

El cine de la Unión Feminista Nacional (1919-1920)¹

por Lucio Mafud*

Resumen: Entre 1919 y 1920, la Unión Feminista Nacional, asociación presidida por la médica socialista Alicia Moreau, organizó la exhibición de películas nacionales y extranjeras, junto con el dictado de conferencias, en el marco de la promoción del proyecto de ley en favor de la emancipación civil de la mujer y del sufragio femenino. Este artículo se propone estudiar, a partir de la prensa de la época, cómo el cine fue utilizado, en forma temprana, por las militantes feministas para difundir su ideario político y promover la formación intelectual de la mujer. Por un lado, analizaremos los rasgos estilísticos y los argumentos de los films seleccionados por las militantes de la Unión Feminista. Por otro, daremos cuenta de las características particulares que tuvieron las funciones cinematográficas, como los días y horarios de exhibición, los lugares donde se realizaban, la modalidad de exhibición y el destinatario principal de estas funciones, entre otros aspectos relevantes.

Palabras Clave: cine mudo, feminismo, propaganda política, cine y educación, eugenesia, higienismo social, sufragismo.

O cinema da União Feminista Nacional (1919-1920)

Resumo: Entre 1919 e 1920, a União Feminista Nacional, associação presidida pela médica socialista Alicia Moreau, organizou a exibição de filmes nacionais e estrangeiros, acompanhada de conferências, no âmbito da promoção de um projeto de lei a favor da emancipação civil da mulher e do sufrágio feminino. Este artigo tem como objetivo estudar, com base na imprensa da época, como o cinema foi utilizado, desde o início, por ativistas feministas para difundir sua ideologia política e promover a formação intelectual das mulheres. Por um lado, analisaremos os traços estilísticos e os argumentos dos filmes selecionados pelas militantes da União Feminista. Por outro, levaremos em conta as características particulares que as sessões cinematográficas apresentavam, como os dias e horários de exibição, os locais onde foram realizadas, o tipo de exibição e o principal destinatário dessas funções, entre outros aspectos relevantes.

Palavras-chave: cinema silencioso, feminismo, propaganda política, cinema e educação, eugenia, higiene social, sufragismo.

¹ Quisiera agradecer muy especialmente a Laura Fernández Cordero y a Hernán Villasenín, quienes aportaron sugerencias y modificaciones al texto original, y a Edit Gallo por compartir algunas notas publicadas en la revista *Nuestra Causa*. También resultó fundamental el aporte de Octavio Morelli, Natalia Bustelo, Jorge Medina y Juan Imassi para que este trabajo pudiera ser concretado.

The cinema of Unión Feminista Nacional (1919-1920)

Abstract: Between 1919 and 1920, the National Feminist Union of Argentina, chaired by socialist doctor Alicia Moreau, organized a cycle of conferences complemented by a screening of Argentine and foreign films, to promote a bill granting women civil emancipation and suffrage. This article focuses on press articles of the time to examine how these activists deployed cinema to promote feminist ideology as well as the intellectual training of women. A thematic and aesthetic analysis of the films selected by the Feminist Union is complemented by data on the audience, the schedule of the screenings, their modality, and the location of the movie theaters.

Key words: silent movies, feminism, propaganda, cinema and education, “eugenics”, social hygiene, suffragism.

Fecha de recepción: 14/08/2023

Fecha de aceptación: 16/10/2023

El feminismo que se desarrolló en Argentina entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX fue analizado, desde diversas perspectivas, por una serie de importantes investigaciones, entre las cuales podemos mencionar los trabajos de Asunción Lavrin (2005), Dora Barrancos (2005 y 2010), Marcela Nari (2004), Adriana Valobra (2008 y 2010), Marina Becerra (2009), Laura Fernández Cordero (2017), Natalia Bustelo y Pilar Parot Varela (2020), y Marcela Vignoli (2023). Si bien la mayoría de estas investigaciones dan cuenta, dentro de un contexto más general, de la lucha por los derechos de las mujeres llevada a cabo por las militantes de la Unión Feminista Nacional entre fines de la década de 1910 y comienzos de los años veinte, otras autoras como Edit Gallo (2004) y Cecilia Macón (2020) se dedicaron a estudiar de forma más específica las diferentes modalidades que utilizó esta organización presidida por la militante socialista Alicia Moreau para difundir su ideario político, como, por ejemplo, la edición de publicaciones periódicas o la organización, junto a otras asociaciones, de simulacros de votación en favor del sufragio femenino.

Por otra parte, en los últimos años se publicaron diversos trabajos que analizaron el rol que tuvo el cine dentro de las diversas tendencias de la izquierda argentina

entre fines de la década de 1910 y comienzos de los años treinta. Es el caso de Javier Guiamet (2017), quien realizó una relevante investigación sobre la producción y exhibición de películas por parte del Partido Socialista,² y de nuestros artículos acerca de la circulación del primer cine soviético entre diversas agrupaciones políticas y sindicales en la década de 1920 (Mafud, 2020), y sobre la realización de documentales de denuncia social por parte del intelectual y militante Luis Orsetti a inicios de los años treinta (Mafud, 2020).

Algunos trabajos del campo de los estudios de género (Lavrin, 2005; Macón, 2020) y de la historia cultural de las izquierdas (Guiamet, 2017) mencionan que la Unión Feminista Nacional gestionó la exhibición de películas. Sin embargo, la utilización del cine como medio de educación y propaganda por parte de esta asociación no fue estudiada por ninguna investigación. Este artículo se propone saldar esa deuda.

La Unión Feminista Nacional fue una organización fundada en abril de 1918 que pretendía agrupar a diversos sectores del feminismo argentino. Si bien mantenía estrechos vínculos con el Partido Socialista, esta organización no asumía explícitamente una posición partidista. La Unión Feminista estuvo presidida por la médica socialista Alicia Moreau y entre sus militantes y adherentes más destacadas figuraban, entre otras, la ingeniera Elisa Bachofen, Berta W. de Gerchunoff, Julia García Games, Petrona Eyle, Julia de Mantecón y la poeta Alfonsina Storni.³ Esta organización tenía, entre otros propósitos, el de fomentar la educación y la formación intelectual de las mujeres, trabajar por su emancipación en la familia y en la sociedad, propiciando la modificación de leyes

² Con anterioridad, se publicaron investigaciones más generales sobre el cine documental silente en Argentina, donde se analizan o se mencionan algunas películas financiadas por el Partido Socialista y el Partido Socialista Independiente (Marrone, 2003; Cuarterolo, 2009).

³ Storni formó parte de la "comisión redactora" de la revista oficial de la Unión Feminista y colaboró en algunas de las campañas promocionadas por esta agrupación. Por ejemplo, el 29 de agosto de 1919 leyó una composición literaria titulada "Incapacidades relativas de la mujer" en un festival realizado en el Teatro Argentino en apoyo al proyecto de ley de emancipación civil de la mujer; y en 1920 participó del simulacro de sufragio femenino organizado por la Unión Feminista junto a otras asociaciones.

que las colocaban en una situación de inferioridad frente al hombre, reglamentar el trabajo femenino en la industria y el comercio y luchar por la elevación del salario de las mujeres.⁴

La Unión Feminista apeló a diferentes modalidades de difusión de su ideario político. Su órgano propagandístico por excelencia fue la revista *Nuestra Causa*, que se publicó entre mayo de 1919 y 1923,⁵ pero también editó folletos, organizó conferencias, festivales artísticos y exhibiciones cinematográficas. En este trabajo estudiaremos el lugar que ocupó el cine en las actividades culturales de la Unión Feminista Nacional entre 1919 y 1920, precisamente un período en el que esta organización desarrolló dos importantes campañas de propaganda que tenían como objetivo la sanción de la ley de Emancipación Civil de la Mujer y la aprobación del Sufragio Femenino.

