

Mujeres cineastas en el período mudo: los orígenes del cine infantil en Argentina¹

Por Lucio Mafud*

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar la emergencia del cine infantil en la Argentina, a mediados de la década de 1910, y el rol fundamental que tuvieron las mujeres (y el concepto mismo de lo “femenino”) en su constitución. En un contexto determinado por la problemática de la delincuencia juvenil y por la discusión sobre el rol pernicioso del cine sobre las mentes infantiles, se propuso, desde diferentes medios, la necesidad de constituir un cine infantil que exprese valores morales “positivos”. Quienes se hicieron cargo de esta tarea fueron mujeres, como Antonieta Capurro de Renault y Emilia Saleny, que llevaron sus tradicionales roles tutelares, como los de docente o madre, al campo cinematográfico mediante la filmación de una serie de obras inspiradas en cuentos clásicos de la literatura universal infantil.

Palabras clave: mujeres cineastas, cine mudo argentino, cine infantil, cinematografía educativa, higienismo social, delincuencia infantil.

Mulheres cineastas no cinema mudo: as origens do cinema infantil na Argentina

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o surgimento do cinema infantil na Argentina, na metade da década de 1910, e o papel fundamental das mulheres (e o próprio conceito de “feminino”) em sua constituição. Num contexto determinado pela problemática da delinquência juvenil e pela discussão sobre o papel pernicioso do cinema na mente das crianças, a necessidade de criar um cinema infantil que expressasse valores morais “positivos” foi proposta por diferentes meios de comunicação. As que assumiram esta tarefa foram mulheres, como Antonieta Capurro de Renault e Emilia Saleny, que trouxeram para o campo cinematográfico os seus tradicionais papéis tutelares, como os de

¹ Una versión abreviada de este trabajo fue presentada durante 2020 en el VII Congreso Internacional de AsAECA Virtual. Quisiera agradecer muy especialmente a Hernán Villasenin, quien aportó sugerencias y modificaciones al texto original, y a Moira Gary por su empeño en preservar la memoria de su abuela Antonieta Capurro de Renault. También resultó fundamental el aporte de Emiliano Penelas, Adrián Muoyo, Octavio Morelli, Jorge Medina y Juan Imassi para que este trabajo pudiera ser concretado.

professora ou de mãe, filmando uma série de obras inspiradas em contos clássicos da literatura infantil universal.

Palavras-chave: cineastas mulheres, cinema mudo argentino, cinema infantil, cinematografía educativa, higiene social, delinquência infantil.

Female filmmakers in the silent period: the origins of children's cinema in Argentina

Abstract: The objective of this paper is to analyze the emergence of children's cinema in Argentina, in the mid -1910s, and the essential role that women had (and the very concept of the "femenine") in its constitution. In a context established by the problem of juvenile delinquency and of the discussion about the pernicious role of cinema upon children's minds, it was proposed, from different ways, the need to establish a children's cinema that expresses "positive" moral values. Those who took over this task were women like Antonieta Capurro de Renault and Emilia Saleny, who led their traditional tutelary roles, such as teacher or mother, to the film field by filming a series of works inspired by classic tales from children's universal literature.

Key words: female filmmakers, Argentine silent movies, children's cinema, educational cinematography, social hygienism, child delinquency.

Fecha de recepción: 14/01/2021

Fecha de aceptación: 26/03/2021

—¿Se fijaron? ¿Te fijaste vos, Enrique, en la joyería que está al lado del Cine Electra?... en serio, ché; no te rías. La letrina del cine no tiene techo...me acuerdo lo más bien; de allí podríamos subir a los techos de la joyería. Se sacan unas entradas a la noche y antes de que termine la función uno se escurre. Por el agujero de la llave se inyecta cloroformo con una pera de goma.

—Cierto, ¿sabés, Lucio, que será un golpe magnífico?... y quien va a sospechar de unos muchachos (Arlt: 1993: 57).

Este trabajo se propone estudiar los orígenes del cine infantil en Argentina y el rol central que tuvieron las mujeres cineastas en su conformación. Ante la pérdida de la casi totalidad de las películas del cine mudo nacional,

reconstruiremos esos inicios a través de la información obtenida de los periódicos y las revistas cinematográficas de la época, y de entrevistas realizadas a familiares de algunas de sus realizadoras.

El cine infantil, entendido como un conjunto de películas destinadas específicamente a la infancia, se inició en Argentina durante 1917. Más precisamente con la exhibición de *La caperucita blanca* y del documental *La escuela para niños débiles del Parque Lezama* efectuada el viernes 2 de febrero a las 10:00 hs en una función privada en el Cinematógrafo Callao (Capital Federal).² Estas películas, lamentablemente perdidas,³ fueron financiadas y, según algunas fuentes,⁴ también dirigidas por una maestra y directora de escuela, Antonieta Capurro de Renauld (12/2/1881-28/9/1967). Su realizadora, perteneciente a estratos sociales medios-altos, presidía la Escuela de Niños Débiles del Parque Lezama desde su fundación en 1909. Se trataba de una institución creada a instancias del presidente del Consejo Nacional de Educación, el médico e intelectual positivista José María Ramos Mejía, que estaba dedicada a la enseñanza y al cuidado de los alumnos de las clases bajas que no eran contenidos por las escuelas comunes, en su mayoría de los barrios obreros de Barracas y La Boca. Los niños que allí asistían eran alumnos que presentaban, desde la perspectiva del higienismo social, “debilidades” físicas (desnutrición, anemia, falta de desarrollo) y psíquicas (atraso no acentuado, falta de atención, memoria débil), producto de supuestas causas hereditarias (padres alcohólicos, tuberculosos y sifilíticos) y de un ambiente social considerado insano (hacinamiento, falta de higiene y “promiscuidad”) (Casinelli, 1915). Como contrapartida al medio ambiente “viciado” de los conventillos y de las viviendas

² Ver *Tribuna* (1 de febrero de 1917, “Por los Cines”) y *La Razón* (3 de febrero de 1917). Posteriormente, *La Prensa* (15 de mayo de 1917) anunció una nueva proyección de estos films para el día 16 de mayo de 1917 a las 16:30 hs. en el Museo Escolar Sarmiento.

³ Moira Gary, nieta de Capurro de Renauld, recuerda que su abuela le contó que, después de un largo tiempo, cuando abrió las latas de ambas películas se encontró con que estaban destruidas (Entrevista personal con Moira Gary). Es muy posible que se hayan tratado de cortometrajes.

⁴ Ver *La Razón*, 3 de febrero de 1917.

precarias, la Escuela de Niños Débiles del Parque Lezama proponía, junto a rutinas de ejercicio físico, exámenes médicos y un régimen alimenticio estricto, una educación al aire libre y en contacto con la naturaleza que se consideraba beneficiosa para fortalecer la salud corporal del niño (Da Silva: 2018). Pero desde la visión del higienismo social que, por cierto, atravesaba todo el espectro ideológico-político de la época, no solo se buscaba fortalecer a un sujeto individual a través de prácticas médico-pedagógicas, sino sanear a un cuerpo social al que se consideraba “enfermo”. En cierta medida, el proyecto de las Escuelas de Niños Débiles conllevaba implícitamente un proceso de “normalización” de la infancia pobre, ya que como señala Arnoux Narvaja (2016: 122), “la gran mayoría de las actividades tendían a su formación como sujetos disciplinados y ‘civilizados’, siguiendo las pautas dominantes”.

