

Tiempos de guerra en Buenos Aires: *El pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)

Moira Fradinger*

Resumen: Este ensayo es un análisis de la única película de Emilia Saleny (1894-1978) que sobrevive: *El Pañuelo de Clarita* (1919). Saleny filmó la película en base a un argumento escrito por Bautista Amé, sobre la caída en la miseria de un inmigrante italiano en Argentina y su recuperación y final integración en la economía del país. Mi análisis se centra en la manera en que la obra de Saleny difiere de dicho argumento. En el argumento de Amé, la Gran Guerra de 1914 es un dato de contexto. Intento mostrar como la película pone a la Gran Guerra de 1914, y a la violencia de la guerra en general, en el centro, no al costado.

Palabras clave: Emilia Saleny, cine silente, inmigración italiana, Argentina, Bautista Amé, Primera Guerra Mundial.

Time of War in Buenos Aires: *El Pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)

Abstract: This essay analyzes the only film by Emilia Saleny (1894-1978) that has survived: *El Pañuelo de Clarita* (1919). Saleny filmed it based on a plot written by Bautista Amé, about the fall into misery of an Italian immigrant in Argentina and his recovery and final integration into the country's economy. My analysis focuses on how Saleny's work differs from this plot. In Amé's plot, the Great War of 1914 is a contextual fact. I try to show how the film puts the Great War of 1914, and the violence of war in general, center stage, rather than on the side.

Keywords: Emilia Saleny, silent film, Italian immigration, Argentina, Bautista Amé, First World War

Tempos de guerra em Buenos Aires: *El Pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)

Resumo: Este ensaio é uma análise do único filme de Emilia Saleny (1894-1978) que sobreviveu: *El Pañuelo de Clarita* (1919). Saleny filmou baseada em um enredo escrito por Bautista Amé, sobre a queda na miséria de um imigrante italiano na Argentina e sua recuperação e integração definitiva na economia do país. A minha análise centra-se na forma como este argumento difere do trabalho de Saleny. No argumento de Amé, a Grande Guerra de 1914 é um facto contextual. Tento mostrar como o filme coloca a Grande Guerra de 1914, e a violência da guerra em geral, no centro, e não ao lado.

Palavras-chave: Emilia Saleny, cinema silencioso, imigração italiana, Argentina, Bautista Amé, Primeira Guerra Mundial.



Retrato de Emilia Saleny, *La Película*, n. 39, 21 de junio de 1917

Todo parece indicar que una de las pioneras del cine silente sudamericano, Emilia Saleny (1894-1978), habría comenzado a filmar hacia 1916-1917 en Buenos Aires, y que la única de sus películas que sobrevive es *El Pañuelo de Clarita* (de aquí en más *Clarita*), filmada entre 1917 y 1918. Emilia se basó en un guion autobiográfico del italiano Bautista Amé, que narra el fracaso y el éxito de un inmigrante italiano en Argentina. Sin embargo, como espero mostrar en este ensayo, Emilia cambió el enfoque del argumento para poder registrar, con una “mirada

femenina” a través del recurso narrativo de la intervención de la niñez,¹ el impacto de la Gran Guerra de 1914 y de la caída del modelo agroexportador argentino en la comunidad italiana que había llegado con la esperanza de la integración económica. Tengo para mí, que es tal el énfasis en la guerra que hasta se podría decir que el trabajo de Emilia como cineasta es una mirada en contra de la violencia política en general. El marco intra y extra diegético de *Clarita* no es el de la caída y resurrección de un inmigrante. Es el de las grandes catástrofes de la época escenificadas a través de escenas familiares en el espacio público. Es el del fracaso de la política y economía de la época y su caída en la violencia, tanto nacional como internacional, vistos a través del punto de vista de las niñas que representan tanto la postura anti-militarista como el sueño de la bonanza económica en convivencia ciudadana pacífica. En *Clarita*, la violencia borra el límite que la sociedad de la época imaginaba como separación entre lo privado y lo público: tanto las niñas pobres como ricas nos muestran que no puede haber espacio doméstico protegido del contexto de la guerra y la pobreza.

