

Hispanidad y comunicación política: el estreno en España de Dios se lo pague (1948)

Emeterio Diez Puertas
diez@ucjc.edu

Artículo recibido: 30/04/2017; evaluado: 16/05/2017; aceptado: 26/06/2017.

RESUMEN

En 1949 se estrena comercialmente en España la película argentina Dios se lo pague (1948). Viene precedida de su espectacular éxito en Buenos Aires y en otras capitales hispanas, además de cinco premios recibidos el año anterior en Madrid en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, donde se produce su preestreno. El artículo analiza su recepción bajo el franquismo a través de la prensa y de las estadísticas oficiales del Sindicato Nacional del Espectáculo y del Banco de España. Se sostiene que el filme, que forma parte de un lote de películas argentinas intercambiadas según un acuerdo cinematográfico recién firmado, contribuye a que, durante mucho tiempo, 1949 sea el año más prestigioso del cine argentino en España. Es decir, el éxito de crítica y de público del filme fortalecen los vínculos entre el peronismo y el régimen de Franco, este último muy necesitado de salir del aislamiento internacional y de justificarse como un país hispano y católico frente a quienes le acusan de ser el último reducto fascista en Europa.

PALABRAS CLAVE

Cine argentino, Recepción, Dios se lo pague, Peronismo, Franquismo.

Hispanidad and political communication: the premiere in Spain of God Bless You (1948)

ABSTRACT

The Argentine film *God Bless You* (1948) is commercially released in Spain in 1949. It is preceded by its spectacular success in Buenos Aires as well as in other Hispanic capital cities in addition to the five awards received the previous year in Madrid in the Hispano-American Film Festival, when the film was previewed. The article analyses its reception under the Franco regime through the press and official statistics from the National Union of Entertainment and the Bank of Spain. It is argued that the film, which belongs to a batch of Argentine films exchanged according to a recently signed film agreement, contributes to the long-lasting perception of 1949 as the most prestigious year of Argentine cinema in Spain. That is to say, achieving great success both with the critics and the public strengthens ties between Peronism and the Franco regime; the latter very needed to come out of the international isolation and to be justified as a Hispanic and Catholic country facing those who accuse Spain of being the last fascist redoubt in Europe.

KEY WORDS

Argentine cinema, Public-response, *God Bless You*, Peronism, Francoism.

Introducción

El objeto de este artículo es estudiar la comercialización y la acogida en España de la película argentina *Dios se lo pague* (1948). Se pretende exponer la compleja red de intereses políticos, diplomáticos y comerciales que hicieron posible su llegada y cómo las autoridades franquistas, la iglesia española, la prensa y el público juzgó la película. Hay que recordar que, en los años cuarenta del siglo pasado, la industria del cine argentina aprovecha su superioridad productiva y la ventaja que le da la Segunda Guerra Mundial para adelantarse en el proceso de internacionalización del cine que se va a producir inmediatamente. Primero intenta penetrar en Latinoamérica y España, aunque con graves problemas por la falta de película virgen y por otros obstáculos impuestos desde Estados Unidos. Luego, terminada la guerra, decide dar un tono más cosmopolita a sus películas con el propósito de conquistar el recuperado mercado cinematográfico europeo, en especial, Francia e Italia.

En el caso de España, las relaciones cinematográficas se potencian desde 1946 debido a que el peronismo sale en ayuda del franquismo. El Presidente Juan Domingo Perón, que accederá tres veces a la máxima magistratura del país, siempre por elecciones



1. Portada del diario *Ya* de 1 de julio de 1949.

Escalonilla, 1988; Figallo, 1992; Rein, 1995).

Por otro lado, también en 1948, ambos países firman un acuerdo de intercambio de hasta 25 películas por año con el fin de que una mayor circulación de imágenes ayude a que se consolide la hermandad hispano-argentina entre la población. Esto explica que,

democráticas en el marco de la vigencia de los derechos políticos que establece la Constitución, rechaza sumarse al cerco internacional que la ONU dicta contra Franco y firma una serie de acuerdos comerciales que son fundamentales para abastecer a España de materias primas necesarias para su supervivencia, lo que el franquismo agradece con un recibimiento apoteósico de Eva Perón en junio de 1947. Es más, cuando el 1 de abril de 1948 Estados Unidos descarta a España del Plan Marshall, la Argentina acude en ayuda de España mediante la firma, el 9 de abril, del llamado Protocolo Franco-Perón. Gracias a este acuerdo, España consigue de la Argentina 1.750 millones de pesos para la compra de víveres y productos argentinos de primera necesidad (Delgado Gómez-

entre 1946 y 1950, el cine argentino logre hacerse con un porcentaje significativo del mercado español. Es más, las numerosas películas argentinas que se estrenan en los cines españoles, su amplia repercusión en la prensa y las exultantes noticias sobre la Argentina exhibidas en el noticiario cinematográfico NO-DO nos permiten asegurar que España establece una dependencia con la Argentina no solo en el plano económico, diplomático y político sino también en el cultural y psicológico. En este sentido, *Dios se lo pague* llega a España en un momento de exaltación de la hermandad hispano-argentina y, como demostraremos aquí, contribuye, de forma fundamental, tanto a la bonanza de las relaciones cinematográficas como al fortalecimiento de los vínculos hispanos.

Para estudiar la comunicación y la recepción del filme en España se ha acudido a documentación de primera mano procedente de tres orígenes. Por un lado, se ha examinado la información oficial depositada en el Archivo General de la Administración del Estado y en el Archivo Histórico del Banco de España. Por otro lado, se ha consultado la prensa española: la diaria (*ABC*, *El Alcázar*, *Informaciones*, *Libertad*, *Norte de Castilla* y *Ya*), la prensa especializada (*Cámara*, *Dígame*, *Primer Plano* y *Radiocinema*) y la prensa que incluye valoraciones morales en sus reseñas críticas (el periódico católico de Valladolid *Diario Regional*, la revista *Ecclesia*, órgano de la Acción Católica, y el diario *La Vanguardia Española* de Barcelona). Finalmente, se emplean las estadísticas publicadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo y las guías católicas de clasificación de películas.

