

---

## Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)<sup>1</sup>

Por Lucio Mafud\*

**Resumen:** A diferencia del período sonoro argentino, donde la primera cineasta surge recién fines de los 50, en el cine mudo podemos encontrar una serie de películas realizadas por mujeres. En un contexto de expansión de la producción cinematográfica de ficción a partir de 1915, diversas mujeres asumirán por primera vez en nuestro cine el rol de directoras y argumentistas. A través de producciones concebidas para el circuito comercial, o bien destinadas originalmente a un espacio de exhibición alternativo, abordarán diversos géneros como el drama infantil, la comedia o el melodrama. Casi la totalidad de esos films, como la mayoría de la producción cinematográfica silente argentina, se halla perdida.

A partir del relevamiento de diversas publicaciones de la época, este artículo se propone abordar, particularmente, las primeras películas financiadas por sociedades de beneficencia donde las mujeres de la elite ocupan un rol central en su producción artística y que se exhibían inicialmente en los festivales de esas organizaciones.

**Palabras clave:** Mujeres cineastas, cine mudo argentino, filantropía, Liga Patriótica Argentina, Victoria Ocampo, Elena Sansisena de Elizalde.

**Abstract:** While women directed a series of films in Argentina's Early Cinema, the first female film director of the sound period would only emerge in the late 1950s. Indeed, as early as 1915, the expansion of fiction film production led many women to take on directorial or screenwriting roles, and to approach a variety of genres such as children's drama, comedy and melodrama. Unfortunately, as the greatest part of the early Argentine cinematic production, most of these films are lost; therefore, this article is based on publications of the time. In sum, this research focuses on movies made by women of the elite under the umbrella of Charitable Organizations, to be screened at the festivals they organized, though some films were so successful that they also entered commercial venues.

---

<sup>1</sup> Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo de la Biblioteca Nacional Argentina, durante la gestión de Horacio González y María Pia López, a través de las becas de investigación "Oscar Landi" y "Domingo F. Sarmiento", como así tampoco sin la política de conservación realizada por el grupo de trabajo de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales a cargo de Adrián Muoyo. Por otra parte, quiero agradecer muy especialmente a Hernán Villasenín y Laura Fernández Cordero, quienes aportaron sugerencias y modificaciones al texto original. También resultó fundamental el aporte de Octavio Morelli y de Jorge Medina para que este artículo pudiera ser concluido.

**Key words:** Argentine Early Cinema. Women Filmmakers. Philanthropy. Argentine Patriotic League. Victoria Ocampo. Elena Sansisena de Elizalde.

**Fecha de recepción 15/7/2017**

**Fecha de aceptación: 06/10/2017**

### **El cine en los festivales artísticos de beneficencia**

El cine producido por las sociedades filantrópicas adquirió un auge importante con el estreno de *Amalia* (Argentina, Enrique García Velloso, 1914), una película financiada por la asociación benéfica del Divino Rostro, realizada por la productora de Max Glücksmann<sup>2</sup> e interpretada por miembros de las clases altas. Este film se convirtió en un verdadero acontecimiento social y artístico del que dieron cuenta los grandes diarios. De hecho, se estrenó en el Teatro Colón, con la presencia del presidente Victorino de la Plaza y de sus ministros, y tuvo una amplia cobertura de prensa. Pero también fue un éxito de recaudación, ya que con una muy escasa inversión logró, gracias al alto precio de las entradas, importantes ganancias en su distribución en Capital Federal y en diversas provincias, siempre restringida a un público aristocrático.<sup>3</sup> El éxito de *Amalia* incidió en la producción de una serie de películas por parte de sociedades de beneficencia.

Efectivamente, al año siguiente se estrenan *Un romance argentino*, financiada por la Comisión de Damas del Hospital San Fernando (Capital Federal) y *El tímido o El candidato fracasado*, cuya producción corrió por cuenta de la asociación rosarina Damas de Caridad. Estos films tienen la particularidad de

---

<sup>2</sup> Glücksmann fue uno de los más importantes exhibidores y distribuidores de la Argentina durante el período mudo. Además, fue productor de documentales y de obras de ficción.

<sup>3</sup> Con una escasa inversión, ya que se trabajó mayoritariamente con actores no profesionales mientras que el vestuario y la escenografía fueron aportados gratuitamente por miembros de la elite, logró recaudar, según *La Gaceta de Buenos Aires* (28 diciembre de 1914: 8), en muy pocas exhibiciones, entre el 12 y el 27 de diciembre, más de 35.000 pesos. Una cifra superior al costo de una producción profesional de presupuesto relativamente alto, como *Nobleza gaucha* (Argentina, Humberto Cairo y/o Ramón Marañón?, 1915), que fue de alrededor de 30.000 pesos. A su vez, para su distribución en el resto del país a fines de diciembre, se exigía un porcentaje de más del 50% de las entradas, el pasaje y la estadía del proyectorista.

ser los primeros en la cinematografía nacional donde la mujer ocupa un lugar relevante en su realización artística. *Un romance argentino* fue dirigido por Angélica García de García Mansilla, y *El tímido* fue escrito por Rosa Cano de Vera Barros. No es casual que en el seno de estas asociaciones filantrópicas hayan surgido las primeras cineastas argentinas, ya que es un espacio caracterizado por el rol central de las mujeres de la elite. La filantropía es una actividad que la sociedad patriarcal naturalizaba en las mujeres de las clases altas, ya que se relaciona con el estereotipo de la mujer como portadora de un “instinto de maternidad” que no se limita al hogar sino que se manifiesta en la ayuda social a los débiles. Pero también ese estereotipo se construye sobre valores religiosos. La figura de María, la madre de Cristo, como señala Omar Acha (2000: 165) en relación a la construcción de la “feminidad” católica, se enarbolaba muchas veces como modelo de sacrificio y virtud para las damas de beneficencia, más aún cuando gran parte de estas instituciones estaban relacionadas a organismos de la iglesia. De hecho, la realización de *El tímido* y *Un romance argentino* tienen como finalidad la recaudación de fondos, respectivamente, para el Hospicio de Huérfanos y para el Hospital San Fernando.

Ahora bien, el protagonismo femenino no solo se manifiesta en la organización de estas sociedades sino también en la participación “artística” en los festivales de beneficencia fomentados por dichas instituciones, como intérpretes y en algunos casos como directoras de obras teatrales y de números musicales (danza, canto, concierto).

El cine, por ese entonces, había adquirido suma importancia en los festivales de las sociedades de beneficencia, donde se combinaban proyecciones cinematográficas junto con números teatrales y musicales. Estos festivales se realizaban frecuentemente en salas cinematográficas y los films que se pasaban, en general extranjeros, muchas veces eran cedidos a cambio de un

porcentaje de la recaudación por las propias distribuidoras. Una proyección fílmica resultaba un medio menos oneroso y muchas veces más fácil de organizar para una sociedad de beneficencia que, por ejemplo, una representación teatral, con su período de ensayo y la demanda de cierta infraestructura, o que la convocatoria de artistas profesionales.

Por ese entonces, el cine ya se había convertido en un vehículo habitual para promocionar las actividades de esas asociaciones filantrópicas a través de las “actualidades” documentales, convirtiéndolas en acontecimientos trascendentes por el solo hecho de ser registradas y exhibidas, en una época donde pocos hechos eran merecedores de ser captados por la cámara.

