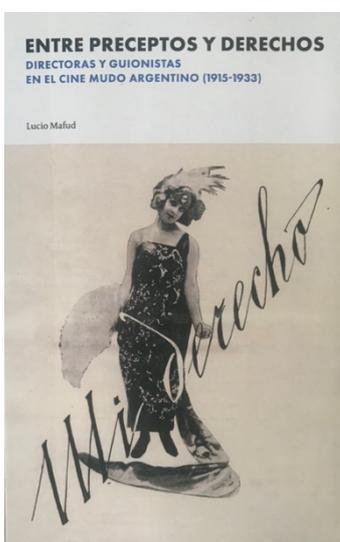


Sobre Lucio Mafud. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA, 2021, 144 pp., ISBN 978-987-3998-13-3.

Por Cecilia Nuria Gil Mariño*



La lectura del nuevo libro de Lucio Mafud nos propone continuar la conversación con sus investigaciones anteriores, las cuales se han consolidado como referencias ineludibles para quien quiera acercarse al período del cine silente en la Argentina, así como también para lxs que deseen indagar sobre los universos socio-culturales de la época. Tal como en su libro anterior, *La imagen ausente* (2016), Mafud se enfrenta al desafío de la pérdida física de su objeto; el 99% de los films que aborda este nuevo libro están perdidos. Esta ausencia ha sido resultado de diferentes incendios en la década de 1920 por el carácter inflamable del nitrato, así como también de la histórica falta de políticas de conservación en nuestro país, perdiéndose, entonces, el acervo de uno de los cines más importantes de América Latina del período.

No obstante, esta ausencia le permite al autor acercarse al cine de un modo que desborda las películas y abre una cantera de preguntas que dialogan con la experiencia cinematográfica como parte de las transformaciones de la modernidad urbana de la época. Por medio de una reconstrucción arqueológica de los films a través de fuentes indirectas, va reconstruyendo el rol del dispositivo cinematográfico como espacio discursivo para las tensiones de la modernidad en una sociedad que atravesaba una serie de cambios radicales. Para ello, Mafud no solo se vale de revistas culturales y de cine, sino también de las páginas de “Sociales” de los periódicos donde se publicaba información sobre las películas financiadas por las sociedades de beneficencia. Indaga

principalmente los diarios de Buenos Aires y Santa Fe, ya que constituyeron los dos centros de exhibición más importantes del período.

En el relevamiento de estas publicaciones, a Mafud le llama la atención la gran cantidad de películas dirigidas y escritas por mujeres en comparación con otros períodos del cine nacional, en los que estuvieron ligadas a otro tipo de roles que se correspondían con imágenes laborales consideradas femeninas —como el de continuista, cortadora de negativos o vestuarista, que se vinculaban con las destrezas del corte y confección—. Así, el libro se propone estudiar el lugar relevante que tuvieron las directoras y guionistas en el cine nacional realizado entre 1915 y 1933. En esta etapa semi-amateur, donde la producción fue irregular, discontinua y permeable a personas ajenas al gremio, las mujeres aparecen en diferentes roles. Mafud subraya que se trató principalmente de mujeres de la alta sociedad, que contaron con los recursos económicos para filmar y que lo hicieron con fines pedagógicos y de beneficencia. Con la emergencia del sonido sincronizado y del sistema de estudios, se puso en marcha un proyecto industrial que restringió los roles en los cuales podían participar las mujeres.

No obstante, el trabajo de Mafud nos hace reflexionar sobre las claves de lectura en las que se ha abordado el análisis del mundo empresarial cinematográfico del cine clásico en la Argentina. Los anuncios de las películas de Emilia Saleny relevados en el libro dan cuenta de la intención de resaltar su carácter de educadora y no el de actriz, vinculando su rol de cineasta a identidades asociadas a la maternidad. Podríamos decir, entonces, que estas torsiones habilitaron espacios que las mujeres ocuparon. Así, a partir de la noción de “torsiones” y de la idea de “rasgos empresariales” podríamos repensar los escenarios de producción del cine sonoro para indagar sobre la participación de las mujeres en las decisiones de producción y, de ese modo, seguramente, descubriríamos numerosas fisuras en esos universos masculinos.