***Dios se lo pague*: dar lo que se tiene y pedir lo que se desea**



2. Cartel de la película.

Dios se lo pague se basa en una obra teatral escrita en 1932 por el autor brasileño Joracy Camargo. Cuenta la historia de un obrero de una fábrica textil que pasa ocho años en la cárcel por un delito que no ha cometido. Al contrario, su jefe le ha robado la patente de un telar. Cuando sale de la cárcel, se mete a mendigo y, por este procedimiento, se hace millonario. Su plan es vengarse de su antiguo patrón, pero aparece en su vida una mujer de la noche, cuya meta es encontrar un hombre rico que la mantenga, y ambos cambia sus primeras intenciones por su amor. En Buenos Aires, la obra se había estrenado en 1934 (Mazziotti, 2000: 286) y está en cartelera a finales de los años cuarenta en dos salas. Es entonces cuando el director de cine Luis César Amadori asiste a la representación que dirige Mario Soffici. Amadori queda tan impresionado de la obra que decide convencer a Atilio Mentasti, de la

productora Argentina Sono Film, para llevarla al cine. Amadori contrata a Tulio Demicheli para escribir la adaptación y concede el papel femenino principal a su esposa, la actriz Zully Moreno, con la que se ha casado hace unos meses. Para interpretar al mendigo-millonario, Atilio Mentasti contrata al actor mexicano Arturo de Córdova. El rodaje se realiza entre el 6 de agosto y el 15 de octubre de 1947.

Meses más tarde, el 11 de marzo de 1948, *Dios se lo pague* se estrena en el Gran Rex de Buenos Aires. Es una sala situada en la calle Corrientes con 3.200 localidades. El éxito es inmediato y cuesta conseguir entrada pese al gran aforo. Dentro y fuera del país, se convierte en la película argentina de mayor éxito de público hasta ese momento (España y Rosado, 1984).

Este triunfo va acompañado de una excelente acogida de la crítica. La prensa argentina dice que es una de las mejores películas de Amadori y contiene unas interpretaciones excelentes (Manrupe y Portela, 1995, p. 180). Ese año *Dios se lo pague* se lleva los cinco mejores premios de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina: película (Argentina Sono Film), dirección (Luis César Amadori), interpretación masculina (Arturo de Córdova), interpretación femenina (Zully Moreno) y actor de reparto (Enrique Chaico). Di Núbila, en su *Historia del cine argentino*, califica la película de cuidada producción, muy entretenida, llena de golpes de emoción, de una alta calidad, muy aplaudida por el público y, en definitiva, uno de los mejores melodramas del cine argentino (1959, pp. 93-95).

En realidad, el propósito de Amadori y de los hermanos Mentasti ha sido convertir la obra de Camargo en un ejemplo de doctrina peronista: en una película “justicialista”. Es decir, Amadori denuncia la injusticia en el mundo urbano mientras Hugo del Carril, con *Las aguas bajan turbias* (1952), hace lo mismo en el ámbito rural (Posadas, 1973, pp. 67-68). En este sentido, Paranaguá (2003, p. 341), y con él Clara Kriger (2009, p. 222),



3. Luis César Amadori con unas visitas y los actores principales durante el rodaje.

sostiene que la figura del mendigo, su filosofía, conjura el fantasma del proletariado organizado, de modo que la película concilia el mundo del capital y del trabajo a través del protagonista en su doble condición de mendigo de día y de burgués acomodado de noche, de hombre que conoce las miserias de unos y de otros, pero que renuncia a desquitarse, a que el obrero se venga del antiguo patrón. En efecto, algunas de las frases del Mendigo son de este tono: “Al principio todo era de todos”; “El derecho lo inventaron después para

que no le quitaran a [los propietarios] aquello de lo que se apropiaron sin ningún

derecho”; “El dinero es triste. Tiene como el hombre su pecado original”; y, sobre todo, la frase que cierra y resume el filme: “Así es como debe ser: dar lo que se tiene y pedir lo que se desea”. Eva Perón, respecto a sus descamisados, diría: dar lo que es justo que pidan y pedir lo que les hemos dicho que tienen derecho a pedir (1951, p. 150).

Traer a colación a Eva Perón tiene, además, mucho sentido. Primero porque el discurso de *Dios se lo pague* sobre los pobres, sobre su sencillez en contraste con la hipocresía y la mala conciencia de los ricos, conecta muy bien con la campaña de Eva



4. La noche del estreno en Buenos Aires en el cine Gran Rex.

Perón en favor de los descamisados, esto es, conecta con la idea de que la oligarquía con sus abusos conduce a la lucha de clases y a la destrucción de la nación, de modo que, entre ambos, debe interponerse un estado corporativo (el peronismo) que vele por el orden y la paz. Paranaguá argumenta que la crítica de las damas caritativas “remite al conflicto entre la alta sociedad porteña y Eva Perón, cuando ésta empezó a concentrar en instituciones oficiales las acciones de bienestar social (en 1948, justamente, se crea la Fundación Eva Perón) (2003, p. 340)”. En segundo lugar, hay un vínculo muy claro entre Nancy y Eva Perón, incluso en el cambio de *look* de Nancy en la película y el cambio de *look* que se produce en Eva Perón como primera dama del país. Andrea Mónica Castelluccio señala:

Dios se lo pague significa una actualización del melodrama de ascenso social de la mujer justificada por los tiempos que corrían y la presencia de una figura pública como Eva Perón, producto de un ascenso social similar al de Nancy. Como Eva, Nancy aprende que su verdadero rol es a la sombra de un hombre que le enseña que el mundo será un mejor lugar si los ricos no son tan ricos y los pobres no son tan pobres. Un mundo en el que las diferencias de clase se borran porque lo importante 'está en dar'. El final demuestra que Nancy debe mostrarse “tal cual es” sin intentar imitar a la clase alta corrupta y ambiciosa que queda ya fuera de la escena. Su inicial percepción de que para ingresar a esa clase debía acumular joyas y lujos, vestirse excesivamente, perfumarse, se vuelve grotesca comparada con la mujer que es al final de la película. Con la transformación física de Nancy se resuelve su 'error social', es decir, su falta de buen gusto en sus excesos. Con su final aceptación y entrega emocional a Álvarez frente al altar de la iglesia, el hombre con quien ha estado viviendo y que la ama, la película resuelve su “error moral” (2013, p. 121).

Precisamente, el rechazo que sufre Eva Perón por parte de la oligarquía católica por su pasado y su oficio de actriz (Diez Puertas, 2014) y la tensión que ello genera, tensión que se manifiesta en la crítica que Eva Perón hace de la caridad y beneficencia cristiana, la cual está presente en el filme, provoca que la película no tenga buena acogida en cierto sector conservador de la Iglesia Católica que expresó públicamente su desacuerdo. De hecho, el Secretariado de la Acción Católica en la Argentina da a *Dios se lo pague* una calificación moral peor que la de sus homólogos en España. Sus cuatro categorías para recomendar o no a los argentinos un filme son: para todo público, para mayores, desaconsejable y malas. *Dios se lo pague* es calificada de “desaconsejable”. En realidad, lo que sucede es que, como señala Ricardo Manetti, *Dios se lo pague* recoge, por un lado, las doctrinas sociales simples que el peronismo busca inculcar y, por otro, contiene las marcas de la religión y del renunciamiento que caracterizan el cine de Amadori (2000, p. 204), es decir, hay un discurso peronista que se cierra con un sorprendente final católico, el cual no estaba en la obra teatral brasileña. Nos referimos a cuando Mario Álvarez, el falso Mendigo (Arturo de Córdoba), y Nancy, la falsa Señora (Zully Moreno), se arrodillan frente a la Virgen y la entregan el dinero y las joyas producto de unas prácticas propias del lumpen-proletario. Pero este final la Acción Católica argentina lo entiende como una impostura. La revista católica *Criterio*, en su edición de 22 de abril de 1948, considera el final edificante una especie de sacaperras: un colofón lacrimoso para hacer las delicias del público menos formado y llenar de dinero las arcas de Amadori y los Mentasti, personas que no son, en absoluto, de su agrado.