Ahora bien, la producción de películas de ficción por parte de estas organizaciones benéficas y, aún más, la participación creativa de las mujeres de la elite constituye en sí mismo un acontecimiento social en los medios de prensa ligados a las clases altas, justamente por su carácter novedoso debido al limitado desarrollo del cine de ficción en nuestro país.<sup>4</sup> Ser encuadrados por la cámara, más aún dentro un relato ficcional, acentuaba el protagonismo de las mujeres y hombres de la elite característico de las reuniones benéficas, ya que funcionaban también como vitrina social, como ámbito de una sociabilidad endogámica y de constitución de lazos sentimentales entre sus miembros.<sup>5</sup> Así el cine reafirma un privilegio de clase, porque ser filmado en esa época constituía un privilegio para unos pocos, más aún cuando muchas de estas películas de ficción no estaban destinadas originariamente a una exhibición comercial que garantice una mayor posibilidad de recuperación económica.

---

<sup>4</sup> Por ejemplo, durante 1913 y 1914 solo se estrenaron dos films nacionales de ficción, *Nelly o La primita pobre* (Argentina, Luis Klappenbach, 1913) y *Amalia* (Argentina, Enrique García Velloso, 1914), los cuales no tuvieron exhibición en el circuito comercial, ya que fueron producidos por sociedades filantrópicas exclusivamente para funciones benéficas.

<sup>5</sup> Cabe destacar que los grandes diarios le otorgaban un lugar relevante a estos actos benéficos en la sección de “Sociales”, que incluía la lista de nombres de los organizadores, de las artistas y de las familias que asistían, como así también la descripción pormenorizada de la vestimenta femenina y, en muchas ocasiones, la publicación de fotografías del evento.

El poder del dinero, canalizado ahora a través del financiamiento de películas de ficción, permite a los miembros de la elite acceder a un espacio hasta ahora vedado, la pantalla, y así ocupar un lugar de centralidad en un espectáculo cada vez más popular dentro de la clase como el cinematográfico, que a diferencia de las representaciones teatrales o musicales de los festivales benéficos, los condenaba inalterablemente durante la proyección al anonimato y a la uniformidad del espectador de cine. Ahora podían vivenciar también el protagonismo y la individuación características de las estrellas cinematográficas que se venera.

A pesar de que los primeros films realizados por mujeres, *Un romance argentino* y *El tímido o El candidato fracasado*, se encuentran perdidos como la inmensa mayoría del cine mudo nacional, hemos podido recuperar información sobre su producción y exhibición, y principalmente obtener una descripción más o menos detallada de su argumento. El análisis de estas fuentes permite entrever la visión del mundo que está contenida en estas obras.

### **Un romance argentino**

En *Un romance argentino* se observa claramente la influencia de *Amalia* (1914), ya que reitera sus tópicos de producción. Este largometraje realizado en 1915 y estrenado en diciembre del mismo año en el Teatro Coliseo, también fue financiado por una sociedad de beneficencia, la Comisión de Damas del Hospital San Fernando, interpretado por actores aficionados reclutados entre las clases altas, muchos de los cuales actuaron en *Amalia*,<sup>6</sup> y realizado por los estudios Max Glücksmann. También *Un romance argentino* se constituyó en una obra rentable económicamente, pues con un costo inicial de 5.000 pesos recaudó ya en el estreno 9.000 pesos, monto que se repartía, según *La*

---

<sup>6</sup> Como es el caso de Raquel Aldao, María Carolina Harilaos, Delfín Huergo Paunero, José María Bustillo, María Elena Saguier, entre otros.

---

*Película*,<sup>7</sup> por partes iguales entre la editora de Max Glücksmann y la Comisión del Hospital San Fernando. Pero, esta nueva producción, a diferencia de *Amalia*, buscó potenciar su rentabilidad al ingresar al circuito comercial con localidades a precios estándares.

Si bien parte de la bibliografía previa suele citar a Enrique García Velloso como director de *Un romance argentino*,<sup>8</sup> a través del relevamiento de las publicaciones de la época hemos podido determinar que en realidad la dirección corrió por cuenta de Angélica García de García Mansilla (1869-1931).<sup>9</sup> Este hecho marca, a su vez, que *Un romance argentino* fue la primera película dirigida por una mujer en nuestro país.<sup>10</sup>

La directora García Mansilla pertenecía a una familia tradicional de renombre dentro de la elite, ya que era la hermana del historiador y sociólogo José Agustín García, el autor de *La ciudad indiana* (1900), y había contraído matrimonio en 1887 con el militar Manuel García Mansilla, primer presidente del Centro Naval y director de la Escuela Naval, hijo de la escritora Eduarda Mansilla y sobrino de Lucio V. Mansilla. A fines del siglo XIX, Angélica García Mansilla patrocinó la creación del Hospicio de Huérfanos del Personal Naval y, luego de quedar viuda, se convierte en 1911 en presidenta de la Comisión de Damas del Hospital San Fernando, la organización benéfica que gestionó la realización de *Un romance argentino*.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> N° 5, 26 de octubre de 1916: 7.

<sup>8</sup> Couselo (1964: 24) y Maranghello (2005: 26).

<sup>9</sup> Ver *El Diario* (7 de diciembre de 1915, "Vida Social" y 8 de diciembre de 1915: 10), *La Gaceta de Buenos Aires* (4 de diciembre de 1915: 6) y *La Nación* (4 de diciembre de 1915, "Notas Sociales").

<sup>10</sup> La bibliografía sobre el tema menciona *La niña del bosque* (Argentina, Emilia Saleny, 1917) como la primera película argentina dirigida por una mujer.

<sup>11</sup> Como ocurre con gran parte de las organizaciones filantrópicas, el cine ya había sido utilizado por la Comisión de Damas del Hospital San Fernando presidida por García Mansilla como medio de recaudar fondos para esa institución. Por ejemplo, en la página de "Sociales" de *La Razón* (20 de julio de 1914) se informa acerca de una función cinematográfica organizada por esta comisión para la noche del 20 de julio en la sala del Empire Theatre.