Además de Saleny —erróneamente considerada la primera mujer en dirigir una película, como demuestra Mafud—, el libro aborda un amplio abanico de producciones, inexploradas por la historiografía del cine, que tuvieron como objetivo la recaudación de fondos para diversas sociedades de beneficencia, fines educativos para el público infantil, o bien, films que ofrecieron una mirada crítica sobre las relaciones entre los géneros y la autoridad del *pater familia*. De este modo, tal como señala el autor, el recorte del libro busca reflexionar sobre las tensiones de la mirada de lo femenino en esos films; las “grietas” de ese conjunto de películas que se niega a cristalizarse en un discurso homogéneo. Para ello, indaga tanto sobre las visiones del mundo contenidas en las obras, como sobre las imágenes públicas de sus realizadoras y sus condiciones de producción.

La cuestión de clase complejiza la perspectiva de género, ya que el libro no trata meramente de sumar protagonistas mujeres a la historia del cine nacional, sino de pensar las tensiones de las transformaciones socio-culturales, en las que estas mujeres, por un lado, colaboraron con procesos de normativización de las pautas patriarcales de la época, y por el otro, generaron fisuras y desvíos. Entre “preceptos y derechos”, la investigación aborda las relaciones dialécticas conflictivas de este conjunto de films. El trabajo abre, así, un campo de preguntas que dialogan no solo con los estudios de cine, sino también con la historia social, cultural y política.

Con este fin, el libro se estructura en tres capítulos. El primero de ellos, “Los films de las sociedades de beneficencia (1915-1928)”, explora las películas producidas por las damas de las sociedades de beneficencia. A través de fuentes de prensa, analiza cómo estos films promovieron pautas de comportamiento, en particular para las jóvenes de clase alta, con una mirada fuertemente moralizadora. Asimismo, la producción de estos films, en los espacios de la alta sociedad y con sus propios protagonistas como actores y actrices amateurs, le permitió a la elite dejar sus huellas en un momento donde estaba siendo

fuertemente discutida. El cine, de esta manera, cumplía una función de resguardo de clase en el contexto de la Ley Sáenz Peña, y fueron sus mujeres las que cumplieron ese rol activamente. Estas películas pusieron la sección “Sociales” en la pantalla y delinearon autorrepresentaciones tanto para el interior de su círculo, como para fuera de él. El cine se sumaba, así, a toda una serie de dispositivos que buscaba resaltar el protagonismo de la elite. En este aspecto el trabajo de Mafud es sumamente novedoso, si tenemos en cuenta que el cine de las primeras décadas del siglo XX ha sido abordado principalmente desde su carácter popular y no como instrumento de la elite. Estos mecanismos de distinción armaron modelos normativos que delinearon los imaginarios de ascenso de los sectores medios y populares.

Así, las películas analizadas en este capítulo dan cuenta de las celebraciones y temores de una clase en un momento de transformación socio-demográfica. Las cuestiones de clase y género también operaron en términos nacionales. El capítulo explora sobre los modelos sociales, las imágenes de la modernidad y la moda de la elite para configurar “lo argentino” en films como *Romance argentino* (Angélica García de García Mansilla, 1915, la primera película dirigida por una mujer en la Argentina) y *La desconocida* (María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía, 1922). En el caso de esta última, sarcásticamente se cuestiona la mirada europea sobre América Latina que representa exóticamente a la región en clave primitivo/moderno. Es probable que este film nunca haya llegado a los espectadores europeos, pero funcionaba como autoconvencimiento de clase, de sentirse parte de una burguesía cosmopolita, al poder recrear las capitales europeas en sus propios escenarios porteños porque habitaban arquitecturas similares. Mafud remarca que el cine funcionaba como vitrina de una sociabilidad endogámica y de constitución de lazos sentimentales entre sus miembros.