El Certamen Cinematográfico Hispanoamericano: estreno ceremonial y premios

Lo cierto es que, convertida en la película oficial del peronismo, *Dios se lo pague* representa a la Argentina en todo tipo de eventos: en marzo de 1948 inaugura el Festival de Mar del Plata, primer festival cinematográfico organizado por la Argentina; el 29 de agosto se pasa en el Festival de Venecia y conmueve por su mensaje humano; es la primera película argentina seleccionada por la Academia de Hollywood para concursar a los Oscar, aunque el premio se lo lleva *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948); y en junio viaja a España para concursar en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano.

El Certamen Cinematográfico Hispanoamericano es un evento más montado por el franquismo para sacar a España del aislamiento internacional. La organización corre a cargo del Sindicato Nacional del Espectáculo, la institución corporativa que agrupa en una misma entidad a empresarios y trabajadores para evitar la lucha de clases. Su “jefe” en ese momento es el falangista David Jato, un hombre que fue encarcelado por los “rojos” durante la guerra civil, luchó en Rusia con la División Azul y ha ocupado altos puestos en la administración franquista, desde Delegado Nacional de Propaganda a procurador en Cortes.

El Certamen tiene dos cometidos. Por un lado, la difusión y promoción del cine hispano mediante un concurso de películas de largo y cortometraje, de ahí el título de “certamen”. Es la parte frívola y mediática que permite ver novedades cinematográficas y famosas estrellas de cine hispanas. Pero, sobre todo, la reunión se celebra porque se habla de crear un “mercado común” cinematográfico entre la Argentina, Cuba, España y México, un mercado que, al compartir inversiones, trabajadores y películas, contrarreste su dependencia de Estados Unidos. Para hablar de estos negocios el certamen ha previsto reuniones y ponencias sobre doblaje, contratación de artistas y técnicos, coordinación de las asociaciones cinematográficas y libre intercambio de películas.

Formando parte de la delegación argentina, llegan a Madrid dos personas que representan los intereses de Argentina Sono Film: Ángel Luis Mentasti, director-proprietario, y Jaime Prades, su delegado en Europa. Ángel Luis Mentasti trae sus dos mejores películas para participar en el certamen. Son películas muy hispanas, pues trabajan estrellas y técnicos de la Argentina, México y España. Nos referimos a *Dios se lo pague*, con Zully Moreno, Arturo de Córdova y, entre los españoles, el actor José Comellas y el escenógrafo Gori Muñoz, e *Historia de una mala mujer* (1948), con Dolores del Río, María Duval y Alberto Closas. Ignora Argentina Sono Film que entre esos



5. El premio del Certamen para la película.

españoles hay exiliados o hijos de exiliados y, en algún caso, opuestos al régimen. Ahora bien, en el último momento, *Historia de una mala mujer*, adaptación de *El abanico de Lady Windermere* de Óscar Wilde, se sustituye por una película de Artistas Argentinos Asociados más vieja, pero menos escandalosa y políticamente mucho más oportuna: *Su mejor alumno* (1943), sobre el ex presidente de la Argentina Domingo Faustino Sarmiento.

En concreto, el Certamen se celebra del jueves 24 de junio al domingo 4 de julio de 1948. España corre con todos los gastos: un millón de pesetas. *Dios se lo pague* se pasa el 2 de julio y recibe una gran ovación al final de la proyección, quedando desde ese momento confirmada como una de las candidatas a los premios y, en efecto, se lleva cinco: película (*Dios se lo pague*), dirección (Luis César Amadori), música (Juan Ehlert), fotografía (Alberto Etchebehere) y decorados (Gori Muñoz). Es decir, se lleva todos los premios técnicos y ninguno de los relacionados con el contenido, entendiéndose por tal: 1) el argumento y el guion, en cuanto que ambos se galardonan por la peripecia y su tema; y 2) los premios de

interpretación, en la medida en que muchas veces se ganan por los personajes que el actor encarna. Volveremos sobre esto más adelante.

El Acuerdo de Intercambio Cinematográfico: una cuestión de Estado

Por otro lado, estaba previsto que uno de los resultados del Certamen fuese la firma de un acuerdo de intercambio de películas entre la Argentina y España, de modo que *Dios se lo pague* fuese una de las primeras películas canjeadas. En realidad, el acuerdo se lleva negociando casi diez años y los continuos desencuentros, que en el Certamen se repiten, impiden la firma (Martínez, 2008; Diez Puertas, 2012). Tiene que intervenir la alta política para que se llegue al acuerdo.



6. Artajo y Perón en Buenos Aires en octubre de 1948.

En octubre de 1948, el ministro español de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, va a viajar a Buenos Aires. Es la primera visita de un ministro español a las antiguas colonias desde que estas se independizaron. Martín Artajo quiere con este viaje devolver la visita de Evita, quiere hacerlo coincidiendo con el Día de la Raza, desea ir con resultados e incrementar esos resultados firmando allí una serie de acuerdos sobre intercambio de libros, migración, títulos académicos y servicio militar. Esta presión hace ceder a los negociadores (a las empresas) y el 7 de septiembre de 1948 Alberto Martín Artajo y Pedro Radío, Embajador de la Argentina en España, firman en San Sebastián un Acuerdo Hispano-Argentino sobre Intercambio de Películas Cinematográficas.

El tratado se concibe como un desarrollo de los artículos 28 y 29 de los acuerdos comerciales de 1946. Cada gobierno acepta la entrada de hasta 25 películas del otro país aprobadas por sus respectivas censuras y en condiciones comerciales similares. La lista de 25 películas (artículo 1º del acuerdo) la elaboran la Dirección General de Espectáculos Públicos de la Argentina y el Sindicato Nacional del Espectáculo de España. Es una lista confeccionada, en primer lugar, a partir de las peticiones realizadas por los productores

en función de los contratos que han firmado con los distribuidores de España o de la Argentina, según el caso. En segundo lugar, es una lista en la que impera un “espíritu de reciprocidad”, pues, por ejemplo, el importador de películas argentinas se compromete a exportar un número similar de películas españolas (artículo 4º). La propuesta de los productores se acepta siempre que se trate de películas que prestigien la imagen del país en el extranjero. Deben, por lo tanto, superar la censura y conseguir una buena calificación, es decir, poseer ciertas características artísticas, históricas, geográficas, culturales, etcétera que justifiquen su calidad (artículo 6º).