En mayo de 1916, *La Razón*⁵ informó que la directora de esta institución, Capurro de Renault, decidió financiar con su propio dinero la producción de obras infantiles, con la intención de fomentar la implantación del cinematógrafo en el sistema escolar argentino. Este proyecto surgió de su preocupación por la mala influencia que ejercían ciertas películas “inmorales” sobre los niños, como por ejemplo las “obras policiales, de bajo ambiente social y otras en las que se pinten sentimientos nocivos, pasiones egoístas, de resultado antieducativo y excesivamente perturbadores para la perfecta y sana educación infantil”.⁶ Para ejemplificar los efectos funestos del cine sobre la infancia, Capurro de Renault menciona un suceso policial de la prensa gráfica que llegó a ser reseñado por publicaciones educativas de la época y que parece extraído de *El juguete rabioso*, la novela de Roberto Arlt que transcurre precisamente mediados de la década de 1910: “el conocido caso que ocurrió en cierto pueblo de España, donde varios niños obsesionados por un ‘film’ de los llamados policiales resolvieron formar una verdadera sociedad secreta, que aterrorizó a toda la

⁵ “Cinematógrafos especiales para niños”, en *La Razón*, 3 de mayo de 1916.

⁶ Ídem.

población”.⁷ En contraposición a ese tipo de cine, se propuso producir películas que contaran con “argumentos muy sencillos, que tengan en su fondo un marcado efecto y sentidos morales; que tiendan a impresionar favorablemente el espíritu de las criaturas, para que se inspiren siempre en el bien y por el bien”.⁸



Capurro de Renault leyendo una conferencia sobre la cinematografía educativa durante la exhibición de sus films (*Caras y Caretas*, número 959, 17 de febrero de 1917).

⁷“Films educadores para niños”, en *La Razón*, 3 de febrero de 1917. Una nota de *El Magisterio Español* informa sobre este caso policial acaecido en España durante 1915, que fue republicada en *El Monitor de la Educación Común*, número 512 (31 de agosto de 1915). Según esta revista, los protagonistas fueron “una cuadrilla [de ladrones] hábilmente organizada conforme a lo que se enseña en esos folletos de literatura barata y picaresca, que se han puesto al alcance de los muchachos, en esas películas emocionantes de que se viene abusando con harta frecuencia en los cinematógrafos. El capitán, honroso título que ostentaba el más listo de todos, era un ladronzuelo de dieciséis años, llamado Moel Barbier, y nacido en Montpellier (Francia). Todos los demás compañeros son de edad aproximada, habiéndolos hasta de trece años. Trabajaban entre ellos dos niñas. Durante algún tiempo, han puesto en jaque a la policía, cometiendo robos audaces en mil formas distintas, como seres misteriosos que jamás dejaban rastro que diera el menor indicio de sus autores. La delación estaba castigada en su reglamento con terribles penas [...] Padres y maestros, deben vigilar constantemente a los niños para alejarlos de lecturas y vistas cinematográficas malsanas, pues sus efectos, son tan seguros, como perniciosos”.

⁸ “Cinematógrafos especiales para niños”, en *La Razón*, 3 de mayo de 1916. A su vez, en *El Diario* (2 de febrero de 1917) declaró que se proponía emprender: “una cruzada contra el ‘cinema’ perturbador [...] haciendo resaltar, en contraposición con los films de delincuencia, la bondad de las obras inspiradas con grandeza de alma; exponer lo bueno, condenando todo lo rastrero”.

Es que evidentemente el cine o, mejor dicho, ciertos géneros cinematográficos, debieron haber sido observados por educadores como Capurro de Renault como una amenaza que hacía peligrar la efectividad de los contenidos “morales” de la enseñanza pública, ya que ejercían su influencia perniciosa en los horarios en que el docente no tenía control sobre los alumnos. Pero para la directora de la Escuela de Niños Débiles seguramente este hecho se tornaba más preocupante debido a las características particulares de su alumnado. Hay que tener en cuenta que los niños de esa escuela pertenecían en su totalidad a las clases bajas y presentaban, muchos de ellos, “deficiencias en su salud física y/o psíquica”, por lo cual, bajo los estereotipos de la época, eran precisamente los más permeables a la delincuencia y a los vicios que podía incentivar el peligroso “genero policial” cinematográfico. Pero también, ese tipo de películas atentaban contra el plan estrictamente organizado por la Escuela de Niños Débiles, ya que esta institución no era una escuela tradicional, sino que prácticamente oficiaba de reemplazo del hogar familiar, en la medida que el dilatado horario de cuidado permitía que las madres humildes pudieran trabajar durante el día. A esta institución que funcionaba al aire libre entre el 1° de septiembre y el 30 de mayo, los niños concurrían desde las 7 de la mañana hasta las 7 de la tarde y, además de estudiar, tenían tres comidas diarias, hacían ejercicio, dormían la siesta, jugaban, realizaban prácticas de jardinería y de agricultura, se higienizaban y eran sometidos a revisiones médicas constantes.⁹ También constituía un espacio que fomentaba la capacitación laboral, una división del trabajo de acuerdo a los sexos, ya que a las niñas se les enseñaba costura y las labores domésticas, y a los niños la ejecución de trabajos manuales (calado en madera, esterillado de sillas, modelado en arcilla, etc.). Frente a una escuela que era prácticamente un hogar constituido, con sus reglamentos, sus horarios estrictos y sus rutinas impuestas para establecer un cambio radical con respecto a los hábitos de vida que llevaban muchos de los niños hasta ese momento, el cine, por fuera de los horarios de clase, venía a perturbar las mentes infantiles con

⁹ Ver *Fray Mochó*, número 151 (19 de marzo de 1915) y *PBT*, número 684 (2 de enero de 1918).

contenidos “inmorales”, convirtiéndose en una escuela de delincuencia que amenazaba con torcer el recto destino que el proyecto educativo de la Escuela de Niños Débiles ya había encaminado. Por lo tanto, el peligro que el cine puede ejercer sobre este grupo de riesgo se conjuraba incorporándolo dentro de la institución educativa, pero a condición de “purificarlo”.



Fotografías del film *La caperucita blanca* (“Cinematógrafo educativo para niños”)

El título de la única obra de ficción de Capurro de Renauld, *La caperucita blanca*, basada en el cuento *Caperucita Roja* de Charles Perrault, resulta, en este sentido, sintomático. La modificación del título del cuento original da cuenta de

esta intención de sustraer al cine de todo componente violento o perturbador para el niño, reemplazando el color rojo por la tonalidad blanca, que puede remitir tanto a la pureza como a la enseñanza, ya que es el color de los guardapolvos escolares. La única referencia que pudimos obtener sobre el contenido del argumento parece confirmar esta hipótesis: “Es el desarrollo de un hermoso cuento moral de Perrault, modificado, buscando una moraleja más suave”.¹⁰ El cine infantil propuesto por esta docente conllevaba un proceso de purificación incluso de la literatura que circulaba en la época para la infancia, ya que la idea de modificación del original y la inclusión de “una moraleja más suave” implicaban muy posiblemente la censura a la exposición del crimen y al horror que puede producir en el niño el texto de Perrault. Precisamente, el crimen y la violencia que asiduamente exponía el cine policial que Capurro de Renault deseaba combatir.