---

En cierta forma, la existencia de Angélica García Mansilla se desarrolló dentro del marco tradicional que su clase había prefijado para las mujeres, asumiendo el rol de esposa, de madre, y de dama de beneficencia. Si bien ocupó el lugar inusual de directora de cine, lo hizo dentro de un marco aceptado por su estrato social, las actividades de beneficencia. El argumento de *Un romance argentino* tal vez seleccionado o bien intervenido por Angélica García de García Mansilla, era la adaptación no explicitada de una “novelita yanqui” de carácter folletinesco.<sup>12</sup>

La sinopsis argumental de *Un romance argentino* tiene como punto de partida el deseo póstumo de una mujer de clase alta, la señora de Wilson, en cuyo testamento lega toda su fortuna a sus ahijados y sobrinos, la bella Inés de Sotomayor y a su primo Juan de Alcántara, un joven ingeniero agrónomo que había estudiado y residido largo tiempo en Estados Unidos. Pero la herencia solo puede ser cobrada con la condición de que los jóvenes, a pesar de no conocerse, contraigan matrimonio. Ambos se oponen a ese mandato porque presuponen que su respectivo candidato ha de ser “feo y desagradable”. En el hipódromo, Juan de Alcántara queda cautivado por la belleza de una joven y, al enterarse posteriormente de que se trata de su prima Inés, se muestra desconsolado por haber roto el compromiso. Decidido a volver a verla, se hace pasar, gracias a la intervención de un amigo, por el nuevo mayordomo de la estancia, a la cual Inés se trasladará junto con sus tíos. Allí corteja a la joven, quien a su vez se siente atraída por él sin conocer la verdadera identidad de su pretendiente. Sin embargo, los tíos de Inés, luego de verlos juntos, lo expulsan inmediatamente creyendo que el mayordomo recientemente contratado había abusado de su confianza. Algún tiempo más tarde, los tíos organizan una fiesta

---

<sup>12</sup> Así aparece en *Tribuna* (7 de diciembre de 1915, “Teatros y Artistas”). *La Nación* (7 de diciembre de 1915, “Teatros y Conciertos”) también señala que la historia “tiene mucho de norteamericano pues corre por ahí una cierta fabula yanqui que se le parece de sorprendente modo”. Con respecto a la trama de la película, este diario indica que “es por cierto bastante trivial”, y *Tribuna* (7 de diciembre de 1915, “Teatros y Artistas”) describe entre los rasgos característicos de la productora del film, Max Glücksmann, la “ramplona y folletinesca concepción de los argumentos”.



---

en su casa en honor de su sobrina y entre la nómina de invitados se encuentra un pariente recién llegado de Estados Unidos, Juan de Alcántara. Allí descubren el malentendido y Juan e Inés se convierten en novios, cumpliendo los deseos de su madrina fallecida.<sup>13</sup>

En esta trama, la figura de la anciana madrina y tía encarna el mandato familiar, al que los jóvenes, más allá de su rebelión inicial, terminan inevitablemente por acatar y validar. Ese mandato se torna inapelable porque es digitado por un personaje portador de un saber certero en cuestiones sentimentales. No solo debido a su experiencia matrimonial como esposa, sino porque, como madrina, conoce desde el nacimiento las personalidades de sus ahijados. Así, la Sra. de Wilson funciona como una autoridad maternal rectora para ambos jóvenes, más aún cuando la trama carece de toda referencia tanto a las figuras maternas de Juan e Inés como a los hijos de ella, un rol que posee connotaciones religiosas ya que la madrina está relacionada generalmente con el sacramento del bautismo. Se trata, además, de una autoridad que posee ciertos ribetes cuasi sobrenaturales, ya que “la voluntad póstuma de la *madrina-hada* se verá cumplida”<sup>14</sup> desde el más allá.

La mujer de la elite, entonces, será la encargada de “imponer” los valores tradicionales sobre un sector del grupo social que corre peligro de apartarse de la tradición, los jóvenes. Para ello el casamiento bajo mandato familiar es presentado bajo una visión idealizada ya que supone un doble beneficio: la fortuna económica y la felicidad de la pareja. De esta forma, se exorciza el peligro del matrimonio entendido como una mera unión contractual para la mujer o como una imposición que no contempla la belleza estética (la trama específica que los candidatos no son “ni feos ni desagradables”),<sup>15</sup> en la

---

<sup>13</sup> Para un resumen detallado del argumento ver *La Razón* (6 de diciembre de 1915: 9) y *La Nación* (7 de diciembre de 1915, “Teatros y Conciertos”).

<sup>14</sup> *La Nación*, 7 de diciembre de 1915, “Teatros y Conciertos”. La cursiva es nuestra.

<sup>15</sup> *La Razón*, 6 de diciembre de 1915, “Sociales”.



medida en que la elección familiar del pretendiente se torna infalible al garantizar el amor y la atracción en la pareja. Frente al mandato familiar no hay rebelión posible, porque los deseos de los jóvenes terminan por coincidir, más allá de su rechazo inicial a la imposición, con los deseos de los mayores. En última instancia, detrás de la historia sentimental idílica de *Un romance argentino* se oculta una suerte de validación de los matrimonios por conveniencia característicos de las familias aristocráticas por ese entonces.

Pero, más allá de la influencia rectora de la madrina, el control familiar sobre la mujer está presente en cada etapa del desarrollo de la relación sentimental. Los tíos de la protagonista son los encargados de transmitirle el acatamiento del mandato familiar contenido en el testamento. También son ellos quienes truncan el cortejo del joven pretendiente hacia la sobrina en la estancia cuando este se realiza a espaldas de los tíos, transgrediendo las normas establecidas, para reencauzarlo dentro de los límites de una fiesta organizada en el hogar familiar. Incluso la propia relación sentimental es intrafamiliar, ya que se trata de un matrimonio consumado entre primos y ahijados.

Ahora bien, la presencia familiar trasciende la trama para evidenciarse también en el acto mismo de la filmación, ya que los gestos y los movimientos de la actriz que interpreta a Inés, Jovita García Mansilla, son moldeados por su propia madre, la directora del film. Y en cierto sentido, el personaje de la anciana madrina podría leerse como un reflejo de la propia directora, ya que la Sra. de Wilson y Angélica García de García Mansilla son mujeres mayores de las clases altas, que en su carácter de viudas se deben sentir impelidas a hacerse cargo de la vida sentimental y del futuro económico de las mujeres jóvenes de su familia ante la ausencia del *pater familias*.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Posiblemente, para su directora, el film funcione como una forma de potenciar la exhibición social de dos de sus hijas solteras, las intérpretes Jovita y María Rosa García Mansilla. En 1919, Jovita García Mansilla contrajo matrimonio con un pretendiente que también portaba un apellido tradicional de la elite, Federico Otto Bemberg, quien luego sería el tío de una importante directora argentina, María Luisa Bemberg.

Sin embargo, la película exalta las relaciones familiares solo en la medida que estas adquieran un carácter endogámico. El conjunto de la trama se enmarca dentro de los límites de las clases altas. La protagonista solo interactúa con personajes de su misma condición social, y los espacios que transita son característicos de la sociabilidad de ese sector –el *foyer* del Colón, el Hipódromo Argentino, Palermo– o intrínsecos a su poderío económico, como la estancia de la familia Casares donde se desarrollan las escenas campestres. Es importante destacar que la interposición por parte de la familia a los coqueteos del pretendiente hacia la joven en la estancia se manifiesta cuando este intenta cortejarla haciéndose pasar por el nuevo administrador. El hecho de que un empleado intente seducir a alguien de otra condición social solo puede tener como respuesta la censura de la elite. Porque en definitiva, el mundo propuesto por el film es un mundo habitado y gozado exclusivamente por las clases altas. Son los apellidos característicos de la elite (Martínez de Hoz, Saguier, Unzué, Ortíz Basualdo o Casares), algunos con pretendidos títulos nobiliarios como la Marquesa de Salamanca, los que interpretan a cada uno de los personajes, incluso a los sirvientes, gauchos y payadores. El contacto real con otro sector social, representado en la ficción, está ausente en la forma de producción de la película.