Todo esto en teoría. En la práctica, la aplicación del acuerdo resulta ser de lo más accidentada desde los primeros meses. Incluso España se plantea romper el convenio. En cuanto a la exigencia de que solo se intercambie un cine de “calidad”, lo cierto es que, en el caso argentino, lo que llega es el cine más popular. En la temporada 1948-1949, Luis Sandrini estrena tres películas, *El más infeliz del pueblo* (1941), *Secuestro sensacional* (1942) y *Don Juan Tenorio* (1949), Niní Marshall presenta *Carmen* (1943) y *Una mujer sin cabeza* (1947), Pepe Arias, *El fabricante de estrellas* (1943), y Pepe Iglesias, *El barco sale a las diez* (1940). También se exhiben dos películas de Mirtha Legrand, *El viaje* (1942) y *El retrato* (1947), dos producciones de Benito Perojo, *La copla de la Dolores/Lo que fue de la Dolores* (1947) y *La hostería del Caballito Blanco* (1948), y tres melodramas de amores triangulares, *Todo un hombre* (1943), basada en una novela de Miguel de Unamuno, y dos filmes de Zully Moreno, *Celos* (1946), titulada en España *El infierno de los celos*, y *Dios se lo pague*.

El acuerdo entre Argentina Sono Film y Rey Soria Films: al 50%

El hecho de que *Dios se lo pague* sea una producción de Argentina Sono Film significa que llega de la mano de la empresa argentina que más se involucra en la exportación a España de sus películas. Ahora, gracias al acuerdo de intercambio, conseguirá diez puntos más del mercado madrileño en comparación con el periodo 1939-1948. En concreto, cuatro productoras dominan el 75% de los estrenos argentinos en Madrid en el periodo que va de 1949 a 1955. Son Argentina Sono Film, Interamericana, Estudios San Miguel y Artistas Argentinos Asociados. La compañía de los Mentasti representa ella sola un 38% de los estrenos de cine porteño en la capital.

Parte del éxito de Argentina Sono Film en España se debe a su alianza con la distribuidora Rey Soria Films. Hay que recordar que el cine argentino es incapaz de montar en España su propio canal de distribución o carece, a diferencia del cine mexicano, de compañías especializadas en la comercialización de sus películas. Esto motiva que deban hacerse alianzas con empresas radicadas en España. Los hermanos Mentasti descartan trabajar con CIFESA o Suevia, las dos compañías españolas más importantes a las que considera sus competidores. Hay que tener en cuenta que el 50% del cine argentino estrenado en Madrid entre 1949 y 1954 es comercializado por estas

dos compañías, es decir, por productoras españolas que compran cine argentino y, al mismo tiempo, exportan a la Argentina su material. CIFESA importa básicamente material de los Estudios San Miguel, Artistas Argentinos Asociados y Lumiton. Suevia Films trae películas de, entre otras, Interamericana y Emelco. En otras palabras, prácticamente tres grupos de intereses deciden el cine argentino que llega a España: Argentina Sono Film/Rey Soria Films, CIFESA y Suevia Films. Pero mientras Rey Soria Films es la empresa sin presencia en la Argentina y Argentina Sono Film es la compañía que una y otra vez reclama a las autoridades españolas la repatriación de sus beneficios, CIFESA y Suevia Films juegan a dos cartas. No quieren perder dinero, desde luego, con las importaciones de cine argentino. Pero, sobre todo, hacen estas importaciones para poder exportar, para que Argentina no se queje de falta de reciprocidad. Su negocio verdadero es la exportación de cine español a la Argentina: traer divisas a España. Por otro lado, las dos comercian un material más barato, lo que disgusta en las esferas de Buenos Aires. Esto es, mientras Rey Soria Films proyecta películas que se estrenaron en Buenos Aires hace unos 2,5 años de media, las películas argentinas que distribuye Suevia Films en España se estrenan con 3 años de diferencia respecto a la fecha de presentación en Buenos Aires y las de CIFESA, con 4 años.

Lo que necesitan los hermanos Mentasti para comerciar su cine en España es una empresa desvinculada o poco vinculada con la producción de cine español, una compañía que no le exijan llevar películas españolas a la Argentina. Salvo en casos puntuales Argentina Sono Film se desentiende del cine español, no aplica la reciprocidad que exige el acuerdo. En este sentido, Argentina Sono Film había distribuido sus películas en España a través de Exclusivas Floralva. Pero el 28 de octubre de 1948 Jaime Prades, representante de Argentina Sono Film en España, firma un contrato con Antonio Rey Soria, de la empresa Rey Soria Films, para que, a partir de ese momento, esta compañía explote al 50% su material. Es decir, se reparten a la mitad el 30% de los ingresos de taquilla. Es un buen acuerdo para Rey Soria Films. Suevia, del cine argentino que distribuye, solo se queda con el 30% (sobre el porcentaje que le corresponde en taquilla) y CIFESA, con el 40%. A ambas empresas no les importa ganar menos porque lo que quieren, como decíamos, es reciprocidad: poder llevar su cine a la Argentina.

En realidad, Rey Soria Films es una empresa que nace para vender en España cine mexicano. La crea, al terminar la guerra, Antonio Rey Soria. Nacido en México, hacia 1902, Antonio Rey Soria lleva muchos años instalado en España. Casado con Peregrina



7. Antonio Rey Soria.

Rodríguez Bellido, había hecho fortuna en el ramo de la hostelería con el Café María Cristina de Madrid, pero con el estallido de la guerra todo se viene abajo. Al mismo tiempo que busca asilo en la embajada de México para huir de las represalias obreras, su negocio es destruido por los bombardeos franquistas, hecho que no merma su fervor por la España levantada en armas, pues en 1937

escribe un guion cinematográfico sobre la defensa de El Alcázar de Toledo que dedica a Franco y a su ejército. Su vínculo con el cine viene a través de su hermano Gabriel Soria. Este se había formado en el cine en Hollywood en los comienzos del sonoro y había conseguido numerosos premios como director de películas en México gracias a títulos como *¡Ora Ponciano!* (1936) y *La bestia negra* (1939). Esta conexión con el cine mexicano y su probado franquismo le permiten dedicarse a la exportación de películas de un país, México, que ni siquiera reconoce al régimen de Franco. Crea la empresa Rey Soria Films, cuyo logotipo es un cohete volando dentro de un círculo en el que aparece el lema: “Siempre ascendiendo”. Entre 1940 y 1944, estrena en Madrid 16 películas mexicanas, algunas de ellas, como *¡Ora Ponciano!*, *Allá en el Rancho Grande* (1938) y las primeras películas de Cantinflas, con tanto éxito que amasa una fortuna. Parte de este dinero lo invierte en la construcción del cine Rex en Madrid y en la adquisición del cine Cristina en Barcelona. Al mismo tiempo, amplía su catálogo con películas portuguesas, españolas, películas norteamericanas de pequeño presupuesto y películas argentinas, material de EFA y Pampa Films. Esta ampliación obedece a que Rey Soria Films pierde el “monopolio” en la distribución de cine mexicano, cuyo éxito hace que entren en el negocio nuevos competidores. En marzo de 1944, llega a España su hermano Gabriel y trabajan juntos. En 1948 se hacen con la representación de la RCA norteamericana para instalar en España la televisión. Antonio Rey Soria también abre o regenta cines en otras capitales de España y se mantiene muchos años en el negocio del cine gracias a sus dotes de vendedor y gran conversador. Finalmente, sufre la crisis de la exhibición y en 1979 hay un procedimiento contra él por deudas con Hacienda.