En abril de 1919, antes de que se comenzara a editar *Nuestra Causa*, el semanario cinematográfico *Excelsior* anunció que “la comisión directiva de la Unión Feminista Nacional ha resuelto en su última sesión iniciar el domingo próximo su propaganda cinematográfica”.⁶ El domingo 13 de abril de 1919 a las 9:45 de la mañana en el cine Crystal Palace (Corrientes 1550) de la ciudad de Buenos Aires comenzaron dichas proyecciones. La presidenta de esta institución, Alicia Moreau, señaló que se exhibirían en esa función “películas y vistas fijas referentes al trabajo de la mujer, distintos aspectos de talleres y fábricas”.⁷ En el marco de esa exhibición, según el periódico socialista *La Vanguardia*, la ingeniera Elisa Bachofen se propondría explicar los propósitos de la Unión Feminista Nacional, así como dar “lectura a la petición que será

⁴ Ver Gallo (2004).

⁵ Tomamos como referencia esta fecha porque el último número de la revista que se conserva es de 1923.

⁶ *Excelsior*, número 265, 9 de abril de 1919: 415.

⁷ Debido a la ausencia de datos resulta imposible determinar los títulos de esos films.

presentada en el senado nacional pidiendo la aprobación del proyecto de ley” de Emancipación Civil de la Mujer.⁸

Sin embargo, esta organización no solo apeló a las cintas documentales como medio de difusión de su doctrina, sino que también incorporó una serie de películas de ficción. Por ejemplo, el domingo 27 de abril de 1919 a la mañana en el cine Armonía (Belgrano 3272), la Unión Feminista programó el film dinamarqués *¡Abajo las armas! (Ned med Vaabnene, 1914)* dirigido por Holger Madsen y con guion de Carl Dreyer,⁹ junto con una disertación de la militante Berta W. de Gerchunoff acerca del “Movimiento en favor de la emancipación civil de la mujer”.¹⁰ La gacetilla publicada en este número de *La Vanguardia* señala que este film, “adaptación de la célebre novela de Berta V. Suttner [...] muestra, en forma conmovedora, los horrores de la guerra”. La trama de este alegato pacifista se desarrollaba en un país imaginario y narraba la tragedia de una familia burguesa a raíz de una contienda bélica que, en el contexto de exhibición del film, remitía a la Primera Guerra Mundial.

El ciclo de exhibiciones continuó el 8 de junio en el cine Esmeralda (Esmeralda 320) con la proyección de la película estadounidense *La cigüeña negra (The*

⁸ *La Vanguardia*, 10 de abril de 1919. Este proyecto, redactado por el senador socialista Del Valle Iberlucea, promovía la igualdad jurídica de las mujeres con respecto a los hombres. Por ejemplo, establecía que la mujer podía ejercer todos los oficios, cargos o empleos públicos sin requerir autorización del marido. A su vez, determinaba que el marido no podía enajenar los bienes gananciales sin el consentimiento de la esposa; que, en caso de separación, cada cónyuge era dueño de los bienes que tenía al contraer matrimonio y de los que adquiriese durante el mismo, y que ambos debían contribuir a los gastos de alimentación y educación de los hijos, en proporción a sus respectivos bienes. Por otra parte, le otorgaba a la madre natural la patria potestad sobre sus hijos. Según Becerra (2009: 84-85), este proyecto, originalmente presentado el 21 de mayo de 1918, fue “tratado el 15 de agosto de 1919, obteniendo despacho favorable (con enmiendas) por parte de la comisión de Códigos del Senado el 23 de septiembre”, y a pesar de que “en la sesión celebrada por el Senado el 25 de septiembre se daba cuenta del despacho favorable de la comisión” ya no volvió a ser considerado.

⁹ Este film había sido estrenado en Buenos Aires por el distribuidor Max Glücksmann en octubre de 1914 con el título de *Abajo la guerra* (ver *Caras y Caretas*, número 837, 17 de octubre de 1914).

¹⁰ *La Vanguardia*, 27 de abril de 1919. En esa función también leyó la petición para que el proyecto de ley de Emancipación Civil de la Mujer del senador socialista Del Valle Iberlucea fuese tratado en el Congreso.

Black Stork, 1917) dirigida por Leopold y Theodore Wharton, acompañada de “una breve conferencia explicando el sentido de la misma”¹¹ a cargo de la presidenta de la Unión Feminista, Alicia Moreau. El periódico *La Vanguardia* señaló que esta película de tesis que abordaba la problemática sexual desde la perspectiva del discurso eugenésico “demuestra la funesta acción de la herencia mórbida [...] En medio de la fortuna y del bienestar, como en los antros de la miseria, los males engendrados por la infección y la intoxicación descárganse sobre los hijos inocentes, creando seres destinados al sufrimiento”.¹²

El 27 de julio de 1919 en el Crystal Palace, la Unión Feminista exhibió otra producción estadounidense, *Mercado de almas* (*A Soul for Sale*, Allen Holubar 1918), protagonizada por la estrella Dorothy Phillips. La proyección de este film, cuya trama cuestionaba el matrimonio por conveniencia, fue acompañada de una conferencia del senador socialista Del Valle Iberlucea acerca de su proyecto de ley de Emancipación Civil de la Mujer.

El 12 de octubre en el Crystal Palace se efectuó la última función cinematográfica del año en honor de la Sociedad de Maestros Unidos de Mendoza, con la proyección de “la cinta de gran actualidad” *Yo soy el culpable* (*The Guilty Man*, 1918), dirigida por Irvin Willat y producida por Thomas Ince.¹³ Se trataba de una película estadounidense que denunciaba el abandono de una mujer embarazada por parte de su novio de juventud y las consecuencias negativas que ese acto tenía sobre la vida de la hija de ambos.

A comienzos de 1920, la Unión Feminista Nacional retomó las exhibiciones cinematográficas. El 1° de febrero en el Gaumont Theatre (Rivadavia 1635) proyectó “una cinta que demuestra la acción del alcoholismo hereditario”, y la

¹¹ *La Vanguardia*, 8 de junio de 1919.

¹² Ídem.

¹³ Como era usual, esta exhibición fue acompañada de una conferencia dictada, en este caso, por una maestra e importante dirigente sindical del gremio docente, Florencia Fossatti.

militante Alicia Moreau dictó una conferencia titulada “Lo que puede hacer la mujer en la lucha contra el alcohol”.¹⁴

Luego, las proyecciones se desarrollaron en el marco de la campaña en favor del voto femenino que se extendió desde mediados de febrero a noviembre de 1920. Como parte del Comité Pro Sufragio Femenino, las militantes de la Unión Feminista realizaron dos funciones el día 29 de febrero.¹⁵ La primera se efectuó en la sala Jorge Newbery (Bernardo de Irigoyen 1489), donde se exhibieron dos documentales de origen incierto¹⁶ junto a una conferencia de Alicia Moreau. La segunda se realizó en un festival artístico con números musicales y recitado de poemas en el cine Armonía N° 2, donde se proyectó una “vista cinematográfica” sin especificar, acompañada de dos conferencias a cargo de las militantes Adela García Salaberry y Alicia Moreau.¹⁷ Finalmente, el 16 de mayo en el salón Olavarría se exhibieron “varias cintas instructivas, entre ellas, una sobre la campaña hecha por el concejal Antonio E. Mantecón en la lucha contra la adulteración de alimentos”.¹⁸ Se trató del documental *Los envenenadores de Buenos Aires*, un film de cuatro actos financiado por el Partido Socialista en el marco de la campaña electoral de 1920 y realizado técnicamente por la productora Tylca. Nuevamente en esa función se incluyó una conferencia que versaba sobre “Las cuestiones municipales y la acción de la mujer”, a cargo de Alicia Moreau.