Otro de los films a destacar en este primer capítulo es *Blanco y negro* (Sansisena de Elizalde, 1920), realizado por la Brigada 19° de Señoras de la Liga Patriótica —organización de derecha conservadora y xenófoba para combatir al

movimiento obrero activa durante la Semana Trágica—. En la escritura de esta película también participaron Victoria Ocampo y Delia Acevedo.

El capítulo también estudia las condiciones de producción de las películas y su exhibición. La circulación de estos films con fines filantrópicos tenía, a su vez, una estrecha relación con empresas como la productora y exhibidora de Max Glücksmann en la proyección de festivales de beneficencia. De esta manera, el libro también es un aporte al campo de los estudios de exhibición cinematográfica —escasos en general y para este período en particular— iluminando la superposición de circuitos.

Por su parte, el segundo capítulo, “Los orígenes del cine infantil en la Argentina (1916-1933)”, explora sobre la participación de las mujeres en el cine infantil; de qué manera se buscó promover normas de conducta ejemplares para la infancia, en especial para las niñas. Una de las figuras estudiadas en este capítulo es Antonieta Capurro de Renaud, quien realizó una propuesta de cine educativo y moral para que fuera incorporado en las escuelas públicas, y así, contrarrestar el contenido negativo para las mentes infantiles del cine comercial. Se trataba de una mujer perteneciente a los estratos sociales medios-altos, que presidía la Escuela de Niños Débiles del Parque Lezama.

La voluntad de Capurro de Renaud de incorporar al 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 en el marco de un paradigma de higienismo social, de los debates sobre la criminología de Lombroso y el rol de la educación en la formación del Estado-Nación. Para estas discusiones, el capítulo se vale de fuentes gubernamentales y de prensa sobre las reglamentaciones de los diferentes tipos de censura a la exhibición en diferentes ciudades, aportando a las discusiones sobre la censura cinematográfica en Argentina. Si bien el gremio cinematográfico reaccionó vivamente en contra de estos proyectos y reglamentaciones, diversos

exhibidores de la ciudad de Buenos Aires y de Córdoba incluyeron durante 1916 en sus salas funciones exclusivas para niños.

Por otra parte, el cine educativo también es un campo poco explorado en la cinematografía nacional, debido a la escasez de iniciativas y la falta de un proyecto estatal. El libro echa luz sobre estas primeras iniciativas y discusiones, que tuvieron resonancias en el plano estatal, dando una mirada más amplia sobre el rol del cine en las escuelas. *Caperucita blanca* (Antonieta Capurro de Renaud, 1917) fue, así, la primera película infantil del cine argentino.

En su análisis sobre *Los cisnes encantados* (María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía, 1919), por un lado, Mafud vuelve sobre la temática de la autocelebración de clase desde la perspectiva de la infancia. Por el otro, analiza los circuitos de exhibición en los festivales artísticos de las asociaciones filantrópicas en relación con el escenario de crisis social. Tal como remarca el autor, a fines de 1919 sectores de la iglesia católica, bajo la consigna «dar para conservar», organizaron una Gran Colecta Nacional con el objetivo de aplacar la miseria de las clases populares y el descontento social que se había manifestado durante la Semana Trágica de enero de 1919.

Por último, el capítulo aborda la figura de Emilia Saleny —primera cineasta profesional— que le permite realizar un contrapunto con el resto de las directoras y guionistas estudiadas. Su primer film, *La niña del bosque* (1917), fue exponente de una cinematografía que se pretendía más profesional. Saleny estudió en Italia y tras su regreso a la Argentina, en 1916, fundó la Academia de Arte Cinematográfico, luego denominada Academia Saleny, donde se impartían clases de actuación bajo su dirección en un curso de tres meses que, según la publicidad, garantizaba el debut. De hecho, el elenco actoral de *La niña del bosque* estaba conformado por sus estudiantes.