Pero principalmente, el film desde su título se propone celebrar “la argentinidad”. En este sentido, no es casual que el “romance argentino” entre los protagonistas del film surja en el espacio exaltado por la tradición de la elite terrateniente, el campo, precisamente la fuente de su riqueza. Es en ese espacio, la estancia de la familia Casares, opuesto a la ciudad cosmopolita y moderna, donde comienza a gestarse el triunfo del mandato familiar tradicional sobre los jóvenes de la elite y, por ende, la posibilidad de perpetuar la estirpe. Allí los apellidos más representativos de la elite terrateniente interpretan en tono festivo una serie de escenas pintorescas: el pericón, la payada, y la carrera de sortijas. Esa suerte de consustanciación de la burguesía

---

terrateniendo con la tradición y lo nacional se produce en un contexto particular, previo a los inminentes festejos del Centenario de la Independencia de 1916. A través de esa fastuosa celebración, la elite pretendía, como en el film, hacer confluir sus intereses con la esencia misma de la Patria.

Sin embargo, en *Un romance argentino* no dejan de llamar la atención diversas referencias a lo extranjero. No solo porque el argumento del film es la adaptación de una novela estadounidense,<sup>17</sup> o porque el apellido de casada de la madrina que deja la millonaria herencia es Wilson, el mismo que por ese entonces tenía el presidente del país del norte, sino principalmente porque Estados Unidos es, paradójicamente, parte central del romance que celebra la argentinidad y que permite garantizar la riqueza de la clase. Es que el joven pretendiente, Juan de Alcántara, es descrito como un ingeniero agrónomo graduado recientemente en Estados Unidos. Es decir, tiene la particularidad de haber estudiado, en una sociedad capitalista desarrollada, una profesión ligada a la producción agropecuaria, con lo cual reafirma la base del modelo económico de su grupo social de pertenencia.

Pero también, Juan de Alcántara es caracterizado como un personaje que incorpora nuevas modas ya que “aparenta excentricidades norteamericanas, tales como la de andar sin sombrero, así caigan sobre su amplia frente los rayos de sol de la estancia”.<sup>18</sup> Y es justamente el elegido para ser parte del “romance nacional”, y no así el otro pretendiente de su prima que viste de forma tradicional: “de jaquet y galera”.<sup>19</sup> Por lo tanto, el joven pretendiente que posee un apellido tradicional hispánico, símbolo de la elite porteña, es el que introduce en su clase las nuevas pautas traídas de Estados Unidos.

---

<sup>17</sup> Ver *La Nación*, 7 de diciembre de 1915, “Teatros y Conciertos” y *Tribuna*, 7 de diciembre de 1915, “Teatros y Artistas”. Ninguna de las fuentes menciona ni el título ni el autor.

<sup>18</sup> *La Razón*, 6 de diciembre de 1915, “Sociales”.

<sup>19</sup> Ídem.

Ahora bien, daría la impresión que su inclusión dentro de una estructura familiar tradicional solo puede darse siempre y cuando sus pautas de comportamiento no provoquen cambios sustanciales en los valores tradicionales. Porque se reducen a modificaciones en la moda o a la introducción de conocimientos sobre un modelo productivo preexistente, que permiten actualizar la tradición.<sup>20</sup>

### **El tímido o El candidato fracasado**

Aún antes de *Un romance* argentino, una mujer tuvo una actuación destacada en la producción de un film de ficción nacional. Se trata de *El tímido, o el candidato fracasado*, una comedia rosarina financiada por la sociedad de beneficencia Damas de Caridad en 1915 que es prácticamente inédita dentro de la bibliografía sobre el cine mudo nacional. Solo Sidney Paraliu (2000: 25) en su historia sobre los cines de Rosario hace una muy breve alusión.

En su concepción *El tímido* tuvo una estrecha relación con la estructura de los programas de los festivales benéficos. Su corta duración, de alrededor de 30 minutos,<sup>21</sup> se debió a que iba a ser exhibido originalmente en el marco de una kermesse de beneficencia en el Savoy Hotel que combinaba atracciones artísticas, juegos y bazar.<sup>22</sup> Pero debido a dificultades técnicas, finalmente se estrenó en otro festival realizado por Damas de Caridad el 11 de julio en el

---

<sup>20</sup> Cabría preguntarse sobre la posible razón de las diversas referencias hacia lo norteamericano en un film que se propone, desde su título, exaltar la cultura autóctona en 1915. Tal vez haya algún tipo de correspondencia con el rol protagónico que adquirió Estados Unidos durante la Primera Guerra Mundial en la relación comercial con la clase dirigente argentina. Es que en este período, Argentina aumenta sus exportaciones de materias primas a Estados Unidos, principalmente derivados de la producción ganadera (cuero y lana), y a la vez obtiene créditos financieros del país del norte. Pero también, debido a que su principal socio comercial, Inglaterra, está embarcado en la contienda bélica, nuestro país abre cada vez más la economía a las importaciones de productos industriales norteamericanos.

<sup>21</sup> El film tenía una extensión 600 metros que al ser proyectado a la velocidad del cine mudo, de alrededor de 16 fotogramas por segundo, alcanzaba una duración de 33 minutos.

<sup>22</sup> Cabe destacar que la comedia cinematográfica de la época se prestaba para este tipo de formato, ya que se comercializaba usualmente como cortometraje o medimetraje.

Teatro Olimpo junto con números de baile, canciones, imitaciones y mímica. *El tímido* funcionaba entonces como un acto de variedades más, aunque ocupaba un lugar central en el programa, debido al hecho novedoso de tratarse de una película de ficción nacional realizada expresamente para ese tipo de evento. Su realizador, Miguel López, también participaba en esos festivales de la elite rosarina como actor y director en obras teatrales.<sup>23</sup> De hecho, en el marco de la exhibición del film realizó un acto de mímica,<sup>24</sup> una forma de representación teatral que era asociada en la época con el estilo de actuación del cine mudo. Sin embargo, inicialmente el film iba a ser dirigido por Rosa Cano de Vera Barros, una mujer de las clases altas rosarinas, quien debido a “una desgracia familiar”<sup>25</sup> debió ceder ese rol a Miguel López. De todas formas, pudimos determinar que tuvo una activa participación artística en el film ya que fue la autora del guión original,<sup>26</sup> convirtiéndose así en la primera argumentista del cine argentino. Pero Rosa Cano buscó deliberadamente ocultar su autoría, ya que la prensa durante el rodaje mencionó que la “autora es una conocida dama, manteniéndose en reserva su nombre”.<sup>27</sup> Ese ocultamiento posiblemente dé cuenta de cierto pudor por parte de la mujer de la elite a asumir la total autoría de un argumento para un nuevo medio como es el cine, un espacio de creación que estaba asociado en general a los hombres, la cual le podría acarrear una cierta exposición pública dentro de su clase y el consabido juicio de valor sobre su obra. Más aún cuando se trataba de la primera vez que una mujer ocupaba el rol de guionista en nuestro país, y en un contexto donde el argumentista cinematográfico le disputaba la autoría de un film al director. De hecho, esos temores se materializaron en algunos comentarios periodísticos que cuestionaban la calidad de un argumento “que se compone de una serie de

---

<sup>23</sup> Por ejemplo con anterioridad al estreno del film, *La Reacción* (3 de julio de 1915: 4) menciona que López estaba ensayando con interpretes aficionados de las clases altas dos obras del teatro nacional para el festival a beneficio del Asilo Santísimo Rosario que organizaría la Sociedad Protectora de la Santa Infancia el 12 de agosto de 1915 en el Teatro Olimpo.