El primer lote de películas que Argentina Sono Film contrata con Rey Soria Films está formado por cinco películas: *Don Juan Tenorio*, con Luis Sandrini, *Carmen* y *Una mujer sin cabeza*, con Nini Marshall, y *Celos y Dios se lo pague*, con Zully Moreno. Es con este catálogo de títulos y de artistas con el que se inicia una colaboración que hace de Rey Soria Films la distribuidora más importante de cine argentino en España entre 1949 y 1955.

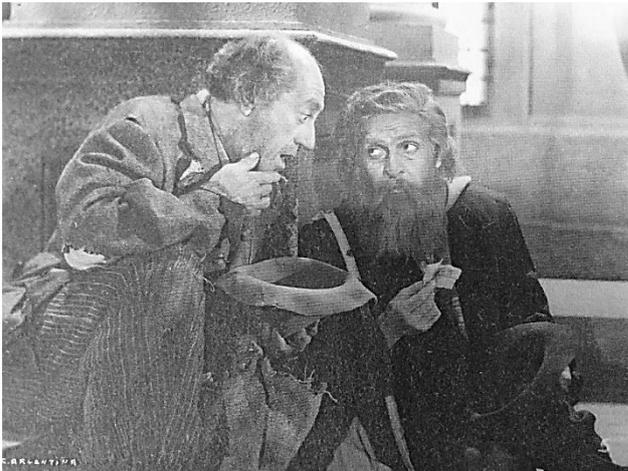
La censura estatal y la clasificación católica: para mayores de 21 años

Argentina Sono Film importa 5 copias de *Dios se lo pague*, cada una de ellas de 13 rollos, el 11 de diciembre de 1948. A continuación, el 3 de enero de 1949, Rey Soria Films presenta la película a censura. Es una prueba decisiva. Hay que recordar que la llegada a España de *Dios se lo pague* se produce en un contexto internacional y nacional muy concreto. Por un lado, estamos en plena Guerra Fría, lo que supone que en esas fechas las portadas de los periódicos españoles se llenen con noticias como el “furor anticatólico” que se ha desatado en los países satélites de la URSS o bien se dan informaciones de las campañas electorales en las democracias europeas donde se expresa el temor de un avance de los partidos socialistas y comunistas. Por otro lado, el

franquismo vive el periodo conocido como nacionalcatólico y la censura es muy estricta en cuestiones morales. Por supuesto, se rechaza el anticlericalismo, el antipatriotismo (el comunismo, el antimilitarismo o el separatismo) y las perversiones sexuales, pero también la sensualidad, los diálogos incitantes o los vestidos provocativos en extremo. En otras palabras, el catolicismo español se reivindica en ese momento como un movimiento opuesto tanto al materialismo comunista como a la *deshumanización* capitalista.

Pues bien, no se conservan los informes de los censores, pero sabemos cuál fue su dictamen, fechado el día 17 de ese mismo mes: sin cortes y autorizada para mayores de 21 años. Esto significa que la película no puede ser vista por, aproximadamente, 1/3 de los españoles, esto es, por alrededor de 8 millones de jóvenes y niños mayores de 5 años. Las razones para este dictamen podemos deducirlas de la prensa católica, cuyas reseñas de los estrenos suelen tener una mención sobre la moral del filme, y también de la calificación moral que emite la Comisión Episcopal. Esta institución tiene un organismo que clasifica las películas en cuatro categorías: 1ª o para todos los públicos, 2ª o para jóvenes y mayores, 3ª o solo para mayores y 4ª o peligrosa (Martínez Breton, 1988). En 1948, el 5% de las películas son clasificadas para todos los públicos, el 42%, para jóvenes y mayores, el 40%, solo para mayores y el 13%, pese a estar aprobadas por la censura oficial, son peligrosas. En este sentido, las comedias de Luis Sandrini y Nini Marshall pasan ambos exámenes, el oficial y el privado, sin problemas. Otra cosa son las películas de Zully Moreno. De *Celos*, la censura del Estado corta un suicidio y varios planos de contenido sexual y la censura de la Comisión Episcopal le concede la peor de las clasificaciones: 4ª o "Peligrosa".

En cuanto a *Dios se lo pague*, la Comisión Episcopal la clasifica de 3ª o para mayores, es decir, coincide completamente con el Estado. La Iglesia considera que no es una película inmoral, pero tampoco piensa que sea fiel al dogma o propagadora de él. Está lejos de ser una película católica o de valores religiosos. En un código de censura extraoficial publicado en 1946 por Francisco Ortiz Muñoz, de la Acción Católica, código que manejan muchos censores, se dice que todo cuanto afecte a la religión debe ser tratado de forma muy cuidadosa. *Dios se lo pague* posee un argumento fuerte y presenta relaciones fuera del matrimonio, rencor y vagancia. Se salva de ser considerada "peligrosa" porque nunca alaba el vicio y, sobre todo, tiene un final muy edificante. De la lectura de *La Vanguardia Española* de Barcelona (28-1-1949), *Ecclesia* (2-7-1949) y el *Diario Regional* de Valladolid (9-9-1949), podemos deducir que las razones para que la película solo se apta para los adultos son cinco:



8. Lecciones para pedir limosna: ¿planificación corporativa o crítica de la caridad cristiana?

ricos y los poderosos decían que eso era caridad porque daban —eso creían ellos— por amor a Dios. ¡Yo creo que Dios muchas veces se ha avergonzado de lo que los pobres recibían en su nombre!” (1951, p. 134).

2. Religión y plegaria. A las puertas de la Iglesia, dice *Ecclesia*, se observa que entran personas a pedir cosas que no se deben pedir, sobre todo, Nancy, que entra para demandar suerte en el juego.

3. La vagancia pedigüeña. Aunque el protagonista tiene sus razones y sus palabras mucha verdad, *Ecclesia* considera que la forma en que expresa sus reivindicaciones, viviendo de los demás, es peligrosa porque puede ser imitada por ciertos espectadores.