Clarita se estrenó en el hoy desaparecido teatro *Crystal Palace*, el 30 de octubre de 1919 en función privada a las 10.30 de la mañana.² El público parece haber sido la comunidad italiana: los principales diarios nacionales no registraron el evento, pero sí lo hicieron *La Patria degli Italiani*, y el diario anarquista *L'Italia del Popolo*, que dedicaron elogiosas críticas a la directora.³ Cuando Bautista llevó *Clarita* a su pueblo, Ingeniero Luiggi, el 24 y 25 de abril de 1920, fue promocionado como un “film nacional altamente moral”.⁴ La redención de un hombre fue también el foco de

¹ No me refiero a ningún rasgo identitario con “mirada femenina” sino a un recurso narrativo que apela al instinto maternal, de acorde a los estereotipos de género de la época, para exponer un saber situado: en el film, no son iguales la mirada del niño o del hombre y la de la niña o de la mujer.

² *La Patria degli Italiani*, 28 de octubre de 1919, p. 5. De aquí en más abreviaré el nombre usando *La Patria*.

³ *L'Italia del Popolo* fue fundado en 1917 por el intelectual anarquista y masón Comunardo Braccialarghe, quien traducía también versos del *Martín Fierro* de Hernández para su diario y quien, bajo el pseudónimo Folco Testena, completó en 1919 la primera traducción al italiano que se conoce de dicho poema nacional.

⁴ Afiche reproducido en el libro de GARCÍA OLIVERI, Ricardo. *Cine argentino. Crónica de 100 años*. Buenos Aires; Manrique Zago, 1997, p. 16.

atención de la publicidad; hasta sucedió en la acreditación de la película. Se anunció como la película de Bautista Amé y no de Emilia Saleny. Y en efecto, el anuncio de 1920 de Ingeniero Luiggi resumía el argumento “moral” cuya autoría era de Bautista:

Clarita, niña de corta edad, encuentra un pobre hombre hambriento, al que le da un peso moneda nacional y lo consuela con palabras cariñosas. La escena ocurre en un paseo, dándole al pordiosero un pañuelo bordado con el que seca el llanto del pobre hombre. La trama se complica en episodios ligados para hacer jugar la [...] ⁵ de modo que Clarita sea secuestrada por una pandilla de ladrones profesionales en busca de un buen rescate y que el protagonista resulta el salvador de la niña, viniendo a ser *El Pañuelo de Clarita*, talismán de este Cine-Drama. Los padres de Clarita son parientes ricos del joven carpintero en su pueblo, viudo, padre de dos hijos, mendigo en Buenos Aires, convertido en ladrón por la miseria extrema, y por último en persona decente. ⁶

Si al anuncio se le escapaba el contexto de la Gran Guerra y, sobre todo, el nombre de la realizadora, sin duda registraba la crítica social de Bautista: la pobreza no podía conducir más que a la delincuencia. El anuncio se condice con la historia de la salvación de un hombre, a través de su función de héroe, rescatando nada menos que a una inocente víctima de la violencia masculina, una niña. En el argumento de Bautista se trata de un pacto entre hombres: él la entrega a su padre, con ayuda de la

⁵ Palabras ilegibles en la fotocopia, que gentilmente me prestara Enrique Bouchard.

⁶ Explico los avatares del itinerario del film después de 1920 en mi artículo biográfico sobre Emilia Saleny. Véase FRANDINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano: Josefina Emilia Saleny (1894 –1978)”, *Revue Cinémas d’Amérique latine*, n. 22, marzo 2014, pp. 12-23.. Para la escritura del presente ensayo agradezco haber contado con la colaboración de la familia Amé (radicada en La Pampa y Buenos Aires) y, en especial, de la sobrina nieta de Bautista Amé, Maite Escudero, y la nieta Andrea Amé. Invaluable es mi deuda con el historiador, investigador del período de cine mudo y coleccionista Enrique Bouchard y el restaurador Diego Mellone: gracias a ellos pude ver una copia del film *El pañuelo de Clarita*, que Diego Mellone restauraba en el momento en que yo comenzaba mi búsqueda de datos. Véase también LOMBARDI, María Eugenia “Emilia y las invisibles: For a feminist management of audiovisual heritage”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, n. 2, 2022: pp. 321–332. DOI: https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1 y MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo Argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA, 2021 (es una lástima que Mafud no haya prestado atención al leer mi investigación y me adjudique un error que yo no cometo).

acción de la policía. El camino de Bautista hacia la integración argentina ha comenzado y terminará en la felicidad.