<sup>24</sup> Ver *La Reacción*, 11 de julio de 1915, “Carnet Mundano”.

<sup>25</sup> *La Reacción*, 21 de julio de 1915: 4.

<sup>26</sup> Ídem.

<sup>27</sup> *La Razón*, 12 de junio de 1915, “Rosario”.

comiidades regularmente hilvanadas”.<sup>28</sup> El nombre de la autora fue revelado recién luego del estreno en la prensa como una forma de disculparse por la publicación de estas críticas. De forma paternalista hacia la mujer, se indica que su labor fue criticada severamente porque la presuponían producto de un “autor juzgado”, es decir de un escritor profesional seguramente de sexo masculino, y no de una “distinguida dama”, cuyo “primer ensayo ha puesto de manifiesto sus excelentes dotes de inteligencia”.<sup>29</sup> Sin embargo, el caso de Rosa Cano no se trata de un hecho aislado. En 1922 se estrena otro film financiado por una organización benéfica, *La desconocida*, dirigido por Alberto Casares Lumb y con argumento de una mujer de las clases altas, María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía. Pero como ocurría con Vera Cano, esta guionista decidió ocultar su nombre, en este caso bajo el seudónimo de “La desconocida”.<sup>30</sup> El nombre de su autora recién se explicitó una vez realizada la exhibición privada y el estreno del film.

Por otra parte, si nos atenemos los comentarios periodísticos, lo que sí se evidencia en relación con *El tímido* (y, de alguna manera, también con *Un romance argentino*) es que la prensa no juzgó el contenido argumental de los films de las mujeres de las sociedades de beneficencia como expresión de un hecho artístico prestigioso, ya que la crítica señaló que “el autor solo se propuso hacer gozar un momento de hilaridad”.<sup>31</sup> Su marco inicial de exhibición, una kermesse de beneficencia con stands de juegos y bebidas, seguramente incidió en la apreciación del tono aparentemente más liviano, más intrascendente del film.

<sup>28</sup> *La Reacción*, 12 de julio de 1915, “Carnet Mundano”.

<sup>29</sup> *La Reacción*, 21 de julio de 1915: 4.

<sup>30</sup> En este caso, la utilización de un seudónimo de carácter femenino y misterioso como “La desconocida”, a su vez asociado directamente al título del film, conlleva implícitamente una invitación a develar la autoría de una mujer.

<sup>31</sup> *La Reacción*, 1 de julio de 1915: 4. Con respecto a *Un romance argentino*, *La Nación* (7 de diciembre de 1915, “Teatros y Conciertos”) da cuenta de que “la historia en sí [...] es por cierto bastante trivial”, y *Tribuna* (7 diciembre de 1915, “Teatro y Artistas”) cuestiona el argumento y la ejecución técnica. Si bien *La Prensa* (7 de diciembre de 1915, “El Día Social”) tiene una apreciación más benévola, no deja de señalar que “tal vez el argumento [...] no sea demasiado verosímil”.

*El tímido* narra las vivencias de un modesto estudiante de veterinaria, Tirifilo Corral, quien luego de ganar un premio en la lotería pretende conquistar el amor de una bella “niña bien”, Lila de Campanillas, e ingresar en el seno de la alta sociedad. Para ello decide tomar clases de modales con un anticuado profesor a fin de imitar los comportamientos de las clases pudientes. Pero fracasará estrepitosamente en su debut social durante una reunión organizada por la familia de su amada. Huye perseguido por las burlas de los asistentes, intenta suicidarse, hasta que finalmente opta por dedicarse otra vez al estudio.

Si en *Un romance argentino* la pureza de la elite era resguardada por el triunfo de un matrimonio intrafamiliar planificado, en *El tímido* la sarcástica comicidad que denuncia a los nuevos sectores que pretenden integrarse dentro de las clases altas y simular las formas de comportamiento “naturales” de la gente de abolengo, funciona como un dique de contención a la contaminación interclasista. *El tímido* ya desde su propio título da cuenta de un personaje que responde a una construcción de la “masculinidad” vista como deficiente, torpe e inhibida que le impide conquistar a la mujer deseada, y penetrar los límites de su clase. La ridiculización se expresa además en la elección del despectivo nombre del pretendiente, Tirifilo, relacionado con lo plebeyo del lunfardo, y asociado a lo animal a través de un apellido con reminiscencias vacunas o bien por medio de la profesión de veterinario. A su vez, ese personaje grotesco es el reverso perfecto de la representante de la clase alta que pretende cortejar, de nombre colorido y caracterizada como una “hermosa rubia de ojos de cielo”.<sup>32</sup> Así las clases altas están revestidas de otro atributo que las distingue del resto, la belleza, que el cine, por su carácter eminentemente visual, se encarga de resaltar o potenciar. El mismo atributo que poseían los protagonistas “ni feos ni desagradables”<sup>33</sup> de *Un romance argentino*.

---

<sup>32</sup> Ídem.

<sup>33</sup> *La Razón*, 6 de diciembre de 1915: 9.



Esa delimitación categórica de las fronteras entre las clases sociales expresa la reacción de la elite tradicional frente a un contexto particular amenazante, determinado por el surgimiento de “nuevos ricos”- muchos de ellos de origen inmigratorio- y por el avance de ciertos sectores medios como es el caso del protagonista, un estudiante universitario. Esa férrea demarcación de clases resulta más significativa en la medida que está implícita en un film realizado con la intención de recaudar fondos para los sectores desposeídos, los niños del hospicio de huérfanos.

Por último, es importante destacar que el cine de las sociedades de beneficencia, concebido por madres y esposas, siempre conlleva un mensaje moralizador destinado principalmente a las jóvenes solteras de la elite. Ya sea para alertarlas de los nuevos ricos que a través la simulación de los modos de sociabilidad de la elite pretenden ingresar dentro del seno de la clase, como ocurre en *El tímido*, o para persuadirlas de los beneficios que les reportaría aceptar al pretendiente seleccionado sabiamente por la familia, como se desprende de *Un romance argentino*.

### **Blanco y negro**

En un año marcado por conflictos sociales como 1919, que comienza y se clausura con importantes rebeliones obreras y rurales como la Semana Trágica y el Verano Rojo,<sup>34</sup> un grupo de mujeres de la elite encara la realización de un film, *Blanco y negro*, para recaudar fondos para la organización política encargada de combatirlas. La Liga Patriótica Argentina, fundada en enero de 1919, se constituyó en una organización represiva a nivel nacional con el objetivo de enfrentar a toda organización política y sindical que atentara contra el *status quo* económico y las jerarquías tradicionales, consideradas como componentes intrínsecos de su idea de Nación. Por lo tanto, su lucha se

---

<sup>34</sup> Ver Doeswijk (2014: 124-142).