A su vez, es importante destacar que el film, realizado en la quinta de la hermana de Capurro de Renault, fue interpretado por sus familiares (su sobrina y su hijo menor, quienes personificaron a Caperucita y a su hermanito) y por una maestra de la Escuela de Niños Débiles (que interpretó a la madre de Caperucita).¹¹ Como si la presencia de la institución familiar y de una docente en la trama del

¹⁰ “Cinema educativo para niños”, en *El Diario*, 2 de febrero de 1917: 7. Si tomamos como referencia las tres fotos existentes de este film perdido con sus respectivos intertítulos, publicadas en un artículo titulado “Cinematógrafo educativo para niños”, es posible suponer que *La caperucita blanca* guardaba otras diferencias con respecto al original de Perrault. La primera fotografía muestra a Caperucita abrazando la cabeza grande del lobo y está acompañada del título: “Cabecera del ‘film’ ‘La Caperucita Blanca’”. Otra fotografía más pequeña nos permite visualizar en la puerta de una casa a Caperucita y a su abuela cubierta con un vestido largo y con un paquete en la mano, quién le pregunta: “¿Y mamita dónde está?...”. La última foto, más grande, muestra a Caperucita con su hermanito en brazos al lado de su madre, junto a un intertítulo que indica: “La Madre: Caperucita, cuida de la casa; iré a lavar ropa”. La conjunción de estas imágenes con sus respectivos intertítulos daría la impresión de que, a diferencia del original, el argumento del film se circunscribe exclusivamente a la casa de Caperucita, y que la amenaza del lobo se centra sobre el hogar de la niña. Como si la ausencia de la madre supusiera un peligro para Caperucita. Por lo cual, es posible que esa falta de cuidado y protección resultara determinante para que el mal, el lobo (¿y el cine inmoral?), pudiera penetrar en el hogar con la intención de destruir al niño y a su familia.

¹¹ Entrevista personal con Moira Gary. Originalmente el personaje de Caperucita iba a ser interpretado por la hija de Antonieta Capurro de Renault.

film oficiara también de garante de un contenido respetablemente “moral” y “educativo” adecuado para los niños. El documental *La escuela para niños débiles del Parque Lezama*, que seguramente promocionaba los métodos educativos de esa institución, se convertía de complemento ideal para este modelo de cine pedagógico. No casualmente la exhibición de estos films fue acompañada de una conferencia de Capurro de Renault titulada “la cinematografía instructiva y sus alcances”. Es que estas películas estaban destinadas para el alumnado en general, ya que fueron cedidas en forma gratuita a las autoridades educativas para que se encargaran de gestionar su exhibición. Esta intención de Capurro de Renault de incorporar el cine dentro del sistema escolar y, a su vez, de fomentar la conformación de una gran empresa dedicada a producir películas educativas, debe ser interpretada como una forma de establecer un circuito alternativo al del cine comercial, que por ese entonces se había convertido en el espectáculo artístico más popular de la sociedad argentina.

Su rechazo a este tipo de cinematografía se puede desprender de sus declaraciones en la prensa de la época. Por un lado, señaló que “desde el tiempo de las primeras exhibiciones cinematográficas, todos los hombres de ciencia, especialmente muchos pedagogos, se interesaron por el valor instructivo de ellas”, pero “más tarde, el carácter puramente comercial que adquirió este arte dio lugar a que predominasen los ‘films’ con motivo policial o voluptuoso”.¹² Por otro, afirmó que “no me anima ningún interés personal para sacar partido de la iniciativa. Las cintas preparadas las hice con mis propios recursos y he rechazado numerosas propuestas que me fueron hechas por empresarios de cinematografía para explotar el plan que acabo de esbozar”.¹³ Es decir, el cine propuesto por Capurro de Renault se sustrae de toda implicancia comercial, ya sea en su modalidad de financiamiento y distribución como en la elaboración del

¹² “Films educadores para niños”, en *La Razón*, 3 de febrero de 1917.

¹³ “Cinema educativo para niños”, en *El Diario*, 2 de febrero de 1917.

contenido de los films, con la intención de inscribirse, y a la vez recuperar, una perspectiva pedagógica del cine que encuentra su origen en los inicios del invento cinematográfico.¹⁴

Sin embargo, la cruzada de Capurro de Renault pretendió ser más ambiciosa; además de estas dos películas que, según la prensa, “adolecen técnicamente de determinadas deficiencias”,¹⁵ esta realizadora se proponía financiar otras obras cinematográficas que oficiaran también de extensión de los contenidos dictados en el aula por los docentes. Entre los proyectos de cintas documentales denominadas “intelectuales” figuraban las de “orden puramente científico [...] estudios sociológicos (costumbres, etc.), y ‘films’ con temas de profilaxis sanitaria e higiene”¹⁶ como así también aquellas que registrarán “las visitas a establecimientos industriales, escuelas profesionales, talleres gráficos, principales diarios y revistas metropolitanos”.¹⁷ Pero también planificaba filmar películas de carácter “moral”, entre las cuales se incluían otros cuentos y narraciones infantiles ideadas por docentes como, por ejemplo, un proyecto titulado *El sueño de Gerardo*; explicaciones de máximas; y, en especial, “episodios de nuestra epopeya patria, escritos expresamente por expertos historiadores”.¹⁸ Con respecto a estas cintas “patrióticas”, Capurro de Renault había planeado realizar un argumento titulado *Antonio Bruno*, “de gran valor como lección de patriotismo, pues se basa en un episodio de la batalla de

¹⁴ Esa perspectiva pedagógica de la imagen se puede observar en la incorporación de proyecciones de linterna mágica en las “escuelas de niños débiles” como apoyatura de una conferencia. Por ejemplo, el programa de la exposición de los trabajos de las “escuelas de niños débiles” realizada en junio de 1915 en el Museo Escolar Sarmiento señala que Luis R. Casinelli, médico de la escuela del Parque Lezama, dictó una “conferencia sobre niños anormales con proyecciones luminosas” y que el Dr. Emilio F. Bondenari ilustró una “conferencia sobre escuelas al aire libre con proyecciones luminosas” (Programa original).

¹⁵ “Cinema educativo para niños”, en *El Diario*, 2 de febrero de 1917.

¹⁶ “Films educadores para niños”, en *La Razón*, 3 de febrero de 1917.

¹⁷ “Cinematógrafos especiales para niños”, en *La Razón*, 3 de mayo de 1916. Es importante destacar que en la elaboración de este esquema de enseñanza a través del cine colaboró Joaquín E. Rimbau, quien había impulsado un proyecto de cinematografía escolar en Uruguay.

¹⁸ “Cinematógrafos especiales para niños”, en *La Razón*, 3 de mayo de 1916.

