la mujer, a excepción de la protagonista que interpreta Sabrina Olmos, muestra a la mujer del mundo artístico como un *objeto de placer*. En la el trabajo sobre las representaciones de Eva Perón escrito por Rosano aparece citado un análisis de Rita Felski, en el cual explica la relación entre la prostitución y la labor actoral femenina, profesiones que hacen de la mujer una *figura pública de placer*. El director de baile, estereotipo del bailarín amanerado, le dice ante los

³⁴ Ciria (1983), p.259.

³⁵ Berardi (2006), p.34.

reclamos de Catita “*¡igual no se preocupe que usted es una sustituta!*”, Catita entiende *prostituta*, chiste que refuerza la relación entre prostitución y mundo artístico. En una escena en pleno conflicto por un papel, Catita interviene en defensa de su amiga. En medio de la discusión se siente insultada cuando la llaman “*mujer*”, “*ella empezó con los insultos, nos dijo mujeres*” replica Catita.

Hasta que la maldad de los ricos no queda totalmente develada, las figuras de los patronos o jefes, no se ven como figuras malévolas. Finalmente, y ante una amenaza de huelga de las bataclanas, los nudos argumentales se resuelven respondiendo al género melodramático. En varias oportunidades se muestra a las bailarinas como un grupo unido, capaces de reaccionar en conjunto por el bien de una compañera, en este film la líder de las chicas es Catita, quien logra finalmente su papel.

Del peronismo en adelante

Desde el estado peronista, la imagen de la mujer que se proponía era una síntesis entre el nuevo rol de la *mujer política* y la mujer en el hogar³⁶. En el *Manual Peronista* de 1954, Perón afirmaba, “*tengo fe en la mujeres de mi patria como reserva moral de la argentinidad*”.³⁷ La dimensión de *madre militante* fuera de la casa entraba en tensión con el imaginario propuesto de una mujer *guardiana del hogar*. Toda actividad extra doméstica fue desalentada por el peligro que la ausencia de la mujer en el hogar representaba para la institución familiar. El asistencialismo resolvió esa tensión, ya que era una actividad política, que no planteaba contradicciones con las labores domésticas³⁸. Marcela Gené en su libro *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955* a partir del análisis de imágenes oficiales estudia la representación tanto de la mujer como la de la familia. La mujer dentro del ceno familiar, aparece en muchas escenas como un *hada protectora* del hogar, recibiendo al marido trabajador o ayudando al hijo estudiante. Eran imágenes que buscaban transmitir las mejoras que el peronismo había otorgado al hogar trabajador. El ocio, nuevas pautas consumos, actividades culturales como el cine o el teatro, fueron usadas como escenas triunfantes de la propaganda peronista³⁹.

³⁶ Gené (2005), p.132.

³⁷ Ciria (1983), p.215.

³⁸ Gené (2005), p.131.

³⁹ *Ibíd*em, p.118

El peronismo trastocó las jerarquías sociales. Los pobres, los *cabecitas negras*, los *descamisados*, se hicieron visibles en lo político y en las calles. Los cines, los restaurantes de la capital se convirtieron en lugares comunes para sectores que se habían mantenido invisibilizados. Una masa que se oponía a que los consumos culturales fueran exclusivos de las clases acomodadas, y que comenzó a participar de nuevos espacios a medida que percibió sus nuevos derechos⁴⁰. Es por eso que el peronismo puede ser interpretado como un fenómeno cultural que fue más allá de simples mejoras económicas⁴¹, fue también un aparato de identificación que no tardó en despertar odios y reacciones.

Las *gentes decentes* rechazaban los rasgos plebeyos que los seguidores de Perón imprimieron al gobierno⁴². También *la mujer* cobró relevancia social y política⁴³. “*Sin corpiño y sin calzón, somos todas de Perón*”, se animaron a corear las mujeres en los actos políticos. Fueron los mismos años en los cuales una hija ilegítima y dedicada a una profesión *poco decente* como la actuación llegó a ser primera dama⁴⁴. Eva Perón se convirtió en una fuente de producción simbólica que ponía en jaque el tradicional lugar reproductivo de la mujer como centro y protectora del hogar⁴⁵. Ese nuevo *yo* femenino dio la *voz* a las mujeres peronistas, una voz que desde el antiperonismo fue interpretada como altanería⁴⁶. El voto femenino, la militancia femenina y otras conquistas del género completarían la escena años más tarde. Teniendo en cuenta la magnitud de estos cambios ¿Cómo se integró el personaje de Catita a este nuevo universo simbólico?