---

concentró principalmente sobre los anarquistas, los sindicalistas revolucionarios y toda tendencia obrera simpatizante de la Revolución Rusa, a quienes se los tildó de elementos foráneos, ajenos a un supuesto orden nacional. La Liga conformó brigadas militantes en gran parte del país, encargadas de reprimir con grupos civiles armados y rompehuelgas toda manifestación gremial y política considerada “apátrida”, pero también capaces de ampliar la lucha al campo cultural, educativo y de la “solidaridad” social. El presidente de la Liga, Manuel Carlés, un hombre de las clases altas vinculado a las actividades filantrópicas, les otorgó, como señala Mcgee Deutsch (2003: 96-97 y 116), un lugar de relevancia a las mujeres de la elite en esa lucha cultural. De esta forma, fueron convocadas las integrantes de las sociedades de beneficencia para conformar las brigadas de “señoras” y “señoritas” de esa organización. En pos de la supuesta armonía de clases, esas mujeres se dedicaban a la ayuda social de sectores de las clases bajas a través del sostenimiento de talleres, escuelas, comedores, donde se les inculcaba a los asistentes los preceptos doctrinarios de la Liga. También esas brigadas femeninas organizaban festivales de beneficencia para promover las actividades de la organización. El cine tuvo cierta relevancia en esos festivales, pero también fue utilizado asiduamente por la Liga Patriótica como medio de propaganda. *Blanco y negro*, cuya realización técnica corrió por cuenta de la productora Patria Film, fue la primera película de ficción financiada por la Liga, la brigada 19° de Señoras, junto con la asociación filantrópica Cantinas Maternales, en cuya comisión directiva había varias integrantes que militaban también en dicha organización política. Por ejemplo, la presidenta de Cantinas Maternales, Julia Acevedo Martínez de Hoz,<sup>35</sup> ocupaba el más alto cargo jerárquico en la Junta Ejecutiva de Señoras de la Liga durante el período de rodaje.<sup>36</sup> La realización de *Blanco y negro* tuvo como objetivo recaudar fondos para la fundación del Hogar Policial.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Ver *La Razón*, 11 de noviembre de 1919, “Sociales”.

<sup>36</sup> Ver *La Mañana* (5 de septiembre de 1919: 4). Según esta publicación, Angélica García de García Mansilla, la directora de *Un romance argentino*, tenía el cargo de vicepresidenta

Seguramente debido al protagonismo femenino en las actividades culturales de la Liga y en los proyectos artísticos de las sociedades de beneficencia, esta película fue dirigida por tres mujeres de la elite: Elena Sansisena de Elizalde, Adelia Acevedo y Victoria Ocampo.<sup>38</sup> Estas cineastas amateurs tendrán un activo protagonismo cultural en la sociedad argentina en la década del 20 y del 30: Sansisena de Elizalde, su directora principal y argumentista, y Adelia Acevedo, codirectora, fueron las presidentas de la asociación Amigos de Arte, uno de cuyos objetivos era colocar a la Argentina en comunicación con las principales corrientes artísticas en boga en Europa; Victoria Ocampo de Estrada, codirectora e intérprete del film, comenzará a publicar sus primeros libros a mediados de la década del 20 y se convertirá en la editora de la célebre revista literaria *Sur* y en importante animadora de la vida cultural argentina.<sup>39</sup>

primera. Posteriormente *La Razón* (8 de diciembre de 1919) informa de la reciente renuncia de Julia Acevedo de Martínez de Hoz a la presidencia por motivos de salud.

<sup>37</sup> Ver *La Nación*, 16 de diciembre de 1919, "Notas Sociales".

<sup>38</sup> Si bien las publicidades de la película publicadas en *Imparcial Film* n° 74 (14 de septiembre de 1920) y en *El Diario* (23 de diciembre de 1919: 8) señalan exclusivamente a Sansisena de Elizalde como directora, optamos por incluir también a Victoria Ocampo y Adelia Acevedo ya que son mencionadas en ese rol en *La Unión* (26 de noviembre de 1919: 8 y 2 de diciembre de 1919: 8) y *La Prensa* (4 de diciembre de 1919: 9). En general, la bibliografía previa sobre cine mudo argentino, CIHCA (1958: 27), Couselo (1992: 26), García Oliveri (1997: 28) y Di Núbila (1998: 47) mencionan al dramaturgo Defilippis Novoa como director del film, quien según *La Unión* (27 de diciembre de 1919: 6) ocupó el cargo de asesor técnico.

<sup>39</sup> Victoria Ocampo era una asidua participante en los festivales artísticos de beneficencia. Por ejemplo, en octubre de 1914, asume la dirección artística en la representación de "los cuadros plásticos" basados en las ilustraciones del pintor francés Edmond Dulac para el libro *Las mil y una noches*, que se iba a realizar a beneficio de la Cruz Roja Internacional (*La Nación*, 17 de octubre de 1914, "Notas Sociales"). Durante 1919, recitó poesías en francés en las fiestas de caridad realizadas en el Grand Splendid Theatre el 15 de octubre y el 19 de noviembre (Ver *La Razón*, 16 de octubre de 1919: 7 y 10 de noviembre de 1919: 8). Por último, como atestiguan *El Nacional* (13 noviembre de 1915, "Sociales") y *La Razón* (13 noviembre de 1915, "Sociales") su nombre también figuraba en el listado de intérpretes que iban a intervenir en el rodaje de *Un romance argentino*. Sin embargo, no hemos podido constatar su efectiva intervención ni en el resto de las notas de rodaje ni en las crónicas del estreno.



*Blanco y Negro* (Argentina, Sansisena de Elizalde, Acevedo y Ocampo). Fotogramas del personaje principal del film (*Imparcial Film* n° 74, 14 de septiembre de 1920).

Ese interés por manifestaciones artísticas “serias”, y la admiración hacia la cultura francesa por parte de sectores de la elite a través de una educación forjada en ese idioma desde la niñez, posiblemente incidieron en la elección de una obra de un autor de cierto prestigio en el teatro europeo para su adaptación cinematográfica, *El ladrón* de Henri Bernstein. La elección de un arte ya consagrado como el teatro, y más aún de un dramaturgo reconocido,

como base para la realización cinematográfica conlleva la idea de otorgarle al cine cierto prestigio cultural, en un contexto donde todavía muchos ponían en cuestión su status artístico. Además, a la exhibición del film le precedió la ejecución de danzas clásicas por parte de niñas de la elite siguiendo el repertorio característico de la bailarina rusa Anna Pavlova, que por ese entonces representaba el paradigma más destacado del ballet contemporáneo.<sup>40</sup>

En este sentido, *Blanco y negro* parece diferenciarse, por sus intenciones y modo de producción, de *Un romance argentino*, basada en “una *novelita yanqui*”,<sup>41</sup> o de *El tímido*, donde “el autor solo se propuso hacer gozar un momento de hilaridad”.<sup>42</sup>

Por último, al tratarse *Blanco y negro* de la adaptación de un autor consagrado de sexo masculino y no de un guión original, se atenúa considerablemente el nivel de exposición que implicaba para una mujer la redacción del argumento cinematográfico. De hecho, la propia Sansisena de Elizalde se encargó de refutar a las crónicas periodistas que la señalan como argumentista, subrayando que “no quiere en modo alguno ser considerada autora, y apenas si admite que su nombre aparezca cuando se habla de dirección”.<sup>43</sup> Su adaptación tuvo en cuenta las potencialidades del medio cinematográfico, no solo porque incluyó muchas escenas en exteriores sino porque, por ejemplo, incorporó una escena característica en el cine de la época como es una “persecución automovilística en el instante trágico de la pasada del tren”,<sup>44</sup> ausente en la obra teatral original.