Salta”.¹⁹ No es casual que Capurro de Renault estuviese interesada en filmar películas educativas de exaltación patriótica, ya que la creación de la Escuela de niños débiles del Parque Lezama fue un proyecto de un intelectual de la elite política gobernante como José María Ramos Mejía, que le otorgaba un rol central al culto de los próceres dentro de la educación pública, y al higienismo social, presente en las escuelas para niños débiles, como forma de fortalecer la “raza argentina”. Es que la preocupación de Ramos Mejía por la salud física y psíquica de los niños era una preocupación de carácter patriótica, social y racial, ya que las “debilidades” físicas y psíquicas de las nuevas generaciones atentarían contra la salud “moral” de la Nación, contra la salud de la “raza argentina”. Se trataba de una perspectiva relacionada con el discurso eugenésico, tan bien estudiado por Marcela Nari (2004: 43), en la medida que las “degeneraciones” individuales, producto de taras hereditarias y del medio ambiente insano, “se expandían, se contagiaban, se transmitían y terminaban por provocar la degeneración de toda la ‘raza’”, una degeneración que no solo era física sino también espiritual y moral. En un contexto marcado por la creciente inmigración europea, Ramos Mejía, como parte de la clase alta tradicional, reaccionó frente al supuesto peligro del “cosmopolitismo”, del “materialismo” desmedido, y las ideologías “disolventes” que amenazaban lo “nacional” y el orden constituido, imponiendo a través de la presidencia del Consejo Nacional de Educación un programa educativo de neto corte nacionalista en el contexto previo al Centenario de 1810. Diferenciándose de los sectores más xenófobos de la elite dominante que reclamaban la represión y expulsión de los inmigrantes “indeseables”, el objetivo de Ramos Mejía era la asimilación y la adaptación del inmigrante, y en especial de los hijos de los inmigrantes, al “medio social” gracias a la acción de la educación pública y del culto a los próceres (Terán: 1987). Como señala Carlos Escudé (1990: 25-36), ese programa educativo, además de multiplicar la realización de festejos patrios, buscaba utilizar materias como

¹⁹ “Cinematógrafo educativo para niños” (recorte sin datos proporcionado por Moira Gary, nieta de Antonieta Capurro de Renault).

“historia” para promover exclusivamente el culto a los héroes patrios y las epopeyas nacionales; a las “ciencias naturales” para ilustrar con ejemplos de la flora y fauna argentina la “grandeza” del país; a las clases de “lengua” y “cálculo y aritmética” como modo de introducir nociones de carácter patriótico para ejemplificar conceptos; pero también apelaba a la música como forma de exaltación patriótica, dado su efecto emocional sobre los niños, y a la memorización de un “catecismo patrio”.

No casualmente, cuando un periodista felicite a las responsables de la Escuela del Parque Lezama, su directora Capurro de Renault dirá: “esta es la obra patriótica de Ramos Mejía, señor”.²⁰ Es que en algunas de las actividades de las escuelas de niños débiles se puede observar esa impronta nacionalista y tradicionalista. Por ejemplo, en el programa de la exposición de trabajos de las “escuelas de niños débiles” del Parque Lezama y Nicanor Olivera ante el Museo Escolar realizada en junio de 1915 se resaltaban, entre diversas actividades, los cantos patrióticos entonados por el alumnado, como el consabido himno nacional en la apertura y cierre del evento; el “Coro di Lombardi” de la ópera *I Lombardi alla prima crociata* de Verdi, canto que condensaba el lamento de los cruzados ante el recuerdo de la patria añorada; “La muerte del payador” del *Santos Vega* de Rafael Obligado, que exaltaba la tradición del gaucho vencido por el progreso representado por lo foráneo, y canciones folklóricas del repertorio norteno como *Mburucuyá*.²¹ Esa impronta nacionalista del proyecto cinematográfico de Capurro de Renault seguramente fue determinante para que contara, como indica *La Razón*, “con la honrosa distinción del Congreso Patriótico”²² realizado en Montevideo en agosto de 1916. Este congreso, como señala Carlos Demasi (2004: 78), fue organizado por la Asociación Patriótica del Uruguay, una institución que constituía “una expresión de la reacción de las ‘clases conservadoras’ contra el reformismo ‘cosmopolita’”.

²⁰ *Fray Mocho*, número 151, 19 de marzo de 1915.

²¹ Ver Programa original.

²² “Cinematógrafo educativo para niños”, en *La Razón*, 25 de diciembre de 1916.

A través de la concreción de estos proyectos, Capurro de Renauld quería expandir los límites de la escuela pública, tal vez, soñaba con convertir al cine mismo en una escuela. Sin embargo, su ambicioso proyecto quedó trunco.

Pero ese proceso de purificación del cine no comprendía solo la producción de películas educativas, sino que también exigía una intervención directa por parte del Estado con respecto al consumo cinematográfico. Influida por las medidas restrictivas impuestas en Alemania y Suiza al ingreso de niños a los cines, que pudo experimentar durante un viaje realizado a Berlín en 1914, hizo un llamado a prohibir, a través de la sanción de una ordenanza, la asistencia del público infantil a los cines, salvo para aquellas funciones cinematográficas organizadas especialmente.²³ Asimismo, propuso que el Consejo Nacional de Educación, gracias al arbitrio de la municipalidad porteña, obtuviese de los exhibidores las salas en determinados días de la semana para organizar la proyección de cintas instructivas con acceso gratuito para los niños, hasta que, progresivamente, esta institución tomara a su cargo la producción de películas.²⁴ Como veremos más adelante, parte de estas demandas tuvieron eco en la sociedad argentina de mediados de la década de 1910.

A modo de cierre, y retomando la referencia inicial a *El juguete rabioso*, el proyecto cinematográfico integral de Capurro de Renauld puede ser leído como el reverso perfecto de la visión del mundo presente en la novela de Roberto Arlt. Si para su protagonista juvenil, Silvio Astier, el cine y el folletín policial se transmutaban en elementos disruptivos, en formas de rebelión contra una existencia gris y carente de trascendencia, disciplinada por la moral pequeño-burguesa del culto del trabajo utilitario, de las “buenas costumbres” y de la obediencia a la ley y a las normas constituidas; el cine propuesto por Capurro de

²³ “Cinema educativo para niños”, en *El Diario*, 2 de febrero de 1917.

²⁴ Ídem.

Renauld buscaba clausurar toda posibilidad de que esos valores pudiesen ser subvertidos.

La niña del bosque

El jueves 12 de julio de 1917 en el Splendid Theatre (Capital Federal) se estrenó otra película de carácter infantil, *La niña del bosque*. Este film, muy probablemente un corto o un medimetraje,²⁵ fue realizado por Emilia Saleny (1894-22/8/1978),²⁶ a quien erróneamente se la menciona como la primera directora del cine argentino²⁷ o como la iniciadora de la cinematografía infantil en nuestro país. *La niña del bosque* no es una obra más o menos *amateur* como parece ser *La caperucita blanca*, sino que se trató de un exponente de una cinematografía que se pretendía más profesional. Fue producida por la empresa Colón Film, propiedad del cameraman Luis Scaglione, quien realizó la labor técnica del film. Su directora y argumentista de nacionalidad argentina, Emilia Saleny, había obtenido de muy joven el título de profesora de piano en el conservatorio Santa Cecilia y en 1910 partió rumbo a Italia,²⁸ donde incursionó como actriz en el ámbito teatral y cinematográfico hasta la Primera Guerra Mundial.²⁹ En 1915, regresó a Argentina³⁰ y se integró al campo teatral³¹ y a la

²⁵ La única referencia que pudimos obtener sobre su duración es que poseía 12 partes (ver publicidad en *La Película*, número 42, 12 de julio de 1917). Debido a que el término "partes", muy utilizado en la época como medida de duración, era impreciso, resulta difícil establecer con exactitud la extensión del film. Sin embargo, todo parece indicar que no se trató de un largometraje, ya que estos solían tener más de 20 partes.

²⁶ Fradinger (2014).

²⁷ Con respecto a las primeras películas filmadas por mujeres en Argentina véase Mafud (2017).

²⁸ Ver Anuario Teatral Argentino (1925-1926); *Crítica*, 9 de octubre de 1915, "Teatros".