9. La censura española penaliza que la pareja viva en concubinato.

1. La cuestión de la limosna. *Ecclesia* considera que la película desprestigia el auténtico valor de la caridad cristiana. En efecto, el tratamiento de la limosna en la película coincide con unas palabras que más tarde Eva Perón publicará en el capítulo dedicado a la “Limosna, Caridad o Beneficencia” en *La razón de mi vida*, palabras que critican estas prácticas. Dice: “Porque la limosna para mí fue siempre un placer de los ricos: el placer desalmado de excitar el deseo de los pobres sin dejarlo nunca satisfecho”. Y añade: “en el colmo de la hipocresía, los

4. El ambiente de frivolidad y vicio. El mundo del juego, fiestas y corrupción en que se mueven los personajes y, sobre todo, la conducta desordenada y sin escrúpulos de Nancy, sus relaciones amorosas fuera de las leyes divinas y su excesiva carnalidad son del todo reprobable para los tres medios. En su propuesta de normas de censura, Francisco Ortiz Muñoz dice que el amor ilícito “no debe mostrarse como bello y atractivo, ni utilizarlo como base argumental” (1946, p. 27).

5. El suicidio. Se refiere al momento en que la mujer de Matías se cuelga de una soga en casa. Esta escena, y un intento de homicidio, le parece al *Diario Regional* inapropiada y, en efecto, es muy raro que la censura estatal tolerase un pecado mortal de esta categoría.



Francisco Ortiz Muñoz dice: “El suicidio, que debería ser eliminado totalmente de las películas, nunca se presentará con detalles ni en ningún caso aparecerá como solución lógica, justificada o inevitable de las dificultades de la vida” (1946, p. 26). Seguramente el plano se mantiene porque es imposible cortarlo sin destruir la verosimilitud de la

10. El suicidio de la mujer del protagonista.

película. Es preferible la clasificación para mayores a una mutilación.

Además, como decimos, todo esto casi se perdona por el final “optimista y edificante” de la película, en palabras del *Diario Regional*. Se refiere al momento en que el mendigo, que nunca ha entrado en una iglesia, acompaña a Nancy hasta el altar, se arrodilla con ella y entregan el dinero y las joyas producto del pecado, esto es, producto del rencor de él y de la vida de mantenida de ella. Villa-San Juan en su crítica de *La Vanguardia Española* también considera que, pese a sus “errores” morales, se trata de una película que “merece unánimes aprobaciones” (1949, p. 10). Y *Ecclesia*, en efecto, dice que no la considera “peligrosa” porque el protagonista, “al fin, sin embargo, junto con la mujer de desordenada conducta, cae de rodillas a los pies de la Virgen. Por este final y por el estilo de la fábula de toda la narración, no se extrema la calificación” (1949, p. 22).

En efecto, el éxito de Zully Moreno con *Dios se lo pague* hace que Argentina Sono Film importe a continuación otra de sus películas: *La Gata* (1947). La película pasa censura el 5 de diciembre de 1949 y esta vez, sin la coartada de un final piadoso, la película es prohibida por inmoral, escabrosa, poco ejemplar, presentar un crimen impune y contener dos adulterios y un suicidio. Rey Soria Films vuelve a pedir que se censure en mayo de 1950 y el dictamen es el mismo: prohibida.

En otras palabras, mientras en la Argentina el final es visto por los católicos como una impostura, en España salva a la película de una potencial prohibición. En cualquier caso, lo relevante es que *Dios se lo pague* no solo apunta las diferencias y tensiones que surgirán entre el peronismo y la iglesia argentina durante el segundo mandato de Perón, sino que también manifiesta por qué entonces el franquismo terminará apoyando a los católicos argentinos.

El estreno comercial en el Rex de Madrid: fecha estival y sesión continua

REX HOY,
ESTRENO
EXCEPCIONAL

Empresa Rey Soria Films

EL ARGUMENTO MAS AUDAZ
EN LA HISTORIA DEL CINE

REY SORIA FILMS
presenta

5 Dioses se lo pague

LA PELICULA QUE OBTUVO CINCO
PREMIOS EN EL CONGRESO
HISPANOAMERICANO DE CINEMATOGRAFIA
y Primer Premio en la Argentina

Zully
MORENO
Arturo de
CORDOVA
Director
LUIS CESAR AMADORI

EL MUNDO DE HOY, VISTO DESDE LO MAS ALTO Y LO MAS BAJO

EL PODER DE LAS RIQUEZAS Y EL VALOR DE LA HUMILDAD

HISTORIA OBSESIONANTE QUE DEMUESTRA QUE EL DIABLO ESTA SIEMPRE JUNTO A QUIENES QUIEREN VENDER SU ALMA

Es una superproducción
ARGENTINA SONO FILM

Por el largo metraje se recomienda puntualidad

11. Publicidad de la película en el diario *Ya*.

publicidad. Antes del estreno, introduce en la prensa madrileña tres tipos de reclamos: una foto de Zully Moreno con un pie que dice que aparece en la película “más bella y seductora que nunca”; un cartel con distintos eslóganes: “El drama social universal del

Por razones que desconocemos Rey Soria Films decide empezar la comercialización de *Dios se lo pague* por Barcelona. Probablemente, esta decisión tiene que ver con dos circunstancias. Para Madrid se escoge empezar con otra película de Amadori, *Don Juan Tenorio*, porque es un estreno mundial, esto es, se presenta en España antes que en la Argentina. Por otro lado, en Madrid se ha anunciado el estreno teatral de *Dios se lo pague* en la versión que Juan Ignacio Luca de Tena, director del diario ABC, realiza de la obra de Joracy Camargo. El estreno teatral, en efecto, tiene lugar el 17 de marzo de 1949 y consigue un éxito significativo, pues está dos meses en cartel. Lo cierto es que, con poca publicidad, Antonio Rey Soria presenta la película en Barcelona el 25 de enero de 1949 en su sala Cristina y ya recibe buenas críticas. Es, por lo tanto, un comienzo prometedor. En marzo la película se estrena en Sevilla y de ahí pasa a otras localidades.

Finalmente, Rey Soria Films decide presentar la película en Madrid en su sala Rex a comienzos de verano, en concreto, el 23 de junio de 1949. No es una buena fecha. Los mejores meses para estrenar en España son los que van de septiembre a mayo. Los meses de verano, junio-julio-agosto, se dedican a estrenos de películas de menor importancia y reestrenos y muchos cines, como el propio Rex, cierran uno o varios meses.

Para compensar este problema, Rey Soria Films prepara una buena campaña de

rico y del pobre” o “El valor del dinero y de la mujer hermosa en poder de rico y en manos del pobre”; y un artículo redactado por la distribuidora que habla de “película sensacional” y “superproducción”, enumera sus abundantes premios o señala las numerosas semanas de éxito del filme en distintos países. Su gran competidora en la cartelera madrileña es *Piratas del Caribe (Reap the Wild Wind, 1942)*, una película de Hollywood que se estrena en España muy tarde, precisamente, por los roces entre el franquismo y la Paramount.