En las páginas que siguen, me centro en el trabajo que Emilia hizo con su cámara y los diálogos que recibió de Bautista. No se trata aquí de hacer un análisis de Emilia como “autora” para recuperar alguna noción humanista de “un individuo creador” en ella. Se trata, por un lado, de rescatar su nombre y su trabajo, en tanto estos fueron elididos en el afiche, y por otro, de iluminar las transformaciones que Emilia hiciera con respecto al guion y que determinan su propuesta para la película, no necesariamente coincidente con la de Bautista.⁷

Durante la Gran Guerra, el *Crystal Palace* prestaba su local para que la comunidad italiana organizara algunos de los actos culturales de beneficencia para ayudar a los familiares de los “richiamati” --los italianos residentes en Argentina llamados al frente de batalla en la “patria grande”. La película no solo coincidía con las devastadoras consecuencias internacionales de la guerra europea, sino también con eventos catastróficos de la violencia nacional. El año 1919 fue escenario de un conflicto social extremo: hubo 363 huelgas. Se había iniciado con la horrenda masacre de la así llamada “Semana Trágica” (del 7 al 14 de enero) en la ciudad de Buenos Aires: la huelga comenzada en los talleres metalúrgicos Vasena (propiedad italiana), que dejó un saldo de cerca de 1000 muertos luego de enfrentamientos entre manifestantes obreros y anarquistas y la policía, fuerzas para-policiales nacionalistas, y luego militares.

⁷ La ausencia de los nombres femeninos en el registro histórico del cine ha sido notada por investigadores en todas las regiones en donde se hurga en los archivos que sí existen. Para un comentario temprano sobre este tipo de investigación véase PARANAGUÁ, Paulo Antonio. “Pioneers: Women Filmmakers in Latin America”, *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 37, 1989, pp. 129-138. Para una excelente compilación sobre bibliografía sobre cine silente véase: CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Acceso: 10 de junio de 2024].

En el contexto del país, el modelo agroexportador consolidado entre 1880 y 1914 había llegado a su fin. En 1914 el PBI caía un 10%, el agro entraba en crisis, la emigración en el puerto de Buenos Aires era mayor que la inmigración por primera vez desde 1891 (saldo negativo que se mantendría hasta 1919), los salarios caían, la desocupación aumentaba. La amenaza que 1914 podía significar para los inmigrantes llegados en la primera década del siglo era el retorno a la inestabilidad de la que habían huido en los barcos europeos que desembarcaban en Buenos Aires: se comenzaba a perder la ilusión inmigrante de “*fare la Merica*”⁸ en el “granero del mundo”.⁹

Emilia y Bautista se conocieron en Buenos Aires, aunque sabemos tan poco del encuentro como de la vida de Emilia Saleny.¹⁰ Hija de italianos, Emilia pertenecía a la comunidad italiana que sostenidamente había crecido en el país desde principios del siglo diecinueve hasta 1914.¹¹ Los logros de Emilia aparecen con frecuencia anunciados en el que fuera el más importante diario de la comunidad italiana en Buenos Aires, *La Patria degli Italiani* (1876-1931).¹² Emilia habría viajado varias veces a Italia, una de ellas

⁸ Forma dialectal: “tener éxito” en América.

⁹ Un exhaustivo análisis de las consecuencias de la Gran Guerra para los italianos en la Argentina aparece en DEVOTO, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2006, pp. 235-381.

¹⁰ Véase FRANDINGER, *op. cit.*

¹¹ Devoto sugiere que la inmigración italiana remonta a la época de la colonia, pero el libro citado comienza su historiografía a principios del siglo XIX. Véase DEVOTO, *op. cit.*, pp. 25-95).