²⁹ Según *La Película*, número 53 (27 de septiembre de 1917: 55), actuó en los siguientes films: *La condesa Sara de Orchet* (Savoia Film), *La hermana linda* (Ambrosio Film), *Trágica leyenda* (Milano Film), *La pescadora*, *La red de oro* y *La novia del escultor* (San Remo Film).

³⁰ Fradinger (2014), tomando como referencia los registros de ingreso de pasajeros y barcos, indica que arribó a Buenos Aires el 29 de julio de 1915 bajo el nombre de Emilia Pieri Salani. Una noticia del diario *Crítica* (9 de octubre de 1915, "Teatros") parece confirmar su regreso en 1915 al señalar que "últimamente, la señorita Saleny ingresó en el elenco de Nunziata, viniendo a Buenos Aires con esta compañía que ayer ha terminado su actuación en el Marconi".

³¹ Por ejemplo, en noviembre de 1915 pasó a formar parte de la compañía Casaux-Rosich del Teatro Apolo y en 1916 de la compañía Parravicini-Rico.

producción cinematográfica como intérprete de *L' América* (Federico Mertens, 1916), *El evadido de Ushuaia* (1916) y *Problemas del corazón* (Juan Cambieri, 1917).³² Como directora, además de *La niña del bosque*, realizó *Delfina* (1917/1919), *Paseo trágico* (1918), *El pañuelo de Clarita* (1919) y, según algunas fuentes, *Luchas en la vida* (1919).³³ Es muy posible que su intensa incursión en la cinematografía silente argentina entre 1916 y 1919 haya tenido como motivo central cierta limitación que padecía en el ámbito teatral, ya que, por ejemplo, *Tribuna* señaló que “por un ligero acento italiano en su pronunciación no la contamos en los elencos [teatrales] nacionales”.³⁴ En agosto de 1916 fundó la Academia de Arte Cinematográfico,³⁵ luego denominada Academia Saleny, en Carlos Pellegrini 210 (Capital Federal), donde se impartían bajo su dirección clases de actuación en un “curso rápido en tres meses garantizando el debut”.³⁶ De hecho, el elenco actoral de *La niña del bosque*, el primer film de Saleny en llegar a ser estrenado,³⁷ estaba conformado por discípulos de esta academia, entre ellos la niña de 11 años Tití Garimaldi. Esta película, filmada en los alrededores de la localidad de Zarate (Provincia de Buenos Aires),³⁸ inauguró comercialmente el género infantil dentro del cine argentino.

³² Ver Mafud (2016).

³³ Ídem.

³⁴ *Tribuna*, 29 de agosto de 1916, “Teatros y Artistas”. Resulta factible pensar que esta particularidad pudo haberla llevado a ser encasillada como interprete teatral en la representación de personajes de procedencia italiana. De hecho, en su primera incursión como actriz cinematográfica en Argentina (*L' América*), junto al elenco de la compañía teatral Casaux-Rosich a la que pertenecía, fue elegida para personificar a una sufrida esposa italiana. Luego pudo interpretar roles más diversos, especialmente en las películas realizadas bajo su dirección.

³⁵ A partir de una publicidad que indica que la academia celebra su tercer año de existencia (*La Patria degli Italiani*, 16 de octubre de 1917), Fradinger (2014), conjetura que fue fundada en 1915. Sin embargo, *Tribuna* (29 de agosto de 1916, “Teatros y Artistas”) informó en agosto de 1916 que Saleny “acaba de organizar una academia para la formación de actores que deseen trabajar para cinematógrafos”, y un aviso publicitario en *L' Italia del Popolo* (31 de mayo de 1918: 6) señala que la academia “se inauguró en la Capital Federal en agosto de 1916”.

³⁶ Ver publicidad en *Tribuna* (8 de diciembre de 1916). También se dictaban “clases anexas de recitado y declamación para ambos sexos”. Con posterioridad, la academia se trasladó a Cangallo 1636.

³⁷ Entre diciembre de 1916 y mediados de abril de 1917, Saleny había realizado el largometraje *Delfina*. Sin embargo, fue exhibido con posterioridad a *La niña del bosque*.

³⁸ *Giornale d' Italia*, 3 de julio de 1917.

A pesar de que el film *La niña del bosque* se encuentra perdido, pudimos obtener un breve resumen de su argumento:

mientras estudia su lección en el jardín de su casa, [una niña] se queda dormida. La ficción la coloca en pleno bosque, donde encuentra a una viejecita que la ampara y que prepara un líquido ponzoñoso para las víboras. Un vagabundo intenta hacer daño a las dos, y la niña, para vengarse, lo envenena, pero asustada de lo que ha hecho enloquece, y corre, corre...³⁹



Publicidad de la película *La niña del bosque* (*La Película*, número 42, 12 de julio de 1917).

³⁹ *Excelsior*, número 177, 25 de julio 1917: 899.

Como ocurría con *La caperucita blanca*, se trató de una película que desde su título establecía relaciones intertextuales con la literatura infantil que circulaba en la época, especialmente con *Caperucita Roja* de Perrault. La estructura narrativa centrada en el acoso de una anciana y de una niña por parte de un ser malvado, ya no el lobo feroz, sino un vagabundo, confirma esta presunción. Al igual que el film de Capurro de Renauld, *La niña del bosque* se proponía atenuar la violencia del original, aunque de un modo diferente: remarcando la irrealidad de esa situación traumática para el niño a través del recurso del sueño. Una vez que se manifestaba el mundo “real”, surgía la presencia de una “mamá cariñosa” interpretada al comienzo y al final del film por la propia directora, Emilia Saleny.⁴⁰ En cierta forma, en el rol maternal interpretado por la Saleny actriz estaba implícita la intencionalidad de la directora del film: el cuidado y la contención de la niñez a través del cine, aplacando la truculencia de los relatos infantiles y los miedos generados en los niños por las películas “perturbadoras”. Sin embargo, esa protección maternal hacia la niñez se manifestaba incluso dentro del mundo onírico, ya que era una anciana —interpretada por la madre real de Emilia Saleny— quien amparaba a la niña en ese mundo desconocido y quien preparaba el brebaje para víboras que la salvaba de las garras del vagabundo. La amenaza hacia lo “femenino” surgía de un personaje masculino (el vagabundo-lobo) ajeno al mundo protector de la madre y de la anciana, es decir de alguien extraño al hogar. Como ocurría en *La caperucita blanca*, en *La niña del bosque* la familia aparecía en el film no solo como tema argumental, sino que se manifestaba en el mismo reparto actoral (Saleny y su madre). A su vez, si en el film de Capurro de Renauld una maestra de la “escuela de niños débiles” formaba parte del elenco asumiendo el rol de la madre de Caperucita, en *La niña del bosque* es precisamente la docente encargada de formar actoralmente a la niña Tití Garimaldi en la academia de cine (Saleny), quien personifica a la madre de la protagonista interpretada por dicha actriz infantil. Por último, *La niña del bosque*, de modo similar a *La caperucita blanca*, buscaba transmitir un mensaje

⁴⁰ *La Película*, número 43, 19 de julio de 1917: 7.