En cuanto al local de estreno, el cine Rex de Madrid, como señalamos, es propiedad de Rey Soria Films. Está situado en la calle más cinematográfica de la capital: la Gran Vía, llamada por el franquismo Avenida de José Antonio Primo de Rivera. Es un local de entre 500 y 400 butacas. Como vimos, en Buenos Aires la película se había estrenado en una sala de 3.200 localidades. El arquitecto del edificio había sido Luis Gutiérrez Soto. En un principio, se iba a construir un hotel y varios locales comerciales, pero en 1944 se modifica el proyecto y los locales son sustituidos por un cine y una sala de fiestas. Antonio Rey Soria lo inaugura el 24 de abril de 1945 con *La venus de la selva (South of Tahiti, 1941)*, una producción menor de la compañía Universal protagonizada por la actriz dominicana María Montez. A la inauguración la empresa invita al Subsecretario de Justicia, al alcalde de la capital y a importantes miembros de la alta sociedad madrileña. Pero el Rex es, más bien, un cine popular, un local que funciona con sesiones continuas desde las 11 de la mañana a las 18 horas y en sesión numerada a las 19 y a las 22.45 horas. Así es como se exhibe en Madrid *Dios se lo pague*.

La valoración de la crítica: calidad y elevado pensamiento

La acogida de la prensa es buena. Los críticos aseguran que el filme es un exponente de la perfección que ha alcanzado el cine argentino y las reseñas son prácticamente unánimes a la hora de ensalzar el trabajo del director, los actores y los principales responsables técnicos. Otra cuestión es la del contenido, es decir, el debate está en el argumento. Una parte de los medios lo elogian, otros critican su carga literaria y verosimilitud y otros, como parte de la prensa católica que ya hemos visto, no volveremos sobre ello, ponen peros a su tema o filosofía.

Luis Gómez Mesa, en el diario católico *Ya*, no pone ningún reparo y habla de un filme de excelente calidad literaria (24-6-1949: 5). José de la Cueva, en el diario *Informaciones*, dice que estamos ante un título, entre folletinesco y humorístico, que se sostiene gracias al elevado pensamiento que la anima (27-6-1949: 2). Alfonso Sánchez, en el diario *El Alcázar*, elogia la adaptación cinematográfica por su sarcástica burla social y su contenido humano (27-6-1949: 4). *Radiocinema*, en su número 160 de julio de 1949, dice que *Dios se lo pague* posee una trama con diálogo limpio, castellano auténtico y un fondo de moderna filosofía. Y Luis Gómez Téllez, en su crítica para la revista falangista *Primer Plano*, se deshace en elogios sobre el guion:

creo que lo más importante es la originalidad del argumento de Joracy Camargo. [...] El mendigo de *Dios se lo pague* constituye en realidad el motor de una intriga, que se desarrolla y evoluciona según ángulos de sorpresa ininterrumpida, mientras Barata es la picaresca desnuda. Y el diálogo de los dos a la puerta de la iglesia y el club quedará como algo que hubiera firmado René Clair, aunque es posible que Clair hubiera dejado hablar a la imagen, y el cine argentino, por aquello de la raza, prefiere que hable la palabra (3-7-1949: s.p.).

Entre los críticos que se muestran fríos con la calidad literaria del argumento está Antonio Barbero. En su crítica para el número de *Cámara* de 1 de julio de 1949, escribe una reseña tibia. Alaba el humor y la ironía del guion, pero reprueba su calidad. Es más, como el resto de los críticos, elogia a los actores, al director y a los demás jefes de equipo, pero considera que su trabajo está lastrado por un “empacho de literatura que ha malogrado la gran película que pudo haber sido”. Esta opinión coincide con la que más tarde expresa el crítico del *Norte de Castilla* de Valladolid, en su reseña de 9 de septiembre de 1949. Dice que el guion es poco verosímil, tiene un tono dogmático, excesiva causticidad y una desbordada fantasía.

La crítica de Miguel Pérez Ferrero (Donald), en el diario *ABC* de 25 de junio, merece mención aparte. Desaprueba el guion y hasta se burla del argumento. Dice que el filme contiene un tono folletinesco y una filosofía de bajo precio (no ve que tenga nada que ver con el franquismo) y, además, es el único crítico que desprecia la interpretación, la escenografía o la música. No sabemos si hace esta reseña por convicción o para dar más importancia a la versión teatral de la obra de Joracy Camargo que, como hemos indicado, escribe su director, Juan Ignacio Luca de Tena.

Precisamente, el crítico de *Dígame*, que firma como El extra tercero, ha visto esta versión de la obra teatral y dice que la comparación con la película le ha servido para valorar mejor una y otra, comparación de la que sale ganando la película, es decir, el guion de Tulio Demicheli, la interpretación de sus actores y una dirección que, dice, hace pasar por alto el tono folletinesco. *Dios se lo pague* le parece, por lo tanto, la producción del cine argentino de los últimos tiempos “más entretenida, más amable y sabia (en el sentido de la sabiduría que encierra)” (3-7-1949: 5). En definitiva, para todos los medios que hablan de *Dios se lo pague* como un filme de calidad y de elevado pensamiento, estamos ante un excelente ejemplo de doctrina social al mismo tiempo peronista y franquista, justicialista y nacionalsindicalista, entendidos estos movimientos como una tercera vía entre el capitalismo y el comunismo, una solución equidistante a los problemas relacionados con la cuestión social: la pobreza, el paro, la vivienda...

Los resultados en taquilla: la película argentina más vista

Como bien se sabe, las estadísticas valen para demostrar una cosa y su contraria, para ver la botella medio llena y medio vacía. En este sentido, podemos dar cifras que

demuestran el gran éxito en España de *Dios se lo pague* o bien podemos dejar ese éxito como una victoria pírrica.

Desde luego, las reseñas en la prensa dicen que, en su estreno, la película tiene un gran éxito de público y prende a los espectadores desde sus primeros fotogramas. Luego, según datos del Banco de España, *Dios se lo pague* se convierte en la producción argentina de mayor éxito en España en el año 1949. La película de Zully Moreno obtiene unos ingresos de 768.237 pesetas. Supera, pese a ser un éxito hilarante, a Luis Sandrini en *Don Juan Tenorio* (688.358 pesetas), a Nini Marshall en *Carmen* (301.618 pesetas) y a Mirtha Legrand en el *Retrato* (217.235 pesetas).