Educación y propaganda

Este conjunto de exhibiciones respondía a una concepción del cine como instrumento pedagógico. El cine era sustraído de su rol de mero divertimento

¹⁴ *La Vanguardia*, 1 de febrero de 1920. No hemos podido determinar el título del film.

¹⁵ Según Dora Barrancos (2010: 127) este comité fue creado en 1919 por Alicia Moreau. En julio de 1920, *La Vanguardia* (9 de julio de 1920) informó que la Junta Central del Comité Pro Sufragio Femenino estaba conformada por Alicia Moreau (presidenta) y por Adela García Salaberry y Julia de Mantecón (secretarías).

¹⁶ Uno de ellos llevaba el nombre de *Plantaciones de caña de azúcar* y el otro *Fabricación de [libros?]* (ilegible) (*La Vanguardia*, 29 de febrero de 1920).

¹⁷ Ídem.

¹⁸ *La Vanguardia*, 15 de mayo de 1920.

para inscribirlo como un medio de educación y de promoción de un ideario político. La presidenta de la Unión Feminista Nacional, Alicia Moreau, señaló que el objetivo de esas proyecciones era “ilustrar a la masa, he aquí una base del perfeccionamiento social que la institución persigue” a través de “un sistema de propaganda, donde la enseñanza penetre por los sentidos”.¹⁹ Esa modalidad pedagógica se expresaba en la exhibición de películas “de todo asunto que tenga atinencia con la causa feminista” y por el acompañamiento de conferencias y de “breves explicaciones al alcance de todas las inteligencias [que] aclararan el asunto en cada caso”.²⁰

De esta forma, a través del predominio de la imagen y del discurso oral se podía sortear el obstáculo del analfabetismo o la dificultad de comprensión de los espectadores. En este sentido, es revelador que la presidenta de la Unión Feminista Nacional haya señalado que esta clase de proyecciones “beneficiará a la clase trabajadora para quien están especialmente dedicadas”.²¹

Pero también la utilización del cine como forma de promoción del ideario feminista constituía un importante foco de atracción para el sector al que se pretendía acceder: las mujeres. Es importante destacar que, por ese entonces, el cine emergía como uno de los principales ocios culturales. Y, a su vez, la mujer se constituía en una parte fundamental del consumo cinematográfico, como lo demuestran la inclusión de artículos, secciones y publicidades destinadas a las lectoras en publicaciones cinematográficas como *Imparcial Film* (1918) o *Cine Universal* (1919),²² o bien la incorporación de notas cinematográficas en revistas culturales que consumían las mujeres en la época. En general, el conjunto de las

¹⁹ *Excelsior*, número 265, 9 de abril de 1919: 415.

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

²² Por ejemplo, *Cine Universal* contaba con secciones denominadas “Fémina”, “Notas del Hogar”, “Gracia y Belleza”, avisos publicitarios que promocionaban productos para la salud y la estética de la mujer, o bien organizaba concursos de belleza con fotografías de las jóvenes lectoras. *Imparcial Film* publicaba secciones como “Notas para el Hogar” a cargo de la “señorita Margot” y artículos de carácter social escritos por presuntas redactoras como “la señorita X” o “la Srta. Betina” que apelan explícitamente al público femenino.

películas seleccionadas tenía un denominador común: el abordaje de problemáticas sociales relacionadas con la mujer.

Como ya señalamos, en la primera función organizada por la Unión Feminista se exhibieron “películas y vistas fijas referentes al trabajo de la mujer, distintos aspectos de talleres y fábricas”.²³ Si bien no conocemos en detalle el contenido de esas imágenes, esta problemática era una de las preocupaciones centrales de dicha organización, ya que entre sus demandas figuraba la reglamentación del trabajo femenino y la necesidad de equiparar el salario de las trabajadoras con el de los hombres.²⁴

Del análisis del argumento de otras de las películas seleccionadas surge la presencia de un contenido crítico que suscita el debate sobre la situación de las mujeres en la época. Es el caso de las producciones estadounidenses *Yo soy el culpable* (*The Guilty Man*, Irvin Willat, 1918) y *Mercado de almas* (*A Soul for Sale*, Allen Holubar, 1918).²⁵

La sinopsis argumental del primero de estos films es la siguiente: Marie Dubois, profundamente enamorada del joven abogado Claude Lescuyer, le confía su honor, pero poco antes del nacimiento de su hijo, él la abandona. Para legitimar a su hija Claudine, Marie se casa con Flambon, el brutal dueño de un café de París. Dieciocho años después, Flambon le pide a Claudine que trabaje en el

²³ *Excelsior*, número 265, 9 de abril de 1919: 415.

²⁴ De hecho, en esa función se dio lectura a la petición de que se aprobara el proyecto de ley de Emancipación Civil de la Mujer presentado por el senador Del Valle Iberlucea, que trataba, entre otros aspectos, cuestiones relacionadas con el trabajo femenino. Este proyecto, donde se evidenciaba un especial interés por la situación de la mujer proletaria, consignaba que en el matrimonio debía prevalecer la igualdad de derechos. Por lo cual, la mujer podría ejercer su profesión o su oficio sin necesidad del consentimiento del marido; tendría el derecho inalienable de administrar libremente el producto de su propio trabajo y, en el caso de que trabajara conjuntamente con su cónyuge en el mismo negocio, comercio o industria, debería ser considerada como socia, teniendo igual participación en las ganancias. Para un análisis detallado de este proyecto de ley ver Becerra (2009).

²⁵ El film *Yo soy el culpable* se encuentra perdido, y *Mercado de almas* no está accesible para su visualización en ningún sitio web.

café, donde se enamora de Gaston, un mesero. Debido a que Flambon le debe una gran suma de dinero a Jean, el antiguo propietario del café, le promete la mano de su hija en matrimonio. Claudine se niega a separarse de Gaston, lo que enfurece tanto a Flambon que golpea a la niña y casi mata a Marie. Para salvar la vida de su madre, Claudine le dispara a su padrastro y posteriormente es juzgada por asesinato. El fiscal, Claude Lescuyer, se entera avergonzado de que la acusada es su propia hija y, en la sala del tribunal, se declara culpable. El jurado exonera a Claudine y se une a Gaston (*Exhibitors Herald*, número 7, 9 de febrero de 1918: 26).