“moralmente” educativo al exponer “como final edificante [...] una moraleja bienhechora para los espíritus de la niñez”.⁴¹

El cine como escuela de delincuencia

Ahora bien, no es casual que *La caperucita blanca* y *La niña del bosque*, las primeras películas infantiles de la historia del cine nacional, se realizaran entre los años 1916 y 1917. Porque es un contexto donde cobró auge la problematización de la delincuencia infantil y juvenil. En 1916 se publicó un libro que tuvo gran repercusión en círculos judiciales y universitarios, *La delincuencia precoz: (niñez y adolescencia)*, de Roberto Gache, premiado por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Esta tesis, cuyas conclusiones ya habían circulado en 1915 en revistas prestigiosas de derecho y sociología, daba cuenta de un estudio pormenorizado de la delincuencia infantil y juvenil en Buenos entre 1900 y 1913. Según Leandro Stagno, la repercusión fue tal que el Ministro de Justicia e Instrucción Pública encargó a su autor “el armado de un anteproyecto de ley para la sanción de un Código de Menores, cuyas líneas directrices ya estaban señaladas en el anexo de su tesis a manera de plan para la redacción de un ‘Código Argentino de la Infancia y Adolescencia’” (2010: 16).

Es precisamente en ese contexto histórico donde se problematizó en nuestro país, a través de la prensa y de la presentación de proyectos gubernamentales, la influencia negativa del cine y de otros espectáculos sobre el público infantil, y su incidencia en la delincuencia juvenil.

En julio de 1916, el intendente conservador de la Ciudad de Buenos Aires, Arturo Gramajo, presentó a la Comisión de Vecinos un proyecto que prohibía el ingreso de los niños que no vayan acompañados de mayores a salas cinematográficas

⁴¹ *Excelsior*, número 175, 11 de julio de 1917: 839.

y teatrales donde se exhiban escenas criminales y voluptuosas, con apercibimientos que iban de multas a clausuras de los locales.⁴² Al mes siguiente, el Consejo Deliberante de Córdoba sancionó la prohibición de la asistencia de menores de 12 años a las películas que no estuviesen destinadas exclusivamente para ellos, y reglamentó que las funciones para niños deberán “verse libres de cintas relativas a tragedias, dramas policiales, pasionales [...] que puedan excitar vivamente la imaginación o la sensibilidad de los niños”.⁴³ En la ciudad de Santa Fe, el intendente elevó al Consejo Deliberante un proyecto similar.⁴⁴ En octubre, un miembro de la comisión municipal de Capital Federal propuso directamente discutir la prohibición de toda cinta u obra teatral “en que se enseñen los medios empleados por los criminales y delincuentes para cometer sus delitos, así como escenas de seducciones, raptos, y otras indecorosas, que por su lenguaje, acciones o argumentos [...] puedan impresionar la imaginación de los niños que asisten a ellas, o producir en su ánimo el deseo de la imitación de actos o hechos ilícitos”.⁴⁵

Posteriormente, los medios de prensa informaron en febrero de 1917 que en la intendencia de Rosario se implantó la censura cinematográfica,⁴⁶ y en junio que se iba a enviar al Consejo Deliberante de Capital Federal un proyecto para la conformación de una comisión de censura que dictamine, entre otros aspectos, cuáles son las películas que deben ser prohibidas para los niños.⁴⁷ Por lo tanto, la cruzada de Capurro de Renault por reglamentar la asistencia de los niños a los cines no era un hecho aislado, sino parte de una tendencia de la época.⁴⁸

⁴² Ver *Excelsior*, número 127 (26 de julio de 1916) y *Tribuna* (26 de julio de 1916, “Teatros y Artistas”).

⁴³ “Córdoba. Espectáculos cinematográficos”, en *La Prensa*, 21 de agosto de 1916.

⁴⁴ “Espectáculos cinematográficos”, en *Tribuna*, 23 de septiembre de 1916.

⁴⁵ “Las cintas policiales. Prohibición proyectada”, en *Tribuna*, 16 de octubre de 1916.

⁴⁶ “Censura cinematográfica”, en *Tribuna*, 1 de febrero de 1917.

⁴⁷ *PBT*, número 657, 30 de junio de 1917, “Información Cinematográfica”.

⁴⁸ En América Latina, esta tendencia no se circunscribió a la Argentina. Por ejemplo, la investigadora Susana Sosenski (2018) analiza, entre otros aspectos, la preocupación de diversos sectores por la influencia perniciosa de las películas policiales sobre los niños y las campañas que buscaban restringir su acceso a los cines en el México de la década de 1920.

Si bien el gremio cinematográfico reaccionó vivamente en contra de estos proyectos y reglamentaciones, diversos exhibidores de Capital Federal y de Córdoba incluyeron durante 1916 en sus salas funciones exclusivas para niños.⁴⁹ A su vez, en los proyectos presentados en 1916 al Consejo Deliberante en las ciudades de Rosario y Santa Fe para regular la asistencia del público infantil a los cines se especificaba premiar a los exhibidores que dieran mayor número de funciones instructivas para niños.⁵⁰ En diciembre de 1916, la prensa informaba que la propia Municipalidad de Buenos Aires se disponía a crear un cine exclusivamente para ese público.⁵¹ Por otra parte, en el transcurso del primer semestre de 1917, a instancias del Intendente Municipal, la Inspección Técnica de Capital Federal dependiente del Consejo Nacional de Educación organizó una encuesta entre los niños de 3° a 6° grado de todas las escuelas de esa jurisdicción para conocer sus preferencias por los diversos tipos de películas e interiorizarse de los efectos que este espectáculo tenía sobre ellos.⁵²

Se trataba, entonces, de un contexto propicio para el nacimiento del cine específicamente infantil en Argentina, ya que incluso estaba la posibilidad, incentivada por la prensa y por sectores gubernamentales, de que se abriera en el mercado cinematográfico una franja de consumidores diferenciada del resto: los niños.

Parte de esa nueva franja bien podría empezar a ser cubierta por una cinematográfica nacional que había adquirido una expansión inusitada, ya que en 1916 había logrado su mayor récord de producción de films de ficción hasta

⁴⁹ En Capital Federal, por ejemplo, los jueves y domingos a la tarde había “matinés de risa para niños” en el Teatro Florida (*Crítica*, 20 de octubre de 1916, “Cartelera”), y el Teatro de la Princesa anunció “programas especiales para niños” con cintas cómicas y de dibujos animados (Publicidad en *Crítica*, 26 de diciembre de 1916).

⁵⁰ “Espectáculos cinematográficos”, en *Tribuna*, 23 de septiembre de 1916; “Cines del Rosario”, en *Tribuna*, 1° de diciembre de 1916.

⁵¹ “Cine para niños”, en *La Razón*, 6 de diciembre de 1916.

⁵² Ver *El Monitor de la Educación Común*, número 536, 30 de septiembre de 1917.

el momento, con alrededor de 26 estrenos frente a 7 en 1915. *La niña del bosque* bien podría convertirse en el puntal de una producción sostenida del género infantil. De hecho, en 1917 el caricaturista Romeo Borgini comenzó a realizar para la productora Patria Film la primera película de animación para niños, *Máscara- Dura* (1918),⁵³ basada en una historieta publicada en la revista *PBT*; en 1918 Emilia Saleny inició el rodaje del drama infantil *El pañuelo de Clarita* (1919), y en 1919 se filmó *Los cisnes encantados*, inspirado en un cuento de Hans Christian Andersen.⁵⁴

Consideraciones finales

Ahora bien, es lógico que, en este contexto de preocupación por las influencias perniciosas del cine sobre los niños, las mujeres hayan tenido un rol central en la conformación de la cinematografía infantil en Argentina. Porque, desde el punto de vista de la sociedad patriarcal de la época, eran las mejor capacitadas, por su “instinto de maternidad”, para tratar con los niños y para encargarse de su educación. A su vez, las realizadoras de este cine infantil eran mujeres que ocupaban un lugar central en espacios educativos (escolares o artísticos), ya que Capurro de Renault y Emilia Saleny eran las directoras y fundadoras, respectivamente, de la Escuela de Niños Débiles del Parque Lezama y de la Academia de Arte Cinematográfico.⁵⁵ Ambas instituciones incursionaban en la enseñanza infantil, ya que, por ejemplo, la Academia Saleny, además de dictar

⁵³ Patria Film también tenía proyectada la filmación en 1918 de otra obra destinadas a los niños que finalmente no se concretó, *En el país del ensueño* (ver *Excelsior*, número 200, 1 de enero de 1918: 94).