¹² *La Patria degli Italiani* era respetado también fuera de la colectividad italiana: se leía a diario en la Casa Rosada y era considerado, por emigrados y locales, como el diario italiano por excelencia (véase SERGI, Pantaleone. “Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina: così fù spenta *La Patria degli Italiani*”, *Altreitalie*, n.35, 2007, pp. 1-41). En palabras de Nando Pallegiano, *La Patria* libraba las batallas por la supervivencia de las instituciones italianas en Argentina, incluyendo escuelas, hospitales, el patronato, asilos, beneficencia, orfanatos, etc. (véase PALLEGIANO, Nando. “Alcune collaborazioni di Chiummimento”. En; Zitarosa, Gerardo et al. *Giuseppe Chiummimento ovvero il perseguitato político*. Napoli: Rassegna Aspetti Letterari, 1964, p. 59). Republicano, bendecido por los masones y afanado en preservar la cultura italiana desde su fundación, el diario gozaba de una tirada diaria de 50.000 ejemplares y era el tercero en toda la nación, después de los matutinos nacionales *La Nación*, cuya tirada diaria era de 100.000 ejemplares, y *La Prensa*, de una tirada de 160.000 (véase SAÍTTA, Silvia. *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998, p. 330. La comparación periodística de Pantaleone Sergi ubica en 1904 al diario italiano *La Patria* como tercero en circulación en la Argentina, con una tirada de 40.000 ejemplares; a *La Prensa* con 95.000 y *La Nación*, con 60.000.

en plena guerra: desembarcaba de la primera clase del buque *Garibaldi*, proveniente de Génova, en el puerto de Buenos Aires en 1915. Y para ese entonces, con sólo 20 años, Emilia ya había comenzado a dirigir sus películas. La perspectiva infantil que vemos en *Clarita* parece haberle interesado desde un principio: había iniciado su carrera de cineasta con un film infantil hoy perdido: *La niña del bosque* (1917).¹³

Bautista Amé también era de la comunidad italiana. Oriundo del Piemonte, nacido en Pascaretto (Torino) en 1889 y fallecido en La Pampa (Argentina) en 1973, había llegado a Buenos Aires en 1904, a los 15 años, en el buque *Governor*, viajando en tercera clase desde Génova. Munido del oficio de carpintero, había sido contratado como tal en los ferrocarriles de Rosario y, en 1910, compró tierras en Ingeniero Luiggi, La Pampa, un pueblo fundado ese mismo 1910 por italianos. Allí, Bautista creó en 1914 un gabinete fotográfico que hoy es un archivo histórico sobre la colonización italiana del norte pampeano. En 1917 quedó viudo de su primera esposa y, luego de un breve pasaje por Rosario en busca de ayuda en la casa de sus familiares ricos, se trasladó a Buenos Aires, donde se radicó entre 1917 y 1919.¹⁴

Durante su estadía en Buenos Aires, Amé escribió un guion con ribetes autobiográficos,¹⁵ firmó contrato con Emilia para llevar el guion al cine y, además,

SERGI, Pantaleone. “Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina: così fù spenta *La Patria degli Italiani*”, *Altreitalie*, n.35, 2007, p. 25. Las cifras de Sergi son las mismas de las de BAILY Samuel en *Immigrants in the Lands of Promise*, Ithaca: Cornell UP, 1999, p. 195. Todas las traducciones del italiano al castellano en este ensayo son de mi autoría.

¹³ No he podido acceder a información de lo que Emilia aprendió en Italia, pero su película *Clarita* se ubica en una estética europea (*film d'art*) ligada al teatro, más que en la estética norteamericana: sigo la diferenciación que hace Andrea Cuarterolo sobre este período y en particular para las películas de tratamiento ‘nacional’. Véase: CUARTEROLO, Andrea. “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258>> [Acceso: 10 de junio de 2024].

¹⁴ Agradezco la conversación personal con Andrea Amé y Maite Escudero. Para ambas, el guion de Amé es autobiográfico. No pudimos establecer, sin embargo, ningún dato sobre el momento en que Amé y Saleny se conocieron.