Yo soy el culpable (*The Guilty Man*, Willat, 1918), *La Película*, número 142, 12 de junio de 1919

En *Yo soy el culpable* se problematiza la situación injusta que padecen las mujeres en la sociedad de la época. Por un lado, el film denuncia el abandono que sufren las madres solteras y cómo se ven obligadas a contraer matrimonio para “legitimar” a sus hijos en el marco de una sociedad donde la maternidad por fuera de la institución matrimonial implica el deshonor para las mujeres. Por otro, cuestiona el matrimonio por conveniencia que le quiere imponer un hombre a su joven hija. La culpabilidad a la que alude el título del film está referida a aquellos hombres que responden a roles paternos. El castigo que le impone el film al

violento padrastro que pretende casar a su hija adoptiva por dinero es la muerte en manos de esta. A su vez, el fiscal que abandonó en su juventud a su novia embarazada y que provocó con esa decisión consecuencias funestas para su hija es, paradójicamente, enjuiciado. Es así como sobre el final del juicio (y del film) llevado a cabo contra la joven que asesinó a su padrastro, el fiscal acusador “confiesa que él es el padre de la niña, renuncia a su cargo y se pone a merced del público. Se le permite salir libre y promete solemnemente compensar a su esposa e hija por lo que se han perdido”.²⁶

Por su parte, *Mercado de almas* (1918) posee el siguiente resumen argumental: Después de que el padre de Neila Pendleton muere, dejando a su esposa e hija sin un centavo, la avariciosa Sra. Pendleton decide casar a Neila con el mejor postor. A costa de la reputación de su hija, la Sra. Pendleton acepta dinero del anciano corredor Wilbur Simons y luego intenta obligar a Neila a casarse con un viejo millonario disoluto llamado Hale Faxon. Aunque ama al joven Steele Minturn, Neila decide aceptar la propuesta de Hale por el bien de su madre. Sin embargo, una noche, la Sra. Pendleton descubre que Steele ha ganado una gran suma de dinero e, incapaz de resistir la tentación, la roba. Vestida con su camisón, Neila entra en la habitación de Steele con la esperanza de reemplazar el dinero, pero él se despierta y, sin entender sus intenciones, casi la ataca. Finalmente, convencida del egoísmo de su madre, Neila acepta un trabajo en otro pueblo, y más tarde Steele la vuelve a encontrar. Mientras los dos están atrapados en un techo en llamas, Neila le dice a Steele la verdad sobre su visita de medianoche, él la toma en sus brazos y los bomberos aparecen para rescatarlos (IMDb.com).

Si bien esta película centra la crítica, no ya en los hombres, sino en la avaricia de la figura materna, no deja de poner en cuestión ciertos mandatos familiares sobre las mujeres jóvenes, como es el caso del matrimonio por conveniencia.

²⁶ *Exhibitors Herald*, número 7, 9 de febrero de 1918.

Mercado de almas validaba la elección de la joven protagonista de decidir sobre su propio destino en reacción a la imposición materna, que se concretizaba con el alejamiento del hogar y la independencia económica por medio del trabajo. Finalmente, su rebelión era premiada por medio de la unión sentimental con el joven que realmente amaba, convertido ahora por las vicisitudes del destino en un hombre adinerado.

Este film programado por la Unión Feminista Nacional parece funcionar como revés de la trama de algunas de las películas realizadas y exhibidas por las mujeres de las sociedades de beneficencia de las clases altas. Es el caso, por ejemplo, de *Un romance argentino* (1915, Angélica García de García Mansilla), el primer film dirigido por una mujer en Argentina y financiado por la Comisión de Damas del Hospital San Fernando, en cuyo argumento se ejemplificaban los beneficios económicos y sentimentales que les reportaría a las jóvenes de la elite la aceptación de una unión matrimonial digitada por las señoras de su clase.²⁷

Sin embargo, es importante destacar que *Yo soy el culpable* y *Mercado de almas* no son películas de propaganda feminista, pero la presencia de elementos de crítica social permitía que fueran reutilizadas por las militantes en función del ideario de esta agrupación. Después de todo, eran films que, en la medida en que abordaban temáticas como la maternidad por fuera de la institución matrimonial, la problemática de los hijos ilegítimos, el matrimonio por conveniencia y la rebelión frente a los mandatos familiares, permitían abrir discusiones, junto con las conferencias, sobre muchos de los derechos de las mujeres. En consecuencia, estas películas podían ser encuadradas dentro del proyecto pedagógico-emancipador de la Unión Feminista, ya que para el feminismo de principios del siglo XX “la educación, el esclarecimiento de su situación de subordinación, les otorgaría [a las mujeres] la libertad para luchar por sus derechos y la igualdad” (Nari, 2004: 242).

²⁷ Para un análisis más detallado de este film, ver Mafud (2021).

Otro film de crítica social que fue incluido en las funciones organizadas por esta agrupación es *Abajo las armas* (*Ned Med Vaabnene*, Holger Madsen, 1914), basado en la novela de la escritora Bertha Suttner. La importancia de la autora aparece resaltada en el film, ya que en los títulos de presentación se nos muestra a dicha novelista escribiendo en su gabinete, rodeada de libros y folletos – algunos de los cuales remiten a la temática de la guerra y la paz –, recuerdos familiares, y premios.²⁸ Su presencia, además de otorgarle al cine cierto estatus artístico por su relación con un arte tradicional, también lo revestía de prestigio moral, ya que se trataba de una autora que había sido galardonada con el premio Nobel de la Paz.²⁹ El film comparte el mensaje pacifista de la novela original, el cual se encarna en la protagonista femenina. Martha, una madre que había sufrido la pérdida de su primer esposo en la guerra, y contrae matrimonio con otro militar, amigo de su marido. Ante la irrupción de un nuevo conflicto bélico, su cónyuge es movilizado al frente de batalla, situación que la angustia y enferma. La guerra, y la epidemia de cólera que produce, terminan por provocar primero la muerte de su hermana y luego la de su padre, que inicialmente estaba embargado de un fervor patriótico. Finalmente, Martha y su marido, que logró sobrevivir a la contienda, se comprometen a luchar por la paz.

En las escenas iniciales, que presentan a cada uno de los personajes, observamos a la protagonista dedicada a recolectar flores en el idílico jardín de

²⁸ La Unión Feminista resaltó la filiación de esta película con la novela original al modificar el título de su estreno en Argentina, *Abajo la guerra*, por el de la traducción de la novela, *Abajo las armas*. A su vez, no es casual que esta organización haya seleccionado este film y lo haya anunciado como una “adaptación de la célebre novela de Berta V. Suttner”, ya que a través de su revista *Nuestra Causa* se encargó de evidenciar los aportes que realizaron las mujeres a la historia del arte y la literatura. Por ejemplo, se publicaron retratos y artículos celebratorios sobre escritoras como Juana Manuela Gorriti, Concepción Arenal, Alfonsina Storni, Ada María Elflein, Emilia Pardo Bazán, Olive Schreiner, entre otras. Por otra parte, el Partido Socialista, al cual pertenecían muchas de las militantes de la Unión Feminista, publicó en *La Vanguardia* un catálogo con libros recomendados a sus lectores, entre los cuales figuraba *Abajo las armas* de Suttner (Ver *La Vanguardia*, 23 de marzo de 1921).