⁵⁴ Es en ese contexto de emergencia de la cinematografía infantil, coincidente con la discusión acerca de cómo ciertos espectáculos y lecturas promovían la delincuencia infantil y juvenil y la sanción de la Ley de Patronatos de Menores de 1919, que surge una publicación como *Billiken* con contenidos morales y educativos para un determinado segmento de consumidores: los niños (Ver Bontempo 2018).

⁵⁵ En las notas publicadas sobre *La niña del bosque* se resaltaba su condición de docente. Por ejemplo, *Excelsior*, número 175 (11 de julio de 1917: 837) señaló que esta película fue realizada “bajo la dirección artística de la profesora de mímica, señora Emilia Saleny Ferrari” y *PBT*, número 662 (4 de agosto de 1917, “Información Cinematográfica”) informó que “ha sido dirigida por la profesora señora de Saleny (sic)”.

cursos de actuación a mujeres y hombres, ofrecía “clases especiales para niños”.⁵⁶ De hecho, la protagonista de *La niña del bosque* fue promocionada como la “niña prodigio” discípula de la Academia Saleny.⁵⁷

Por lo tanto, sus experiencias docentes con niños, como extensión del rol materno asociado intrínsecamente a la mujer en la época, las habilitaba para asumir la realización de películas infantiles. Por un lado, una maestra de escuela como Capurro de Renauld podía determinar cuáles deberían ser los contenidos de carácter “moral” y educativo adecuados para un cine destinado a la niñez, y eventualmente su experiencia al frente del aula sería una ayuda a la hora de explicar a los niños las acciones que tendrían que realizar frente a las cámaras. Por su parte, una actriz dedicada a la enseñanza de la “mímica” cinematográfica con niños como Emilia Saleny no solo contaba con la experiencia necesaria para dirigirlos actoralmente, sino que también podía aportar temáticas y contenidos de interés para ese público dado que debía conocer la idiosincrasia de su alumnado infantil.

Sin embargo, no son cualquier clase de mujeres las que realizaron esas películas, sino aquellas que podían garantizar el contenido moral y educativo de los films porque respondían a los estereotipos femeninos legitimados por la sociedad de entonces.

Antonieta Capurro de Renauld era una mujer respetablemente casada, madre, y una maestra y directora de escuela que por “altruismo” y “espíritu de abnegación”, cualidades asociadas al ideal materno-femenino, decidió financiar con su propio dinero, sin esperar retribución alguna, la producción de películas que salvarían a los niños de la cinematografía comercial “inmoral”. De hecho,

⁵⁶ Publicidad en *L' Italia del Popolo*, 31 de mayo de 1918. La enseñanza infantil ocupará un lugar destacado en la trama de *Delfina* (1917/1919), un film dirigido por Saleny con anterioridad a *La niña del bosque*, pero estrenado posteriormente, que narra la historia de una modesta institutriz dedicada a la educación del pequeño hijo de una familia adinerada.

⁵⁷ *Excelsior*, número 177, 25 de julio de 1917.

Capurro de Renauld apelará a la asociación entre maternidad y docencia para explicar el sentimiento que inspiró su proyecto cinematográfico: “Soy madre al par que educadora, amo a los niños y a la obra grande de su educación”.⁵⁸ Era precisamente una concepción de la docencia como prolongación de la maternidad, la que invocaban los textos pedagógicos de la época en relación a las escuelas de niños débiles, ya que estas requerían “una mayor dedicación de la maestra que debe extremar sus *naturales* condiciones de docencia, y digo de la maestra, porque es la mujer y no el hombre la que debe tener a su cuidado en todos los momentos las naturalezas endebles y delicadas de los niños” (*El Monitor*, 1919 citado en Arnoux Narvaja, 2016).



Emilia Saleny (*La Película*, número 39, 21 de junio de 1917)

⁵⁸ “Cinematógrafos especiales para niños” en *La Razón*, 3 de mayo de 1916.

Emilia Saleny también ejercía la docencia en espacios “respetables”, como en la cátedra de declamación y recitado del Conservatorio Santa Cecilia en 1916,⁵⁹ una institución a la que asistían adolescentes y niñas y cuyo nombre de carácter religioso remitía a la santa patrona de los músicos, y en el cuadro filodramático de “Lago Di Como” durante 1916 y 1917, una asociación cultural de ambiente familiar representativa de la colectividad italiana de la Ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, es posible que su pertenencia al ámbito teatral y cinematográfico pudiese haber generado algún tipo de reparo para que emprendiera la realización de una obra para niños de su autoría, ya que algunas veces la profesión de actriz podía ir acompañada por ese entonces de una dudosa reputación. Si esto fue efectivamente así, el hecho de haber firmado su primer film dedicado a la infancia con su reciente apellido de casada, Saleny de Ferrari, que remitía a la constitución de un hogar, seguramente le otorgó cierto status “moral” para dirigirse a ese segmento del público por el que había tanta preocupación en diversos sectores de la sociedad. Asimismo, al promocionar su academia de cine como propiedad de la “actriz y *profesora señora* Emilia Saleny Ferrari”⁶⁰ y al bautizarla con el nombre de Academia de Arte Cinematográfico, probablemente le imprimiera un aura de respetabilidad y prestigio, más aun teniendo en cuenta que se trataba de un espacio usualmente asociado en la época a la estafa y a una sexualidad “licenciosa”.

Entonces, son las madres o las esposas, las maestras o las docentes dedicadas a la formación escolar o artístico-cultural de la niñez, las que, bajo un aura de respetabilidad, se encargarían de velar por un cine moralmente adecuado para la infancia.

⁵⁹ *Tribuna*, 13 de marzo de 1916, “Notas Sueltas”.

⁶⁰ Publicidad en *La Película*, número 55 (11 de octubre de 1917).

Sin embargo, la figura de Emilia Saleny presenta importantes diferencias con respecto a Antonieta Capurro de Renauld y en relación a la primera directora del cine argentino, Angélica García Mansilla, la presidenta de una sociedad de beneficencia que realizó en 1915, *Un romance argentino*.⁶¹ Mientras que Capurro de Renauld y García Mansilla asumieron la dirección cinematográfica de forma ocasional y desligada de toda finalidad ganancial, en cierta forma como extensión de las actividades altruistas y “filantrópicas” del docente y de la “dama” de beneficencia; Emilia Saleny concibió al cine como una profesión. Esta cineasta estableció una conjunción entre su actividad de directora de cine y la enseñanza cinematográfica,⁶² que le permitió promocionar su academia de actores a través de la realización de películas, y así atraer al alumnado por medio de la promesa tangible del debut cinematográfico o de la inserción laboral en el cine argentino.⁶³

⁶¹ Ver Mafud (2017).