¹⁵ En el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken en Buenos Aires existe una fotocopia del contrato firmado entre Saleny y Amé el 27 de abril de 1918. El estreno del film se proyectaba para marzo de 1919

actuó en la película. El argumento de Bautista comienza con la exhaustiva descripción de la personalidad del protagonista, también de nombre Bautista, a través de un diálogo con su paisano Roberto: Bautista trabaja incansablemente, Roberto insiste en que eso no conduce a mucho, Bautista exhibe su honradez a través de sus respuestas y la escena proyecta en el fondo una familia feliz, en su taller de carpintero, que lo apoya decididamente. Su esposa le quiere alcanzar un mate para que descansa y manda a su hija con la donación femenina. Él no la acepta porque quiere trabajar, y la esposa le pide que se tome el mate, mientras ella trabaja en el taller.

Pronto Bautista sufre la crisis económica agrícola en su pueblo, se queda viudo con dos niños, entrega sus niños a sus suegros asegurándose de que serán cuidados y decide “viajar por América buscando un pueblo donde encontrar mejor suerte”.¹⁶ Recala en Buenos Aires donde tiene familiares ricos, pero estos, a pesar de tener cargos tan altos en la política como ser miembros del Senado, no quieren darle más que limosna, e incluso le hacen prometer que guardará en secreto sus nombres: ellos no quieren relacionarse con familiares “pobres”.

Al no encontrar trabajo, Bautista mendiga por la ciudad, comiendo de la basura. Una niña pide permiso a su padre para donar al mendigo unos pesos, también le seca las lágrimas y le regala su pañuelo con su inicial bordada. Él desea poder recompensarla algún día. Unos ladrones en la cantina donde Bautista puede comprar algo de comida con los pesos de la dádiva femenina, le proponen vengarse de los ricos que no le dieron

pero se tuvo que postergar; sólo estaba el negativo, según consta en el *Acta de Cesión de Derechos* otorgada por Saleny a favor de Amé para la explotación del film. Kohen sospecha que el conflicto se generó con el operador fotográfico Luis Scaglione, puesto que Saleny manifiesta “haber sido sorprendida en su buena fé” y sugiere que el 30% sea otorgado a “un operador honesto” para la realización del positivo. Debiendo ausentarse por cuestiones de trabajo, Emilia anota: “dejo prolijamente explicados cuadros y letreros para cortar y añadir la película una vez terminado el positivo”. Emilia no pudo ver la primera copia de la película. KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: Actriz, directora, maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994, p. 34.

¹⁶ Agradezco a Maite Escudero haberme proporcionado el guion; todas las referencias y citas en mi texto vienen de ese manuscrito, escrito a mano por Amé, con caligrafía impecable.

dinero. Bautista no quiere dañar a sus familiares: les ha hecho una honrada promesa. Inventa un nombre y todo el grupo se organiza para robar a una familia rica, pero inocente a los efectos del argumento. Luego el grupo secuestra a una niña, entrando en el dormitorio y narcotizando a la madre. Bautista había ido a robar a la calle: escena de gran lección que le hace pensar en abandonar al grupo, ya que recibe una golpiza en el intento de robo callejero que casi lo deja muerto. El grupo le encarga el cuidado de la niña mientras esperan el rescate, pero Bautista la reconoce: es la del pañuelito. Pensando en que él también es padre, Bautista elabora un plan para salvarla.

Llega a la casa de la familia, explica la situación ante el padre y la madre, pide perdón, y les ofrece llamar a la policía, entregarse con algún arreglo y así salvar a la niña. Clarita vuelve a casa, por intermedio de la policía, y el padre decide llamar a Bautista para agradecerle y preguntarle como lo puede recompensar. Bautista solo quiere trabajo. Clarita quiere que su padre sea bueno con este hombre bondadoso. En una escena melodramática, llena de lágrimas, Bautista accede a contar su desgraciada historia e incluso menciona el nombre de los parientes que lo rechazaron. La madre de la niña, sorprendida, se da cuenta de que es prima de Bautista. Apenada, le ofrece que sus hijos se eduquen junto a Clarita y consulta con el marido para nombrarlo gerente de la casa, de tal modo de recuperar el trabajo. También le ofrecen la cantidad de dinero que los ladrones habían pedido por Clarita y Bautista termina trayendo a sus niños del pueblo. La visita al pueblo es descripta en detalle: Bautista no cuenta lo que le ha pasado en la capital, sino solo que tiene trabajo. Es un año de penuria económica y entrega pan a los pobres, otorga un almuerzo a sus amigos y todos los felicitan, al tiempo que con sus niños retorna a la capital.