²⁹ Por ejemplo, la crítica publicada en *Caras y Caretas*, número 837 (17 de octubre de 1914) anunciaba que su estreno constituía “uno de los más notables –quizás el más notable– acontecimiento artístico y social”. A su vez, destacaba que la película estaba “tomada de la célebre novela” de Suttner, a quien caracterizaba como una “mujer de brillante talento”, que “dedicó el resto de su larga vida a trabajar en favor de la paz y del desarme”.

su hogar y luego en su rol de madre junto a un niño. Se trata de imágenes que conjugan una serie de atributos como la delicadeza, la ternura y el amor maternal, y que responden a ciertos estereotipos inherentes a la mujer en la época, como el de la “sensibilidad femenina”. En contraposición, los personajes masculinos centrales de la historia tienden a estar relacionados con la violencia, con una tradición guerrera.³⁰ El padre de Martha, que es presentado vestido de uniforme en una postura marcial, encarnará a lo largo de la trama el fervor patriótico que desencadenará la tragedia familiar; y su segundo marido aparece, por primera vez, también de uniforme junto a una armadura y un sable, aunque con un semblante más serio y reflexivo frente al peso de esos símbolos guerreros. Como en el caso de *Yo soy el culpable*, la responsabilidad radica en los hombres, ya que con sus acciones son los que desatan la tragedia de la guerra. En contraposición, la mujer, imposibilitada de actuar dentro de ese universo masculino y confinada en los estrictos límites del hogar, solo puede reaccionar “emocionalmente”, somatizando a través de su cuerpo (llanto, dolor en el pecho, desmayos) la angustia y la depresión que le produce la amenaza de la guerra que se cierne sobre su familia. Los hombres pueden tomar real consciencia del horror que provocaron cuando logran vivenciar los mismos sentimientos de la madre-esposa. Es el caso del *pater familias* belicista, que, en su lecho de muerte, embargado por profunda tristeza que le genera la pérdida de sus seres queridos, le dice a su hija: “Martha, quiero decir como tú, ¡abajo las armas!”. En ese momento, donde el hombre y la mujer comparten una sensibilidad común, es cuando el esposo militar de Martha estrecha la mano tendida por su esposa en el centro de la imagen. Por lo tanto, será la mujer, gracias a una serie de atributos inherentes a su género, la que tendrá la capacidad de promover los ideales del pacifismo en el seno familiar y, eventualmente, en el resto de la sociedad.

³⁰ Marcela Nari (2004: 238) da cuenta de que varias feministas, como Julieta Lanteri, exaltaron los atributos femeninos sobre los masculinos. Para Lanteri “las almas de mujer’ eran tiernas, buenas, sensibles, llenas de sublime amor”, mientras que el varón era “amante de las posesiones, de las riquezas, de las guerras, de la sensualidad”.

También la Unión Feminista, por medio de la exhibición de otros films, buscó formar intelectualmente a las espectadoras sobre cuestiones más específicas, como la sexualidad, la alimentación, la salud pública y el alcoholismo.³¹ Se trataba de problemáticas que, como veremos, estaban relacionadas directa o indirectamente con el ejercicio de la maternidad. A través de la proyección de *La cigüeña negra* (*The Black Stork*, Wharton, 1917) y la conferencia de la militante Alicia Moreau en la que explicaba el sentido del film, la Unión Feminista pretendió rasgar los velos de la ignorancia sobre un tema considerado, muchas veces, tabú en la época, como era la sexualidad, y educar a las mujeres desde una perspectiva “científica”. Como señala Asunción Lavrin, “en los círculos sociales o familiares no se tocaba el tema de la función de los órganos femeninos ni de la sexualidad de la mujer, menos aún se escribía sobre estos temas en los diarios y revistas femeninos” (2005: 166).

La cigüeña negra cuenta la historia de dos jóvenes de clase alta que van a contraer matrimonio, ante lo cual el padre de la joven le solicita al novio un examen médico prenupcial con la intención de conocer si padece alguna enfermedad hereditaria. Para convencerlo le cuenta la historia del doctor Dickey, que trata de impedir que un joven se case y tenga hijos debido a que puede transmitir los vicios y enfermedades de sus antepasados a sus descendientes. Sin embargo, esta advertencia es desoída por la pareja y, al dar a luz a un niño “deforme”, el médico les recomienda la eutanasia con el argumento de que en caso contrario lo condenarían al sufrimiento. Otros profesionales proponen operarlo para que pueda vivir y, ante la disyuntiva de qué decisión tomar, la madre le pide a Dios que le muestre el camino. Así surge la visión de un niño deforme que sufre la marginación, y luego la de un adulto condenado a una existencia sórdida y viciosa que decide asesinar a los médicos que le salvaron la vida. Ante esa revelación, la madre le pide al doctor Dickey que no lo deje vivir.

³¹ El carácter pedagógico que la Unión Feminista le imprimió a estas exhibiciones también se expresó en la inclusión de documentales didácticos que divulgaban conocimientos sobre agricultura e industrias.

Al concluir este relato, el padre de la novia logra convencer a su futuro yerno de realizarse los estudios médicos, quien finalmente resulta saludable para procrear.



Publicidad del film *La cigüeña negra* (*The Black Stork*, Wharton, 1971), *La Película*, número 141, 5 de junio de 1919.

Este film de “higiene social” buscaba alertar, como señala la gaceta de prensa, sobre “la funesta acción de la herencia mórbida”, ya que los vicios y los desequilibrios psíquicos de los antepasados se transmitían por intermedio de la unión sexual de sus descendientes “sobre los hijos inocentes, creando seres destinados al sufrimiento”.³² La sexualidad, en consecuencia, era abordada solo en función de la procreación y la maternidad. Se trataba de una perspectiva común entre las feministas de la época, ya que tendían a vincular “el apetito sexual con la maternidad y la formación de una familia, y se les hacía difícil definir la sexualidad o hablar de ella en cuanto fuente de placer” (Lavrín, 2005: 169).

³² *La Vanguardia*, 8 de junio de 1919.

La cigüeña negra promocionaba la eugenesia en su faz “positiva” o preventiva, que consistía en permitir solo la unión entre personas consideradas “sanas” y “aptas”, previa realización de exámenes médicos que determinaran si los reproductores podían o no transmitir ciertas enfermedades; y en su faz “negativa”, que suponía impedir la reproducción de los considerados inadecuados mediante el aborto y la eutanasia (Nari, 2004: 50). Es importante destacar que esta concepción pretendidamente científica, en definitiva, un dispositivo de control sobre los cuerpos y un medio de disciplinamiento social, era compartida por un amplio espectro ideológico de la época.

A pesar de que la eugenesia se evidenciaba en el film como una “ciencia” que nos libraría de la ignorancia y del oscurantismo, no dejaba de revestir al sexo, por medio de diagnósticos médicos presuntamente irrefutables, de terribles acechanzas que se llevaban “en la sangre”, de “monstruosidades” tangibles (imágenes reales de niños “deformes”) creadas por la persistencia de los vicios y de las enfermedades de los antepasados; que no parecían diferir, paradójicamente, de las visiones infernales propias de la iconografía cristiana. De hecho, los cineastas convocados para dirigir este “film de tesis” eran realizadores característicos del serial policial y de misterio, un género donde predomina lo asombroso, cierta atmósfera pesadillesca, y el sensacionalismo.³³

En términos generales, el discurso eugenésico era validado en el film por la participación del cirujano Harry John Haiselden –promotor de la eutanasia de niños “deformes” en Estados Unidos– como guionista e interprete³⁴ y, en el marco de su exhibición, por una profesional de la medicina como Alicia Moreau, que se encargaba de explicar la problemática del film desde la posición jerárquica y detentora del saber característica del conferencista. Sin embargo, si

³³ Leopold y Theodore Wharton habían filmado los exitosos seriales *The exploits of Elaine* (1914), *The new exploits of Elaine* (1915) y *The romance of Elaine* (1915), protagonizados por Perla White; y *The mysteries of Myra* (1916).