En la relación cine y peronismo, en lo ficcional no son reconocibles planteos políticos explícitos, empero, sí es posible encontrar lineamientos latentes y subyacentes que dan cuenta de la época⁴⁷. *La Navidad de los pobres* de 1947 la trajo de nuevo a la pantalla a Catita. En esta oportunidad conoce sus derechos laborales y se queja de tener que atender a *oligarcas*. La relación capital-trabajo se ve suavizada. El jefe no es un rico maléfico, sino que aparece representado como un joven que sabe de los *nuevos tiempos*, y que ve en el trabajador a un amigo. Este mundo *justicialista*, solo se verá empañado por el *pasado*, por la generación anterior que estará personificada en el padre del dueño de la tienda.

⁴⁰ Rosano (2005), p. 6.

⁴¹ *Ibíd*em, p.7.

⁴² Adamovsky (2009), p.266.

⁴³ Rosano (2005), p.1.

⁴⁴ Adamovsky (2009), p.268.

⁴⁵ Rosano (2005), p.15.

⁴⁶ Acha (2013), p.8.

⁴⁷ Rosano (2005), p.41.

Para ese hombre la amistad de los obreros *ahora cuesta muy caro*, y su hijo, Alfredo, es otro de los tantos que *han girado el timón hacia la izquierda*. En un intento de coquetear con su jefe, Catita se lamenta de no ser de clase alta para proponerle casamiento, a lo que el jefe responde, “*bueno, ya se abolirán las clases alguna vez*”. El pensamiento de izquierda del lado de *los buenos* vuelve a aparecer, pese a que post 1946 el clima político con respecto al comunismo no había mejorado.

La trama melodramática tiene como eje la figura de la mujer que tiene un pasado ilegítimo que la condena y que será salvada por un noble hombre que la redimirá. En esta película el problema central es el pasado. Tanto el pasado que vuelve para atormentar a la protagonista, como el pasado que representa el padre del empresario. *Todo tiempo pasado fue peor*, fue uno de los tópicos del discurso peronista⁴⁸. La similitud de los temas y tensiones del género del *melodrama* con la vida de Eva Perón son remarcados por Susana Rosano, y según la autora dio como resultado una hibridación en la cual las lógicas de representación del estado con la industria cultural y el formato melodrama se entremezclarían años más tarde⁴⁹. El siguiente fragmento de *La razón de mi vida* bien podría ser usado como sinopsis del film: *Un gorrión en una inmensa bandada de gorriones... Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios*⁵⁰.

Todo ocurre en torno a la noche de Navidad. El escenario de la gran tienda se repite al igual que en *Mujeres que trabajan*, y pese a que entre una película y la otra han transcurrido casi diez años, la representación que se hace de los clientes de la tienda no sufre modificación. Tanto en 1938 como en 1947 los clientes aparecen con ropas y consumos de clase media o alta. Es justamente en el trascurso de esos años en que los sectores trabajadores comenzaron a gastar más en bienes no esenciales, en objetos relacionados al confort⁵¹, pero ese cambio no aparece representado en el film. La única persona de bajos recursos que entra a la tienda es Marta⁵², la protagonista, y comete un hurto. El joven dueño, Alfredo, irrumpe en la escena liberando a la mujer y regalando al niño el juguete hurtado. Reaparece la figura del *buen patrón*. El padre de Alfredo ve en Marta, ahora novia de su hijo, a una *trepadora*. Le atribuye muchas las características negativas que Omar Acha, en el trabajo arriba citado, enumera para las empleadas

⁴⁸ Ciria (1983), p.263.

⁴⁹ Rosano (2005), p.19.

⁵⁰ Perón (1951), p.7.

⁵¹ Milanesio (2014), p.60.

⁵² Interpretado por la actriz Irma Córdoba.

domesticas: el *problema de las jóvenes*, las clasificaciones morales y sexuales, los hijos ilegítimos, delincuencia, maridos o hermanos que se aprovechan⁵³, etc. Hacia el final de la película, y luego de conflictos de orden policial, Alfredo se casa con Marta y el suegro la llama “*nueva hija*”. En cuanto a la representación de la mujer, la mujer como trabajadora y conocedora de sus derechos es la novedad.