El trabajo indaga sobre su rol empresarial —productora, directora, guionista, actriz y fundadora de una academia— desde una perspectiva de género y de

clase. Es la diferencia de clase la que profesionaliza su actividad, aun cuando para promocionarse utilice la misma figura de la educadora que aparecía en Capurro de Renauld. Sus experiencias docentes con niñxs, como extensión del rol materno asociado intrínsecamente a la mujer en la época, las habilitaba para asumir la realización de películas infantiles y garantizar su contenido moral y educativo. La experiencia profesional de Saleny, a su vez, colaboraba con el trazado de imaginarios de ascenso social por otras vías que no eran las convencionales de la oligarquía; imaginarios que también se traducían en sus films. Asimismo, el énfasis en el rol docente de Saleny correspondió a la necesidad de traslucir una imagen moral frente a las academias de cine asociadas a la estafa y a una sexualidad “licenciosa”.

El capítulo, finalmente, indaga de qué manera aparece la niñez como un nuevo nicho de consumo. La constante presión de la prensa gráfica sobre la censura infantil, así como las reglamentaciones y proyectos gubernamentales, creaban las condiciones para que se abriera en el mercado cinematográfico argentino una franja de consumidores diferenciada del resto: lxs niñxs.

El último capítulo, “María B. de Celestini: el cine y el teatro como disconformidad”, busca entrar en conflicto con los anteriores al explorar producciones que ponen en cuestionamiento los preceptos sociales de la época. El film *Mi derecho* (María B. de Celestini, 1920) centra su denuncia social sobre la institución del *pater familia*, ya que en pos del “honor familiar”, el padre de la protagonista, con la ayuda del hermano, la separa de su hijo, concebido fuera del matrimonio, y la obliga a casarse con un hombre que no ama para guardar las apariencias. Se trata de una mirada crítica sobre los prejuicios sociales y promueve la rebelión frente a los mandatos, y la reivindicación de los derechos femeninos.

Aun cuando la maternidad espiritualiza a la mujer y la separa de lo sexual, dando lugar a estereotipos que se cristalizaron en el melodrama —la madre, la santa— la figura de la madre soltera rompe con los convencionalismos de aquellos años. Si bien interviene en el film el factor religioso para abordar estas cuestiones, al

contraponer la ley divina con la ley de los hombres, es importante poner en diálogo a la película con las discusiones de la época, en la que diversos sectores políticos procuraban establecer una nueva legislación referida a la situación de la mujer y de la niñez abandonada. Las feministas de aquellos años aceptaban la maternidad como “función natural” de la mujer y planteaban la necesidad de derechos civiles. Sin embargo, la visión religiosa de la maternidad, resaltada en las publicidades del film, contrastaba con el ideario de tendencias relevantes dentro de ese movimiento, como la Unión Feminista Nacional, que promovía una perspectiva científico-médico de la maternidad y de la sexualidad, tal como señala el autor.

En suma, el libro de Lucio Mafud no solo es un aporte novedoso, sino también una fuente de inspiración para investigaciones venideras.

Bibliografía

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

*Cecilia Nuria Gil Mariño es Doctora en Historia y Magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora y Profesora en Argentina y Alemania. Es Investigadora asistente del CONICET y ha sido becaria posdoctoral de la Fundación Alexander von Humboldt en el Instituto Luso Brasileiro de la Universidad de Köln, donde participa como profesora invitada. Para sus investigaciones doctorales y posdoctorales ha obtenido becas en Argentina, Brasil y Alemania. Abordaron las relaciones entre el cine argentino y brasileño en los inicios del sonido y, cuestiones de género y violencia en el cine brasileño. Es Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA en proyectos sobre las audiencias en el cine clásico. Autora de *El mercado del deseo. Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30* (2015) y *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (2019), premiados por el Fondo Nacional de las Artes, AsAECA y la Universidad Nacional de Quilmes. E-mail: cecigilmariño@gmail.com