⁶² De hecho, el período en que desarrolló su rol de directora cinematográfica coincidió exactamente con el de su actividad como docente en la academia de cine.

⁶³ También las publicidades de la academia daban cuenta de que “sus más aventajados discípulos vienen solicitados por las casas filmadoras y ya trabajan con contrato en la ‘Austral Film’, ‘Colón Film’, ‘Marchesi Film’, etc.” (*L’Italia del Popolo*, 31 de mayo de 1918).



Emilia Saleny y las alumnas de su academia (*La Película*, número 53, 27 de septiembre de 1917).

Por ejemplo, Saleny podía mencionar en las publicidades de *La niña del bosque* que la cinta había sido protagonizada por “discípulos de la Academia Saleny”,⁶⁴ o publicar un aviso publicitario de su academia señalando que su fundadora era “autora y directora de la película *La niña del bosque* [...] que se exhibe con éxito en todos los principales cinemas de la Capital desde el 17 de julio”⁶⁵. Incluso, en alguna oportunidad, las publicaciones de la época informaron que a su segundo film, *Paseo trágico* (1918), “la academia Saleny ha dispuesto ofrecerlo gratuitamente [a los cines] como obra de difusión y propaganda de los elementos de enseñanza que distinguen al establecimiento”.⁶⁶ De hecho, en todas las películas dirigidas por Emilia Saleny participaron sus alumnos, lo cual le otorgaba una gran ventaja frente a las otras academias de cine que, en general, se

⁶⁴ *Excelsior*, número 177, 25 de julio de 1917.

⁶⁵ *La Película*, número 45, 2 de agosto de 1917.

⁶⁶ *Excelsior*, número 221, 5 de junio de 1918.

dedicaban solo a dictar clases o a prometer la producción de un film que usualmente nunca se concretaba.

Desde mediados de 1916 hasta 1919 Emilia Saleny llegó a dirigir, en el marco de una producción cinematográfica de ficción incipiente y sumamente inestable como la argentina, por lo menos cuatro películas (*La niña del bosque*, *Paseo trágico*, *El pañuelo de Clarita* y *Delfina*), ocupando un lugar destacado entre los directores más prolíficos de esos años.⁶⁷ Paralelamente, pudo desarrollar el emprendimiento comercial de la academia de cine. De esta forma, el cine se convirtió para ella durante esos años en un oficio, en un medio de vida que podría otorgarle la independencia económica como mujer. Aunque con posterioridad se dedicó exclusivamente a la actuación teatral y radial, e intentó reabrir, al parecer sin éxito, su academia con el objetivo de volver a filmar películas sobre el final del periodo mudo, bien podemos pensar a la Emilia Saleny de mediados y fines de los años 1910 como la primera cineasta, como la primera trabajadora del cine argentino.

Bibliografía

Publicaciones periódicas consultadas:

Diarios:

Crítica (Buenos Aires, 1915-1916).
El Diario (Buenos Aires, 1916-1917).
Giornale d' Italia (Buenos Aires, 1917).
L' Italia del Popolo (Buenos Aires, 1918).
La Prensa (Buenos Aires, 1916-1917).
La Razón (Buenos Aires, 1916-1917).
Tribuna (Buenos Aires, 1916-1917).

⁶⁷ Por ejemplo, entre 1916 y 1919 los cineastas que más películas realizaron fueron José Ferreyra con siete films (de los cuales como mínimo dos son cortos y/o mediometrages), Juan Glizé con cuatro películas aproximadamente (tres largometrages y un mediometrage), Saleny (un largometraje y tres cortos y/o mediometrages) y Alberto T. Weisbach y Belisario Roldán con dos largometrages. En los años siguientes, Glizé, Roldán y Weisbach, al igual que Saleny, no volvieron a dirigir películas de ficción.

Revistas:

Excelsior (Buenos Aires, 1916-1919).
Fray Mocho (Buenos Aires, 1915).
El Monitor de la Educación Común (1915-1918).
PBT (Buenos Aires, 1917-1918).
La Película (Buenos Aires, 1916-1919).

Libros y artículos:

Anuario Teatral Argentino 1925-1926 (1926), Buenos Aires: Ediciones ATA.

Arlt, Roberto (1993). *El juguete rabioso*, Buenos Aires: Espasa Calpe.

Arnoux Narvaja, Aurelio (2016). "Las escuelas para niños débiles en la ciudad de Buenos Aires en torno a las décadas de 1910 y 1920. Hacia una 'normalización' de los cuerpos" en *Revista de Políticas Sociales*, número 4, Buenos Aires: Centro de Estudios de Políticas Sociales del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Moreno.

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional "Mariano Moreno".

_____ (2017). "Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)" en *Imagofagia*, número 16, octubre, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).

Barrancos, Dora (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana.

Bontempo, Paula (2018). "Los niños de *Billiken*. Las infancias en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo veinte" en Lucía Lonetti, Isabella Cosse y María Carolina Zapiola (compiladoras), *La historia de las infancias en América Latina*. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Casinelli, Luis N. (1915). "Escuelas de niños débiles" en *El monitor de la educación común*, número 512, 31 de agosto.

Da Silva, Lucila (2018). *Los niños débiles: estrategias de administración de sujetos-cuerpo a principios del siglo XX en la revista El Monitor de la Educación Común*. Neuquén: EDUCO-Universidad Nacional de Comahue.

Demasi, Carlos (2004). *La lucha por el pasado. Historia y nación en Uruguay (1920-1930)*. Montevideo: Ediciones Trilce.

Escudé, Carlos (1990). *El fracaso del proyecto argentino: educación e ideología*. Buenos Aires: Tesis-Instituto Torcuato Di Tella.

Fradinger, Moira (2014). "Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1874-1978)" en *Cinemas d'Amérique latine*, número 22.

- Gache, Roberto (1916). *La delincuencia precoz: (niñez y adolescencia)*. Buenos Aires: J. Lajouanne.
- Guy, Donna J. (2011). *Las mujeres y la construcción del Estado de Bienestar*. Buenos Aires: Prometeo.
- Kohen, Héctor Rodolfo (1994). "Emilia Saleny: actriz, directora y maestra" en *Film*, número 8, junio-julio. Buenos Aires.
- Lombardi, María Eugenia (noviembre de 2020). "Emilia y las invisibles" en *VII Congreso Internacional de AsAECA Virtual*.
- Nari, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires (1890-1940)*. Buenos Aires: Biblos.
- Sosenski, Susana (2018). "Diversiones malsanas: El cine y la infancia en la ciudad de México en la década de 1920" en Lucía Lonetti, Isabella Cosse y María Carolina Zapiola (compiladoras), *La historia de las infancias en América Latina*. Tandil, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Stagno, Leandro (2010). *Una infancia aparte. La minoridad en la provincia de Buenos Aires (1930-1943)*. Buenos Aires: FLACSO - Libros Libres.
- Terán, Oscar (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.

* Lucio Mafud es Becario de la Biblioteca Nacional en investigación sobre cine mudo argentino. Investigador referencista especializado en cine argentino de la Biblioteca 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/ Teseo /2016). Ha publicado 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), "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), y "Mujeres cineastas en el período mudo argentino: Los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)" (Revista *Imagofagia* N° 16, octubre 2017). Además, ha escrito el catálogo "Cine y anarquismo en Argentina (1909-2016)" para el libro *El anarquismo argentino: bibliografía, hemerografía y fondos de archivo* [CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina) y Anarres/ 2019]. E-mail: luciomafud@hotmail.com