En *Porteña de corazón* de 1948, Catita ya no vive en una pensión sino que comparte un departamento con una amiga. Es recepcionista en un hospital *para pobres*, al mismo tiempo estudia enfermería. Su novio, es un cordobés, que estudia *pa’ médico*, ambos son la expresión viva del “*alpargatas si, libros no*”⁵⁴. Ella sale de noche al cine o restaurantes, se emborracha, alterna parejas, y pese a que no le gusta hablar con oligarcas, se cree merecedora de un novio de más plata. La trama está montada otra vez en un triángulo amoroso con condimentos de clase. Una vez más los *fríos e insensibles ricos* afectando la vida, en este caso, de estudiantes de clase media. El galán, joven médico que plantea una “*ciencia al servicio del pueblo*”, mantiene un noviazgo con una enfermera. Es hijo de un prestigioso cirujano que ya ha olvidado su pasado romántico y solidario, e increpa a su hijo por no ver la medicina como un negocio. Las discusiones con el padre es una repetición de los planteos padre-hijo que aparecen en *La navidad de los pobres*. El triángulo amoroso termina resolviéndose a favor de la joven enfermera y el médico joven. El padre termina por aceptar a su nuera en vez de arreglar un casamiento con una chica de clase alta, y Catita al grito de “*síganme compañeras*”, interviene para que todo termine felizmente.

Se pueden encontrar elementos novedosos, antes y después de la llegada del peronismo. Si se tomaran los cuatro filmes seleccionados como una zaga del personaje, en los dos primeros Catita es una empleada que pasa hambre, en el segundo se anima a soñar con ser artista, en el tercero es una trabajadora que conoce de sus derechos, y en el cuarto una universitaria. Por lo hasta aquí analizado el personaje de Catita fue adaptándose a los nuevos roles de la mujer trabajadora, y la exitosa formula Marshall-Romero continuó durante el peronismo. Si bien existen puntos en común en los cuatro filmes, en los posteriores a 1946 la idea de armonía entre las clases sociales aparece explícita.

⁵³ Acha (2013), p.14.

⁵⁴ Adamovsky (2009), p. 268.

Niní Marshall contribuyó a la industria del cine durante el primer peronismo, como así también contribuyó en parte a cimentar la idea de la existencia de *listas negras*. De acuerdo a lo expresado por la actriz su autobiografía, en octubre de 1943 tuvo el primer contacto Juan mientras rodaba la película *Carmen*. Raúl Apold, en carácter de representante de prensa de ASF fue el anfitrión de dicho encuentro. Ese mismo año el gobierno de facto en *defensa del idioma castellano*, había prohibido a muchos de sus personajes por “*tergiversar el idioma e influir en el pueblo que no tiene capacidad de discernir*”.

Poco tiempo después, y a pedido de la Secretaria de Trabajo y Previsión Niní Marshall participó en actividades organizadas por dicha secretaria con el fin de juntar fondos para los damnificados el terremoto de San Juan de 1944⁵⁵. En su autobiografía la actriz manifiesta una visión sobre el gobierno de la *Revolución de Junio*, como demagógico, dirigista y “*pseudo-salvador del pueblo*”⁵⁶. En muchas oportunidades remarca que la censura que se inició con el gobierno de facto continuó en años posteriores. En 1947, con Perón en la presidencia, Catita volvió al cine. En 1950 parte a iniciar una exitosa carrera en México. El alejamiento del país fue planteado por la actriz como un exilio. Marshall trabajó en varias oportunidades con artistas que se autoproclamaron peronistas. Participó junto a Hugo del Carril en el film *Buenos Aires canta* de 1947 y en 1949 fue coprotagonista con la actriz Fanny Navarro en *Mujeres que bailan*. El hecho de haber compartido cartel con el futuro interprete de la *Marcha Peronista* y con Navarro meses antes de su alejamiento del país, dan cuenta de que en la comunidad artística las diferencias ideológicas no habrían calado tan hondo, al menos, en la posibilidad de obtener un papel. En 1942 la actriz comenzó a filmar ininterrumpidamente con ASF, sello muy ligado al estado y a Raúl Apold. La pujante industria del cine mexicano le abrió las puertas a la *Chaplin con faldas*, y recién en 1956 volvería a filmar en nuestro país.

La cuestión del exilio

Años antes, la coyuntura política internacional de 1943-1945 permitió que ciertos sectores opositores a Perón lo vieran como un líder comparable con Hitler o Mussolini. El posicionamiento con respecto a la Segunda Guerra Mundial de muchos de los integrantes

⁵⁵ Marshall (1985), p.148.

⁵⁶ *Ibíd*em, p.135.

del Grupo de Oficiales Unidos, y más tarde la campaña emprendida desde la embajada de Estados Unidos contra la figura de Perón, ligaron cada vez más éste con la imagen de un líder autoritario y demagógico que dominaba a las masas con *pan y circo*. La relación entre el cine y el peronismo estuvo marcada por una intervención que estuvo dirigida más a favorecer el crecimiento de una ya importante industria cinematográfica que a una utilización del cine como *circo*. Para el antiperonismo, la manipulación y el adoctrinamiento se dieron también en el cine. En tal sentido no tardó en aparecer la idea de *listas negras* dentro del mundo del espectáculo, y que esta se hiciera verosímil.