³⁴ Haiselden personificó en esta película al doctor Dickey.

tomamos como referencia los artículos publicados por Alicia Moreau en la época, en dicha conferencia tuvo que establecer ciertas discrepancias frente al discurso característico de la corriente eugenésica anglosajona que imperaba en el film. Influida por la perspectiva eugenésica francesa, Moreau no creía, a diferencia de Haiselden, que los hábitos perniciosos de los niños viciosos y delincuentes fueran defectos orgánicos que se desarrollarían fatalmente como producto de la herencia, sino que por medio de la educación y de la modificación del ambiente social se podrían inculcar hábitos sanos en los niños que atenuaran o impidieran la manifestación de esas predisposiciones hereditarias (Parot Varela, 2021: 265). A su vez, se mostraba contraria a la eutanasia, que en el film se reivindicaba como necesaria e inexorable, cuestionando desde una visión moral y maternalista la acción “del espartano, suprimiendo, sin piedad, estos pequeños brotes de vida, cuyo porvenir, siempre desconocido, puede encerrar algo bueno que no se tiene el derecho de destruir” (Moreau citado en Parot Varela, 2021: 265-266).

También la Unión Feminista programó una película que no hemos podido identificar sobre el flagelo del alcohol. Este film parecía tener algunos puntos en común con *La cigüeña negra*, ya que, según las publicaciones de la época, se trataba de “una cinta que demuestra la acción del alcoholismo hereditario”.³⁵ Nuevamente la problemática del “vicio” aparecía relacionada con la preocupación por la salud de las nuevas generaciones.

Además, esta agrupación exhibió *Los envenenadores de Buenos Aires*, un documental, lamentablemente perdido, que promocionaba la campaña del concejal socialista Antonio Mantecón en su lucha contra la adulteración de alimentos. Estas imágenes tomadas del “mundo real”, que parecen adquirir un carácter probatorio de una denuncia pública, respondían a una problemática asociada a la mujer en la época. La alimentación y la salubridad eran

³⁵ *La Vanguardia*, 1 de febrero de 1920.

preocupaciones inherentes a la maternidad, ya que eran usualmente las mujeres las encargadas de adquirir y cocinar los alimentos en el seno familiar, de velar por la buena alimentación y la salud de sus hijos.³⁶



Los envenenadores de Buenos Aires (1920), *La película*, número 191, 20 de mayo de 1920

Este conjunto de problemáticas se enmarcaba dentro de la perspectiva del higienismo social, que tenía como objetivo “sanear” y tender a la regeneración del cuerpo social a través de prácticas médico-pedagógicas. Desde esta mirada, las taras hereditarias (padres alcohólicos, tuberculosos y sifilíticos) y el ambiente social “insano” (hacinamiento, falta de higiene y “promiscuidad”) producían las debilidades físicas, psíquicas y morales de las nuevas generaciones. De ahí la

³⁶ A su vez, la proyección de este film de propaganda del Partido Socialista evidenciaba la vinculación política de la Unión Feminista Nacional con esta tendencia ideológica.

necesidad de concientizar, a través del cine, sobre la salud reproductiva e incitar a la realización de exámenes médicos prenupciales; de denunciar la adulteración de los alimentos que atentan contra la salud de la población; y de alertar sobre las enfermedades sociales (el alcoholismo y el vicio) que “contagian” al cuerpo social.

Para ello, la Unión Feminista hacía una apelación a la intervención activa de la mujer. Los títulos de conferencias como “Lo que puede hacer la mujer en la lucha contra el alcohol” y “Las cuestiones municipales y la acción de la mujer”, que complementaban, respectivamente, la exhibición de un film sobre “el flagelo del alcohol” o de un documental sobre la lucha de un concejal socialista de la ciudad de Buenos Aires en contra de la adulteración de los alimentos, dan cuenta de ese llamado a la acción. La intervención de la mujer se ejercía no solo dentro del ámbito familiar a través del cuidado y de la formación intelectual de los hijos desde una perspectiva emancipadora y de carácter científico (educación sexual, nociones de higiene infantil y economía doméstica, etc.), sino que se extendía hacia el espacio público a través de su participación política. En este sentido, no es casual que la Unión Feminista haya seleccionado, por ejemplo, como parte de la campaña en favor del sufragio femenino, un documental de propaganda partidaria junto a una conferencia sobre la intervención de la mujer en cuestiones municipales.³⁷

Ahora bien, se trataba de un contexto donde las feministas no ponían en cuestión, salvo excepciones, la asociación pretendidamente “natural” de la mujer con la maternidad, aunque, como señala Marcela Nari (2004: 241), “reforzaron la politización de una identidad social de género basada en la maternidad”. A partir de esa función considerada trascendental en la sociedad de la época,

³⁷ Es muy probable que el llamado por parte de la Unión Feminista a la intervención de la mujer en la lucha contra el alcoholismo no se circunscribiera al seno familiar, ya que, por ese entonces, reconocidas militantes feministas como Paulina Luisi afirmaban que los mayores logros en dicha lucha se habían producido en aquellos países donde la mujer había adquirido derechos políticos como el sufragio (Ver Barrancos, 2005: 169-170).

buscaban extraer derechos sociales y políticos.³⁸ De hecho, gran parte de las temáticas abordadas por los films exhibidos por la Unión Feminista tenían relación directa con la maternidad. Por lo tanto, el carácter pedagógico de las proyecciones contribuía a la formación intelectual de la mujer con el objeto de convertirlas en “mejores madres”, función que ejercerían en las familias y desde el Estado (Nari, 2004: 242).

La organización de proyecciones cinematográficas junto con conferencias dentro de las tendencias de la izquierda argentina no fue exclusividad de la Unión Feminista Nacional. Por ejemplo, los socialistas ya realizaban “veladas”, donde se proyectaban películas, se dictaban conferencias y se incluían números breves de recitado de monólogos y poemas. Sin embargo, la modalidad de exhibición de las películas de la Unión Feminista Nacional presentó una serie de características particulares. A diferencia de las “veladas” cinematográficas organizadas por Partido Socialista, que tendía a utilizar los ingresos de las entradas para financiar diversas actividades sociales y políticas, las de la Unión Feminista Nacional tenían la particularidad de ser en su totalidad gratuitas. En los anuncios de las proyecciones publicados por los diarios de la época se especificaba la dirección de la sala y que la “entrada es libre”. El acceso irrestricto para visualizar un film tenía como objetivo atraer a la mayor cantidad de personas a esas funciones. A su vez, la convocatoria podría resultar más atractiva para los concurrentes debido al hecho de que las exhibiciones se realizaban en un espacio ligado al placer del ocio y del entretenimiento, como eran las salas de cine céntricas. Es importante destacar que algunas de las películas programadas por la Unión Feminista fueron exhibidas en carácter de primicia o bien a pocos días de su estreno comercial en la cartelera porteña, lo cual constituía otro

³⁸ Por ejemplo, según Valobra (2010: 94), las sufragistas impulsaron la “politización de la maternidad” al plantear que “las mujeres, por su condición o potencialidad de ser madres, debían obtener ese derecho [votar] como contraprestación a ese aporte a la nación”; de la misma forma que a los varones se le otorgaba por ley el derecho al sufragio porque potencialmente ofrendaban la vida por la patria al cumplir con el deber del servicio militar.

aliciente para atraer al público.³⁹ Estas particularidades resultan relevantes si tenemos en cuenta que la Unión Feminista era una organización relativamente nueva, necesitada de ampliar su base de adherentes y simpatizantes, y que, a pesar de estar conformada por profesionales de los sectores medios, tenía como objetivo convocar a los sectores proletarios. De hecho, en el momento que la Unión Feminista Nacional anunció que comenzaría a organizar las exhibiciones, hizo un llamado, a través del periódico socialista *La Vanguardia*, a las “compañeras socialistas” para que ayuden a promocionarlas,⁴⁰ cuando por ese entonces dicho partido contaba todavía con un importante componente obrero.