---

<sup>40</sup> En esa función se representó *Gavota Pavlova* de Lincke, *Serenata de arlequín* de Drigo y *La libélula* de Kreisler (*La Nación*, 23 de diciembre de 1919, “Notas Sociales”). La bailarina Pavlova había visitado nuestro país entre 1917 y 1919.

<sup>41</sup> *Tribuna*, 7 de diciembre de 1915.

<sup>42</sup> *La Reacción*, 1 de julio de 1915.

<sup>43</sup> *La Unión*, 22 de diciembre de 1919.

<sup>44</sup> *La Nación*, 23 de diciembre de 1919: 6.



Sin embargo, la elección de Henri Bernstein, un dramaturgo judío que había sido combatido por la extrema derecha francesa debido a la ideología antimilitarista de alguna de sus obras, no deja de tornarse problemática para una película realizada por la Liga Patriótica y para un público de tendencias conservadoras como es el de los festivales de beneficencia de las clases altas. Mucho más en un contexto como el de 1919, donde el combate de esta organización política nacionalista y católica contra las tendencias de la izquierda radical de la época se tiñó de un contenido antisemita.

A diferencia de *Un romance argentino* y de *El tímido*, no pudimos encontrar, para este film, una reseña completa de su argumento, por lo que hemos recurrido a la obra teatral que le sirvió de base. En el texto original de Bernstein, *El ladrón*, un melodrama con tintes policiales, una familia de clase alta invita a una pareja amiga a pasar las vacaciones en su castillo, y en el transcurso de esa estadía se produce un robo de dinero. El jefe de la familia contrata a un policía que comienza a investigar haciéndose pasar por un invitado. Finalmente este llega a la conclusión que el hijo del propietario es el ladrón, quien a su vez se declara culpable. Sin embargo, lo hace para salvar el honor de la mujer que ama, María, la esposa del amigo de su padre que pasa sus vacaciones en la residencia familiar. María, de menor posición económica, robó ese dinero para comprar lujosos vestidos y joyas y así mantener la atracción de su marido. Su esposo descubre que fue ella la culpable y a la vez se manifiesta celoso porque cree que ella está enamorada del joven que se inculpó. Pero evita denunciarla. En el momento que el padre decide expulsar a su hijo de la casa y enviarlo a las plantaciones que posee en Brasil para que se redima de su falta, María confiesa que fue la autora del robo. Su esposo comprende que parte de la culpa le corresponde, porque los hombres les exigen a sus mujeres una excesiva coquetería con el fin de seducirlos y

---

agradarlos. Es entonces él quien solicita finalmente ir a Latinoamérica junto a su esposa a trabajar en las propiedades de su amigo.<sup>45</sup>

A pesar de que la obra de Bernstein proyecta una imagen virtuosa de la clase alta en la medida que el robo es cometido por alguien de una condición social más inferior, no deja de denunciar la pesada carga que deben soportar las mujeres al convertirse en el “objeto” deseado del hombre, tornarse en esclavas de la costosa moda para mantenerse atractivas para sus esposos por temor a perderlos, incurriendo para ello en el robo.

Si efectivamente la adaptación de Sansisena de Elizalde respetó, en general, el original, el film instauraría una novedad en relación a *Un romance argentino* o *El tímido*, ya que el rol de la mujer dentro de la estructura de la clase alta se torna problemático. Pero las escasas fuentes de la época no permiten corroborarlo, solo nos hablan de una “hermosa producción nacional de argumento dramático en el cual el pecado y la virtud, el amor idílico y el desmedido amor al lujo, se entrelazan y chocan en una serie de interesantes escenas que se desarrollan en un ambiente aristocrático”.<sup>46</sup> ¿Aludiré “el desmedido amor al lujo” a las imposiciones de la clase alta sobre las mujeres, o se tratará en realidad de un cuestionamiento a la ostentación de ese sector social característico en los discursos de las instituciones católicas y de la Liga Patriótica Argentina en un contexto de descontento social frente al goce de una minoría? ¿Tendrá más que ver con el ideal conservador de la Iglesia o de la Liga acerca de la mujer como símbolo de casta virtud, más preocupada por hacer prevalecer los valores morales y espirituales por sobre los materiales? Imposible saberlo.

---

<sup>45</sup>Sin embargo, la revista *Imparcial Film* n° 40 (25 de diciembre de 1919) señala que la adaptación a diferencia de la obra teatral es “menos trágica, puesto que el amor, triunfando, todo lo justifica”.

<sup>46</sup> Publicidad en *Imparcial Film* n° 74, 14 de septiembre de 1920.



Paradójicamente, con respecto a esta película que critica el “desmedido amor al lujo”, la prensa destacará que “los lugares en que se desarrollan las escenas han sido tomados en las mansiones más suntuosas y en las grandes posesiones rurales de familias conocidas”,<sup>47</sup> como “la hermosa quinta de Leloir en San Isidro, el jardín de D. Carlos Dose y *Los ombúes* de la familia Tornquist en Belgrano”.<sup>48</sup> Las fotografías que pudimos recuperar también muestran, por ejemplo, paseos en yate por el Tigre y a las protagonistas ataviadas con lujosos vestidos.

Por último, en *Blanco y negro*, a diferencia de la obra teatral de Bernstein, Latinoamérica no es ya el espacio del destierro, del castigo y de la posible redención para los “pecadores”, sino el lugar donde se desarrolla la trama central. Al adaptar la historia original y los personajes al contexto nacional, los integrantes de una clase alta de un país periférico se permiten vivir las mismas problemáticas que la alta burguesía europea.

## Conclusiones

Las mujeres ocuparon un lugar central en gran parte de las producciones cinematográficas de las sociedades benéficas y de algunas agrupaciones políticas de la elite porque tenían un rol activo en la gestión y en las actividades artísticas de esas organizaciones. Si bien se trata de un cine realizado por directoras, argumentistas e intérpretes amateurs, la realización técnica, usualmente, quedaba en manos de productoras profesionales, las cuales recibían algún tipo de beneficio económico por parte de las sociedades filantrópicas. Estas películas no estaban destinadas inicialmente a la exhibición comercial, aunque eventualmente podrían ingresar con posterioridad a ese

---

<sup>47</sup> *La Unión*, 2 de diciembre de 1919, “Sociales”.

<sup>48</sup> *La Nación*, 23 de diciembre de 1919: 6. Que incluso se manifiesta en el espacio de exhibición del film, ya que “los palcos del salón teatro donde se realizó la fiesta estaban adornados con grandes ramos de flores, y unida a este adorno, la nota clara de los trajes de las damas ofrecía un conjunto hermosísimo” (*La Prensa*, 23 de diciembre de 1919).

circuito. Su circulación tenía como ámbito principal las funciones cinematográficas benéficas o los festivales filantrópicos a los cuales concurrían los apellidos más característicos de las clases altas. A su vez, el contenido argumental de este tipo de producción realizado por mujeres no suscitaba, en general, un reconocimiento como hecho artístico, aunque, como vimos, en algún caso se buscó trascender esa limitación a partir de la adaptación de autores de cierto prestigio.