En su autobiografía *Mis Memorias*, que Marshall escribió junto a Salvador D`Anna en 1985, su exilio ocupa un lugar preponderante⁵⁷. Según esta biografía, en una charla telefónica mantenida con uno de los hermanos Mentasti, Marshall se enteró que por decisión de Eva Perón ella ya *no corría más*. La primera dama le habría sugerido a ASF que rescindieran su contrato.

—Me han “sugerido” que no filme más para Sono. Una orden de “la Señora”. Se enteró que tenía un contrato pendiente y “pidió” que viéramos cómo rescindirlo porque usted “no corría”.

— ¿Yo? —pregunté llevándome la mano a la boca. No sé si de sorpresa o fastidio.

—Sí, Niní. Por eso vine a verla... Le debía esta explicación personal. Además quería ponerla sobre aviso... Quizás pueda llegar hasta alguien, incluso ante ella y aclarar algún malentendido. Tal como están las cosas, no la contratará nadie.

La transcripción de la conversación telefónica, termina con un “*nunca supe la causa*”. Marshall habla de auto-exilio, comenta que se fue del país con un contrato, y que corrió con una gran suerte a diferencia de “*muchos otros que debieron huir para no ir a parar a la cárcel por sus ideas*”⁵⁸. Sugiere que *la señora* Duarte se dejó llevar por chismes y delaciones, y describe a los años del peronismo como una etapa en la cual solo algunos productores *valientes* daban trabajo en teatro a los actores *proscriptos*. Este clima de persecución fue la causa de su alejamiento del país. Luego de seis años, y tras el golpe de estado de 1955, volvió a filmar en nuestro país *Catita es una dama* en 1956. Sin embargo mientras estuvo en el exilio, muchas de sus películas se estrenaron en la Argentina⁵⁹, y vino reiteradas veces a visitar a su hija.

⁵⁷Ibídem, p.13.

⁵⁸ Ibídem, p.15.

⁵⁹ Etchelet. R. (2005). *La película de Niní [Video]*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Da4xZFouae8>

Hasta lo aquí planteado, la relación de los hermanos Mentasti y ASF con el gobierno permite sostener que Niní Marshall tomara como interlocutor válido del Poder Ejecutivo a uno de los directivos de ASF. Tanto en la autobiografía como en el trabajo de Raúl Etchelet del 2004, *Niní Marshall La biografía*, se habla de la existencia de *listas negras*. La investigación de Etchelet toma como fuente principal los dichos de Niní Marshall, por ende la tesis del exilio ideado por Eva Perón se sostiene. Según ambas biografías Marshall tuvo reiteradas visitas al país entre 1950 y 1954, y luego de una entrevista con Apold, pudo volver a trabajar en radios locales. Por lo cual es difícil encuadrar su situación en la figura del exilio. En su autobiografía conjetura diferentes causas del enojo de Eva Perón. Una de ellas es una supuesta imitación que ofendió a la primera dama, y también sugiere una disputa de antaño por *problemas de cartel* cuando ambas formaron parte del elenco de *Radio El mundo*⁶⁰. En su autobiografía explica cómo se enteró del fallecimiento de Evita:

Unos años antes, en 1952, cuando murió Eva Perón, viviendo en México, recibí el llamado telefónico de una amiga exiliada como yo. Sólo me dijo:
—Se murió...
Sentí pena. No lloré, pero me dolió la muerte de una mujer joven y vital. Por encima de sus ideas políticas y de lo que se supone, me había hecho⁶¹.

En esa frase final, al decir “*se supone*” deja de darle certeza a los motivos anteriormente atribuidos a su alejamiento del país. Por otro lado, si los problemas personales que expresa haber tenido con Eva Perón hubiesen sido la causa principal de su exilio, la muerte de ésta le habría permitido que volver filmar en la Argentina.

A modo de conclusión

Del análisis de los filmes emergen algunos puntos que interesan ser destacados. La figura de la mujer como trabajadora está presente antes y después de 1946 en todos los films seleccionados. Si bien, en los posteriores a 1946 no se muestra explícitamente a la *mujer* que proponía el peronismo, el personaje de Catita es el de una trabajadora que acompañó los cambios de la época. Existen puntos en común en las cuatro películas, pero se dan principalmente por estar todos dentro de género del melodrama.