Las funciones organizadas por esta institución también se diferencian de las exhibiciones auspiciadas, por ejemplo, por los socialistas, en la elección de los días y los horarios, ya que, mientras estos tendían a realizarlas mayoritariamente en horario nocturno, entre martes y domingo, todas las proyecciones de la Unión Feminista Nacional se efectuaban los domingos a la mañana, alrededor de las 9:30 horas. Debido a que las militantes feministas debían pagar a los propietarios de las salas para efectuar la función, seguramente el precio debía resultar mucho menor si las alquilaban por la mañana en vez de por la tarde o por la noche, ya que en esos horarios los cines realizaban las exhibiciones comerciales.⁴¹

Por otra parte, el domingo era el día no laborable, la jornada de ocio de la familia asalariada; precisamente el día ideal para convocar a las trabajadoras/es, es decir el sector del público al que, según Alicia Moreau, estaban destinadas

³⁹ Por ejemplo, *La cigüeña negra* fue programada por la Unión Feminista el 8 de junio de 1919, días antes de su estreno realizado el 11 de ese mes. *Mercado de almas*, que comenzó a exhibirse comercialmente el 23 de julio de 1919, fue exhibida por las militantes feministas el día 27 de julio. Por su parte, el estreno del documental *Los envenenadores de Buenos Aires* se realizó antes del 13 mayo de 1920 y fue proyectada por la Unión Feminista el día 16. En cambio, *Yo soy el culpable*, que se había estrenado en junio de 1919, fue programada recién en octubre de ese año.

⁴⁰ Ver *La Vanguardia*, 10 de abril de 1919.

⁴¹ Con respecto al alquiler de las películas, la Unión Feminista logró en algunos casos la colaboración de las distribuidoras. Por ejemplo, en relación con la exhibición de *La cigüeña negra* se mencionó que fue “cedida gentilmente por la Sociedad General Cinematográfica” (*La Vanguardia*, 8 de junio de 1919).

especialmente esas proyecciones. A su vez, no deja de llamar la atención que se tratara del día y horario característico de la misa católica, por lo cual es posible que se haya buscado disputar al tradicional adversario de las feministas, la Iglesia, su influencia sobre las mujeres a través de un medio asociado al entretenimiento como el cine. Más aún cuando muchas de las películas y las conferencias abordaban problemáticas científicas, sexuales, o referentes a los derechos femeninos, emancipadoras de la visión del mundo propia del catolicismo.

Finalmente, todas las proyecciones tenían la particularidad de estar acompañadas siempre de conferencias en las que se imponía la voz de la mujer.⁴² Dichas exposiciones podían versar sobre el contenido de los proyectos de ley auspiciados por la Unión Feminista e incitar a través de las mismas a obtener firmas que avalaran su presentación en el Congreso; explicar y difundir el ideario feminista, hacer un llamado a la acción de la mujer sobre problemas concretos, o bien podían ampliar la discusión sobre la temática abordada por las películas. Las conferencias siempre se efectuaban en un momento estratégico del evento, en el intervalo de la exhibición de la película, que implicaba que el espectador debía permanecer en la sala oyendo la exposición si deseaba ver el desarrollo y el final del film.

Consideraciones finales

Si bien las funciones cinematográficas de la Unión Feminista tenían como objetivo la promoción de las ideas feministas en términos generales, en su gran mayoría se realizaban en función de campañas específicas de propaganda. De hecho, este proyecto cinematográfico se gestó en el momento en que esta agrupación luchaba para que el Senado tratara, en 1919, el proyecto de ley de

⁴² Solo una de las nueve conferencias efectuadas durante las exhibiciones fue dictada por un varón, "compañero de ruta" de las feministas, el senador Del Valle Iberlucea. Por otra parte, en los casos en que en las exhibiciones se incorporaron números musicales (piano, canto) y declamación de poemas, las mujeres y las niñas tuvieron también un rol destacado.

emancipación femenina, que defendía la igualdad civil entre el hombre y la mujer en el matrimonio. Y continuó con la promoción del sufragio femenino durante 1920, que incluyó el simulacro de votación llevado a cabo por las feministas en las elecciones legislativas de marzo y en las municipales de noviembre.⁴³ El cine se constituyó en el principal espectáculo cultural que utilizaron las feministas en sus campañas de propaganda entre 1919 y mediados de 1920. Por ejemplo, en el transcurso de 1919 efectuaron cinco funciones cinematográficas con conferencias y solo dos festivales artístico-literarios conformados por breves representaciones teatrales a cargo de actrices profesionales y de cuadros filodramáticos, números musicales, recitado de poesías y conferencias. Durante el primer semestre de 1920, realizaron tres proyecciones cinematográficas y solo un festival artístico, que incluyó, entre los diferentes números de variedades musicales y teatrales, “una cinta cinematográfica”.⁴⁴ Pero también el cine estuvo relacionado indirectamente con otras actividades que desarrollaron las militantes de la Unión Feminista Nacional, ya que las salas cinematográficas fueron utilizadas para dictar conferencias y como lugar de votación, junto con los ateneos políticos y sociedades de socorros mutuos, en los ensayos electorales de 1920 (Macón, 2020: 1).

Esta novedosa utilización del cine como instrumento de propaganda política en Argentina tuvo, sin embargo, un antecedente inmediato. Entre el 17 y el 19 de marzo de 1919 el Comité Socialista de Propaganda Electoral realizó una serie de actos políticos al aire libre en diversos lugares de la ciudad de Buenos Aires,

⁴³ Estos ensayos de votación fueron impulsados por la Unión Feminista Nacional junto al Partido Feminista Nacional de Julieta Lanteri y por la Asociación Pro-Derechos de la Mujer presidida por la militante radical Elvira Rawson de Dellepiane. También participaron algunos sectores conservadores como las brigadas femeninas de la Liga Patriótica Argentina, de la cual formaba parte Elvira Rawson. Por otra parte, el diputado radical Rogelio Araya, quien integraba la Asociación Pro-Derechos de la Mujer, había presentado el año anterior la Ley de Sufragio Femenino (Ver Macón, 2020 y Vignoli, 2023).

⁴⁴ En cambio, durante la segunda mitad del año organizaron seis festivales artístico-teatrales y ninguna proyección cinematográfica. Estos festivales, a diferencia del conjunto de las exhibiciones, fueron realizados por la tarde y la noche en distintos días de la semana y, si bien tendían a ser gratuitos, en algunos, se llegó a cobrar entrada con el fin de recaudar fondos para las campañas de propaganda.

donde proyectó, luego de los discursos de sus concejales, documentales instructivos (geografía, botánica, industrias) y “los retratos de los candidatos, el programa electoral, cuadros gráficos, etc.” sobre una pantalla colocada en un vehículo.⁴⁵ Es muy posible que estas exhibiciones hayan determinado que la Unión Feminista Nacional incorporara, casi un mes después, las exhibiciones cinematográficas en sus eventos de propaganda, sobre todo si tenemos en cuenta que sus principales dirigentes pertenecían al Partido Socialista.⁴⁶