En relación a su contenido, este conjunto de films tiene una temática recurrente: las relaciones sentimentales, ya sea en la etapa de búsqueda de la pareja en pos del casamiento, o bien dentro del matrimonio. En los casos en que pudimos reconstruir los argumentos de los films, se puede observar una preocupación moral, una intención por transmitir un mensaje aleccionador a través de su trama, justamente en un contexto donde comienzan a discutirse los valores perniciosos que expresaban muchas películas de la época. Es que no podría ser de otra forma, ya que esas obras se realizan en el marco de sociedades benéficas donde primaban los preceptos morales y religiosos tradicionales. En general, estas producciones tenían un destinatario principal dentro de su público de clases altas: las jóvenes. De ahí que exista un interés, en la mayor parte de sus historias, por promover una serie de “correctas” normas de conducta con respecto a las relaciones sentimentales de las mujeres solteras de la elite, naturalizando, a su vez, el control familiar en cada etapa del desarrollo de la relación, una preocupación por advertir sobre la simulación de otros sectores sociales que entran en contacto con las jóvenes de la clase y por hacer coincidir las elecciones de las jóvenes con los deseos de los mayores. No es casual, entonces, que en la mayor parte de estos films, las directoras y autoras fuesen mujeres mayores, madres o esposas. El caso de *Un romance argentino* resulta en este sentido sintomático, porque es la propia madre la que dirige y selecciona el argumento que protagonizará su hija. En definitiva, se trata de un cine que tiende a promover una férrea delimitación

de clases, más allá de su supuesta finalidad altruista en favor de los pobres, y un tipo de relación sentimental endogámica. Justamente aquello que aconsejaba a los suyos uno de los personajes literarios creados por Miguel Cané a fines del siglo XIX:

Nuestro deber sagrado, primero, arriba de todos, es defender nuestras mujeres contra la invasión tosca del mundo heterogéneo, cosmopolita, híbrido, que es hoy la base de nuestro país [...] colocando a nuestras mujeres, por la veneración, a una altura a que no llegan las bajas aspiraciones de la turba. Entre ellas encontraremos nuestras compañeras, entre ellas las encontrarán nuestros hijos. Cerremos el círculo y velemos sobre él” (Cané, 1919: 124).

## Bibliografía

### Publicaciones periódicas consultadas:

#### Diarios:

*La Argentina* (Buenos Aires, 1919)  
*La Capital* (Rosario, 1915)  
*Crítica* (Buenos Aires, 1915/1919)  
*Crónica* (Rosario, 1915)  
*El Diario* (Buenos Aires, 1914-1919)  
*La Gaceta de Buenos Aires* (Buenos Aires, 1914-1915)  
*La Mañana* (Buenos Aires, 1914-1919)  
*La Montaña* (1919)  
*La Nación* (Buenos Aires, 1914-1919)  
*Las Noticias* (Buenos Aires, 1919)  
*La Prensa* (Buenos Aires, 1914-1919)  
*El Pueblo* (Buenos Aires, 1914-1919)  
*La Razón* (Buenos Aires, 1914-1920)  
*La Reacción* (Rosario, 1915)  
*La República* (Buenos Aires, 1919)  
*Tribuna* (Buenos Aires, 1915)  
*La Unión* (Buenos Aires, 1915-1920)

#### Revistas:

*Atlántida* (Buenos Aires, 1919)  
*Excelsior* (Buenos Aires, 1914-1932)  
*Imparcial Film* (Buenos Aires, 1918-1932)  
*Mundo Argentino* (Buenos Aires, 1919)  
*La Película* (Buenos Aires, 1916-1933)  
*Plus Ultra* (Buenos Aires, 1919)

#### Libros y artículos:

Acha, Omar (2000), “‘Organicemos la contrarrevolución’: discursos católicos sobre la familia, la reproducción y los géneros a través de *Criterio* (1928- 1943)”, en Paula Halperín y Omar Acha

- (editores), *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de historia de género en Argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Barrancos, Dora (2008), *Mujeres, entre la casa y la plaza*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Bernstein, Henri (1914), *El ladrón*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico de Félix Costa.
- Cané, Miguel (1919), "De cepa criolla", en *Prosa ligera*, Buenos Aires: Casa Vaccaro.
- Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino [CIHCA] (1958), *La época muda del cine argentino (reseña biográfica)*, Buenos Aires: Cinemateca Argentina.
- Couselo, Jorge Miguel (1964), "Fichas sueltas para un diccionario cinematográfico argentino" en *Tiempo de Cine*, número 17, marzo-abril, Buenos Aires.
- . (1992), "El período mudo", en Jorge Couselo (director), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Di Núbila, Domingo (1998), *La época de oro del cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Doeswijk, Andreas (2014), *Los anarco-bolcheviques rioplatenses (1917-1930)*, Buenos Aires: CeDInCI.
- García Oliveri, Ricardo (1997), *Cine argentino: Crónica de 100 años*, Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones.
- Gil Lozano, Fernanda, Valeria Pita y María Gabriela Ini [directoras] (2000), *Historia de las mujeres en Argentina. Tomo 2. Siglo XX.*, Buenos Aires: Taurus.
- Guy, Donna J. (2011), *Las mujeres y la construcción del Estado de Bienestar*, Buenos Aires: Prometeo.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (editores) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Mafud, Julio (1993), *Los dueños del país. Sociología de la clase alta argentina*, Buenos Aires: Distal.
- Mafud, Lucio (2016), *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina / Teseo.
- Maranghello, César (2005), *Breve historia del cine argentino*, Barcelona: Laertes.
- Mcgee Deutsch, Sandra (2003), *Contrarrevolución en Argentina (1900-1932). La Liga Patriótica Argentina*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mead, Karen (2000), "'La mujer argentina' y la política de ricos y pobres al fin del siglo XIX" en Paula Halperín y Omar Acha (editores), *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de historia de género en Argentina*, Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Paraliéu, Sidney (2000), *Los cines de Rosario. Ayer y hoy*, Rosario: Fundación Ross.
- Sarlo, Beatriz (1998), *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel /Planeta.
- Talents, Jenaro - Zunzunegui, Santos (coord.) (1997), *Historia general del cine. Volumen IV: América (1915-1928)*, Madrid: Cátedra.
- . (1998), *Historia general del cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, Madrid: Cátedra.
- Viñas, David (1964), *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.

\* Becario de la Biblioteca Nacional de la República Argentina en investigación sobre cine mudo argentino. Investigador referencista de la Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Autor del libro *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo Tomo I: El cine de ficción (1914-1923)* (Biblioteca Nacional de la República Argentina y Teseo / 2016). Ha escrito sobre esta temática los artículos: *Nación y ficción. Mariano Moreno y la Revolución de Mayo en el contexto previo al Centenario de la Independencia* para el libro "Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardias y transición" (Coord.: Aurelio de los Reyes, García Rojas, David Wood/ Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) Instituto de Investigaciones Estéticas/ Abril del 2016) y *La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909-1922)* (Revista *Izquierdas* n° 33, Chile, mayo 2017). E-mail: [luciomafud@hotmail.com](mailto:luciomafud@hotmail.com)