Dios se lo pague está además 41 días en cartel en Madrid. Para que se entienda este dato hay que tener en cuenta que, durante la temporada 1948-1949, una película de Estados Unidos está en Madrid un promedio 21 días en una sala de estreno, recorre 50 salas de la ciudad y logra 375 días de proyección. Las cifras del cine inglés son 14, 42 y 300, respectivamente. Las películas argentinas, en aquel momento boyante, se exhiben una media de 13 días en las salas de estreno, recorren unas 30 salas de la capital y alcanzan 210 días de promedio de exhibición. Es cierto que la película tiene más éxito en otras capitales. *Dios se lo pague* está 22 semanas en Buenos Aires, no menos de 20 en Lisboa, 14 en Caracas, 12 en México, 11 en Santiago de Chile y en Río de Janeiro y 10 en Lima. En Madrid está casi 6 semanas, hasta el cierre de la sala por vacaciones de verano, pero podría haber estado más. De hecho, en septiembre, la película pasa a otras salas y se proyecta, con vacíos en el tiempo, hasta finales de 1951. Durante ciertas semanas de diciembre de 1949 y de enero de 1950 la película se da en tres cines de la capital. Es más, en agosto de 1957, Rey Soria Films se replantea poner de nuevo en explotación la película.

En otras palabras, gracias al acuerdo de intercambio y a la llegada en virtud de su articulado de *Dios se lo pague*, 1949 se convierte en el año de oro del cine argentino en España. Sus productoras presentan en Madrid 17 películas y consiguen una cuota del 7,8% de los estrenos, es decir, el doble de la media para el periodo 1946-1955. Incluso durante la temporada 1948-1949, como hemos señalado, las películas argentinas son las terceras con más permanencia en las carteleras de Madrid. Al cine argentino solo le superan en permanencia el cine norteamericano y el cine inglés y adelanta al cine italiano, al cine español, al cine mexicano y al cine francés.

Conclusiones

Este artículo forma parte de un proyecto de investigación sobre la utilización del cine como instrumento geopolítico y de comunicación política. Por lo escrito hasta aquí, podemos sostener que *Dios se lo pague* se lleva a España, en primer lugar, como película oficial, como representante del cine peronista, en cuanto que es elegida en 1948 para representar a la Argentina en el Certamen Cinematográfico Hispanoamericano. Lo que

el peronismo quiere transmitir con ella es su idea de justicia social, es decir, el pensamiento político que ha concedido a los obreros argentinos subida de salarios, vacaciones y jubilaciones y a los patronos, ley, orden y paz social. Ahora bien, su discurso no es compartido por ciertos sectores católicos de la Argentina. Estos valoran *Dios se lo pague* como un producto de mercaderes que quieren hacerse ricos especulando con lo sagrado. En segundo lugar, el peronismo quiere mostrar su disposición a participar en la creación de un cine hispano, tanto porque la película llega meses más tarde formando parte del primer lote de películas intercambiadas en virtud del acuerdo cinematográfico de 1948 como porque sus técnicos y artistas son de nacionalidad española, mexicana y argentina. Luego su éxito de crítica, la prensa española se sorprende de su elevado pensamiento y elogia su calidad técnica e interpretativa, y su éxito comercial, es la película argentina con más recaudación y más días en cartel en su año de estreno y una de las que tiene una vida comercial más larga, contribuyen a que 1949 sea un año de oro para el cine argentino en España y uno de los momentos de mayor prestigio de la Argentina entre los españoles.

El régimen de Franco, por su parte, necesita del cine argentino para librarse del aislamiento internacional, disminuir su dependencia del cine norteamericano y conseguir la reciprocidad: llevar a la Argentina su cine para obtener divisas y ganarse a los argentinos, a los miles de emigrantes españoles y hasta a los exiliados o, al menos, quitarles a estos últimos razones, desmentir que España es un país atrasado, clerical y represor que no merece la ayuda argentina. Y si además ese cine porteño importado, en lugar de ser comedias, películas de tango y melodramas de puro entretenimiento, tiene un fondo de verdad y defiende valores compartidos, entonces el cine argentino puede hasta servir para apuntalar el régimen. Este es el caso de *Dios se lo pague*, que los franquistas consideran o interpretan como una lección de principios nacionalsindicalistas y, con importantes reparos, una lección de doctrina nacionalcatólica.

En fin, se podría pensar que *Dios se lo pague* es, además, una metáfora de las relaciones entre la Argentina y España, en el sentido de que refleja la situación pedigüeña del franquismo con respecto del peronismo. Ahora bien, en aquel momento histórico, la Argentina sería el falso mendigo y la Madre Patria, la falsa señora rica, la mujer que anda a la busca de un potentado (Estados Unidos sería su presa ideal), pero quien acude en su ayuda es alguien que sabe que lo que en esta vida importa es “dar lo que se tiene y pedir lo que se desea”.

Referencias

Castelluccio, A. M. (2013). *Melodramas de movilidad: relaciones de clase y género en el cine argentino de 1937 a 1956*, Chicago, Universidad de Illinois, Consultado: 4-4-2017. Recuperado de

https://indigo.uic.edu/bitstream/handle/10027/11295/Castelluccio_Andrea.pdf?sequence=1

Delgado Gómez-Escalonilla, L. (1988), *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta.

Diez Puertas, E. (2012). "Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)". En *Secuencias*, N° 35, pp. 59-83.

Diez Puertas, E. (2014). "Evita en España: máscaras de una Primera Dama". En *Comunicación y sociedad*, N° 27 (3), 106-127.

España, C. y Rosado, M. Á. (1984). *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film, S.A.C.I.* Buenos Aires: Editorial Abril y Editorial del Heraldó.

Figallo, B. J. (1992). *El protocolo Perón Franco: las relaciones hispano-argentinas 1942-1952*. Buenos Aires: Corregidor.

Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Manetti, R. (2000). "Argentina Sono Film". En Claudio España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo 1933/1956* (vol. 1). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Manrupe, R.I y Portela, M. A. (1995). *Un diccionario de films argentinos I*. Buenos Aires: Corregidor.

Martínez Breton, J. A. (1988). *Influencia de la Iglesia católica en la cinematografía española*. Madrid: Harofarma.

Martínez, J. (2008). "La incidencia de la Segunda Guerra Mundial en el comercio de películas entre España y Argentina. La búsqueda de un acuerdo imposible". En *Bicentenario*, Vol. 7 n° 2, pp. 35-64.

Mazziotti, N. (2000). "Trasposiciones del teatro al cine: *Así es la vida* y *Dios se lo pague*". En Osvaldo Pellettieri (editor), *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, pp. 285-290.

Ortiz Muñoz, F. (1946). *Criterio y normas morales de censura cinematográfica*. Madrid: Magisterio Español.

Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser.

Posadas, A. (1973). "El cine en la primer década peronista". En AA. VV, *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Cimarrón, pp. 59-118.

Rein, R. (1995). *La salvación de una dictadura: alianza Franco-Perón 1946-1955*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.