A su vez, es importante destacar que esta apelación a nuevas formas de difusión de ideas por parte de diversos sectores ideológicos se produce en un año marcado por conflictos sociales y por la agitación política, como es el caso de la insurrección obrera de la Semana Trágica de enero de 1919, la constitución de una organización represiva como la Liga Patriótica Argentina (que tenía como objetivo combatir a toda tendencia de izquierda dentro del movimiento obrero) y de la Gran Colecta Nacional, una campaña de donación organizada por sectores de la Iglesia Católica, bajo la consigna “dar para conservar”, con el objetivo de aplacar el descontento popular y exorcizar el temor a la revolución social. En ese contexto, tendencias políticas antagónicas como el Partido Socialista y la Liga Patriótica buscaban influir sobre la opinión pública, entre otras modalidades, a través de la producción de películas de propaganda. A comienzos de junio de 1919 el Partido Socialista exhibió sus primeros documentales: *Excursión de los huelguistas de Gath y Chaves al jardín botánico* y *La gran Manifestación Socialista del 1° de Mayo*, mientras que la Liga Patriótica estrenó comercialmente a mediados de ese mes el largometraje documental *Alma Argentina o El despertar de la raza* (1919).⁴⁷ Pero también la Liga Patriótica constituyó brigadas

⁴⁵ *Excelsior*, número 263 (26 de marzo de 1919). El investigador Javier Guiamet (2017: 112), quien estudió en detalle la producción y/o exhibición de películas por parte del Partido Socialista, menciona que en esas funciones de propaganda al aire libre se proyectó un documental (en color) sobre el hurón y otro acerca de un taller de fundición.

⁴⁶ De hecho, las militantes feministas incluyeron en sus programas documentales instructivos y científicos similares a los proyectados por el Partido Socialista en esa ocasión. A su vez, ambos sectores coincidieron en exhibir películas como *La cigüeña negra* y *Los envenenadores de Buenos Aires*, o films que trataban temáticas como el alcoholismo.

⁴⁷ Para un análisis más detallado de este film, ver Mafud (2017).

femeninas integradas, en parte, por las “damas” de las sociedades benéficas de tendencia católica que, con la intención de recaudar fondos para dicha organización, realizaban festivales artísticos, donde no solo exhibían películas comerciales sino también films de ficción financiados por sus militantes y adherentes.

En dicha coyuntura, las mujeres de la Unión Feminista Nacional, pioneras en utilizar al cine en campañas específicas de propaganda, no solo ponían en cuestión, a través de la proyección de films cuidadosamente seleccionados y las conferencias, muchos de los preceptos propugnados por la sociedad patriarcal, sino también la visión del mundo de aquellas mujeres de tendencias conservadoras.

Bibliografía

Diarios:

- La Nación* (Buenos Aires, 1920)
- La Razón* (Buenos Aires, 1920)
- La República* (Buenos Aires, 1919)
- La Unión* (Buenos Aires, 1923)
- La Vanguardia* (Buenos Aires, 1919-1921)

Revistas:

- Caras y Caretas* (Buenos Aires, 1914)
- Cine Universal* (Buenos Aires, 1919-1920)
- Excelsior* (Buenos Aires, 1914-1920)
- Exhibitors Herald* (Chicago, 1918)
- Imparcial Film* (Buenos Aires, 1918-1920)
- La Película* (Buenos Aires, 1916-1920)

Libros y artículos:

- Barrancos, Dora (2005). “Socialismo y sufragio femenino. Notas para su historia (1890-1947)” en Hernán Camarero y Carlos Miguel Herrera (eds.), *El Partido Socialista en Argentina. Sociedad, política e ideas a través de un siglo*. Buenos Aires: Prometeo.

- Barrancos, Dora (2010). *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Becerra, Marina (2009). *Marxismo y feminismo en el primer socialismo argentino: Enrique del Valle Iberlucea*. Rosario: Prohistoria.
- Bustelo, Natalia y Pilar Parot Varela (2020). "Los primeros feminismos universitarios de Argentina. Entre la cultura científica y la aceleración de los tiempos emancipatorios" en *Contemporánea*, volumen 13, número 2, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Universidad de la República del Uruguay.
- Cuarterolo, Andrea (2009). "Los antecedentes del cine político y social en Argentina (1896-1933)" en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Del Valle Iberlucea, Enrique (1919). *El divorcio y la emancipación civil de la mujer*. Buenos Aires: Empresa Cultura y Civismo.
- Fernández Cordero, Laura (2017). *Amor y anarquismo: Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gallo, Edit Rosalía (2004). *Nuestra Causa. Revista mensual feminista 1919-1921*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas Cruz del Sur.
- Guiamet, Javier (2017). *Tentaciones y prevenciones frente a la cultura de masas: Los socialistas argentinos en el período de entreguerras*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Lavrin, Asunción (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Macón, Cecilia (2020). "La simulación como *performance* afectiva en los orígenes del feminismo" en *Revista Estudios Feministas*, número 2. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina.
- Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente: El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional /Teseo.
- ____ (2017). "La representación del anarquismo y de la protesta social en el cine mudo argentino a través de la prensa periódica (1909-1922)" en *Izquierdas*, número 33, mayo. Santiago de Chile.
- ____ (2020). "El primer cine soviético en Argentina: El Comité Central de Ayuda al Proletariado Ruso y la distribuidora Russ Film (1922-1927)" en *Políticas de la Memoria*, número 20, diciembre. Buenos Aires: Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI).
- ____ (2020). "Entre Rusia y 'Boedo': Los orígenes del documental independiente de crítica social en Argentina" en *Imagofagia*, número 21, abril. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).
- ____ (2021). *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Marrone, Irene (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiario y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos / Archivo General de la Nación.

Mcgee Deutsch, Sandra (2003). *Contrarrevolución en Argentina (1900-1932). La Liga Patriótica Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Nari, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires (1890-1940)*. Buenos Aires: Biblos.

Parot Varela, Pilar (2021). *La cuestión moral en el socialismo argentino. El caso del Ateneo Popular y la revista Humanidad Nueva (1909-1919)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires / Facultad de Filosofía y Letras.

Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coords.) (1997). *Historia general del cine. Volumen IV: América (1915-1928)*. Madrid: Cátedra.

____ (1998). *Historia general del cine. Volumen III: Europa (1908-1918)*, Madrid: Cátedra.

Terán, Oscar (1987). *Positivismo y nación en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur.

Valobra, Adriana (2008). "Feminismo, sufragismo y mujeres en los partidos políticos en la Argentina de la primera mitad del siglo XX" en *Amnis*, número 8. Universidad de Marsella.

____ (2010). "La ciudadanía política femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Aportes para una aproximación conceptual y recursos didácticos" en *Clio & Asociados. La historia enseñada*, número 14. Santa Fe/La Plata: Universidad Nacional del Litoral / Universidad Nacional de La Plata.

Vignoli, Marcela (2023). "Elvira Rawson, la Asociación Pro-Derechos de la Mujer y el primer proyecto legislativo de derechos políticos femeninos en Argentina (1918-1923)" en *Quinto Sol*, volumen 27, número 1. Instituto de Estudios Socio- Históricos /Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de La Pampa.

* Lucio Mafud es Investigador referencista especializado en cine mudo argentino de la Biblioteca del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Integrante del proyecto de investigación Filocyt "La transición del cine mudo al sonoro" del Instituto de Artes del Espectáculo. Autor de los libros *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)* (2021), *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)* (2016), y coautor del libro *Por las Naciones de América. El cine documental silente de Renée Oro* (2022). Ha publicado artículos sobre cine silente en los libros *Cine mudo latinoamericano. Inicios, nación, vanguardias y transición* (2015) y *Las batallas infinitas. Cine Argentino 1929-1989* (2023), y en diversas revistas académicas como *Imagofagia* y *Políticas de la Memoria e Izquierdas*. E-mail: luciomafud@hotmail.com