⁶⁰ En 1942, sin ser parte del mismo programa, ambas integraron el elenco de *Radio El Mundo*, una casi desconocida Eva Duarte, y una ya reconocida Niní Marshall.

⁶¹ Marshall (1985), p.206.

Por un lado, algunas temáticas en sintonía con peronismo son rasgos distinguibles en las películas post 1946. Y por otro, tópicos o temáticas que pudieron ser consideradas como *nocivas para el ser nacional*, como las relacionadas al pensamiento de izquierda, no sufrieron censura ni antes y ni después de 1946. Marshall fue sinónimo de éxito de taquilla en una industria del cine nacional que estaba fuertemente apoyada por una política de estado. Por eso cuesta encontrar motivos de su alejamiento del país por su labor artística o por las películas en las que participó.

La intervención del estado en la industria del cine tiene antecedentes previos al peronismo. En tal sentido, durante el primer mandato de Juan Perón, la intervención estatal mantuvo casi intactos los principales lineamientos de los decretos firmados durante el gobierno de facto de 1943 para la protección del cine. Para Niní, la posibilidad de filmar y seguir acrecentando su popularidad, no se vio afectada por la intervención estatal iniciada en 1943. Al hacer un entrecruzamiento de las fichas técnicas de diferentes filmes en los cuales ella participó, pueden encontrarse colaboraciones con *actores peronistas*, y contratos con ASF, sello fuertemente al estado. Es por eso que la idea de las *listas negras*, en este caso se vuelve difusa.

En su autobiografía, se refiere al peronismo como un *régimen* en vez de *gobierno* dando cuenta de su posicionamiento político. En el mismo tiempo que el cine mexicano avanzaba sobre el argentino, la actriz lograba un contrato en México. Allí fue recibida por Libertad Lamarque, hecho que da más cuerpo a la idea del exilio. Marshall varias veces volvió el país durante su *exilio*, y sus películas filmadas en el exterior se siguieron estrenando en las salas porteñas. Cuando decidió volver definitivamente a la Argentina como había prometido a su hija, rápidamente volvió con sus personajes a la radio en 1954. En tanto actriz, participó en filmes que en muchos aspectos acompañaron al gobierno peronista con sus temáticas, y éxito de sus películas la convirtieron en un producto de exportación. Ambas cosas estaban dentro de los planes y objetivos del peronismo para con el cine.

Bibliografía:

Acha, Omar, 2013. “Trabajo y delito en las empleadas domésticas durante el primer peronismo: repensar las nociones de lucha y conciencia de clase”, en dossier “Los trabajadores durante los años del primer gobierno peronista. Nuevas miradas sobre sus organizaciones, sus prácticas y sus ideas (1946-1955)”, disponible en <http://historiapolitica.com/dossiers/trabajadores-peronismo/>

Adamovsky, Ezequiel, 2009. *Historia de la clase media Argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires, Planeta.

Altamirano, Carlos, 2001. *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires, Ariel.

Ballent, Anahí, 2005. *Las huellas de la política*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Berardi, Mario, 2006. *La vida imaginada: vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires, Del Jilguero.

Ciria, Alberto, 1983. *Política y cultura popular, la Argentina peronista 1946-1955*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

Chartier, Roger, 1996. “Poderes y límites de la representación. Marín, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marín*. Buenos Aires, Manantial.

De Certeau, Michel, 2007. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México, Universidad Iberoamericana.

Etchelet, Raúl, 2004. *Niní Marshall. La biografía*. Buenos Aires, La Crujía.

Gené, Marcela, 2005. *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Kruger, Clara (2005), “El estado va al cine. La gestión estatal durante la primera etapa del peronismo”, en: Cuadernos de cine Argentino, Cuaderno 2 – Gestión Estatal e Industria Cinematográfica, Buenos Aires: Instituto Nacional de Cines y Artes Audiovisuales: p. 32-54.

Kruger, Clara, 2009. *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Marshall, Niní y D’Anna, Salvador, 1985. *Mis memorias*, Buenos Aires, Moreno.

Martín-Barbero, Jesús, 2002. “Culturas populares”, en Altamirano, Carlos (Dir.), *Términos críticos de Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós: 49-60.

Milanesio, Natalia, 2014. *Cuando los trabajadores salieron de compras: nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires, XXI.

Perón, Eva, 1951. *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Peuser.

Rosano, Susana, 2005, *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

Schiavi, Marcos, 2013. *El poder sindical en la Argentina peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Imago Mundi.

Torre, Juan Carlos y Elisa Pastoriza, 2002. “La democratización del bienestar”, en Torre, Juan Carlos (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana: 257-312.