En la casa de los parientes ricos finalmente se casa de nuevo con la niñera de la familia. Por ello, es asignado mayordomo principal de una gran estancia familiar: vuelta al campo, a la felicidad, a la bonanza económica y emocional. Bautista “*ha hecho la Merica*” salvando a una niña de su comunidad italiana. En una nota al final, Amé

especula que, en la película, tal vez se quiera agregar una escena de castigo a los familiares “malos” de Bautista.

Es de imaginarse una conversación en la que Emilia aceptara agregar ese final, dado que Emilia efectivamente incluye una escena hacia el fin, con la decadencia de los ricos. Emilia, sin embargo, retocó todo el argumento. Lo primero a notar es que eliminó toda intermediación de hombres para el accionar de las mujeres: la niña desde el inicio quiere ayudar al pobre hombre que ruega, ella no pide permiso al padre para darle un peso, la esposa no consulta con su marido, Bautista no denuncia el robo ante el padre ni ante la policía. El accionar femenino se independiza de la aprobación masculina. Emilia también optó por no incluir una escena inicial detallada con la caracterización del protagonista, no mostró a la familia feliz más que en un cuadro, no incluyó el mate del principio, sino que transformó la interacción inicial en una escena de violencia entre niños. Insistiendo en la violencia, enfatizó la respuesta emocional de Bautista al saber de la muerte de su hermano en la guerra y convirtió a los ladrones ciudadanos en compañeros corruptos del pueblo de Bautista, que también migran a la ciudad por causa de la pobreza. Emilia redujo al mínimo los diálogos humillantes de Bautista con sus familiares ricos a la hora de pedir ayuda y no escenificó la búsqueda de comida en la basura. Inventó una escena en la que Bautista les miente a sus compañeros ladrones, alabando su heroísmo al “estrangular” a dos guardianes mientras los otros robaban una casa; cambió la forma en que Clarita es raptada (en un parque y no desde dentro de su casa); transformó a Clarita en una niña traviesa queriendo ser adulta; eliminó a la policía; puso a Bautista a pelear contra sus compañeros ladrones para salvar a la niña y eliminó el segundo matrimonio de Bautista.

El efecto de lo anterior es que la película de Emilia hizo más: puso a la Gran Guerra de 1914, en el centro, no al costado. Y lo hizo con una “mirada femenino-maternal”: a través del elemento narrativo que aportan los personajes de las niñas. Las niñas son el umbral en donde lo público y lo privado muestran su íntima intrincación. El cambio

de lugar de donde Clarita es raptada nos da el indicio: todo el drama familiar, el drama privado, sucede en el mundo público, un parque. A lo largo de la película veremos cómo el objetivo fundamental de poner el foco en la guerra es establecer que la violencia pública (la de guerra y la de la pobreza) inevitablemente borra los límites del espacio privado. Se podría decir: lo que sucede en la familia es político, lo que sucede en la política es familiar.

Lejos está *Clarita* de tratarse del heroísmo de un hombre. La película se estructura con una “economía de pasajes” de lo privado a lo público, que comienza no con la conversación entre los dos paisanos en el pueblo sobre las bondades o desgracias del trabajo honesto, sino con una escena de guerra: en el patio doméstico los niños juegan “a la guerra”, un juego del que los adultos harán eco en la escena pública en la que los hombres (ladrones contra honrados) “pelean” de otra forma. Estos dos “juegos” establecen una continuidad a lo largo de la película que pondré en el contexto tanto de la Gran Guerra del 14, como el de la violencia nacional. En el guion de Amé los niños están muy presentes en la rememoración del protagonista, que busca trabajo para que ellos estén bien (uso el masculino porque así aparece en el guion). Para Emilia, la niñez ofrece un punto de vista privilegiado para pre-ver (generar un efecto de continuidad con) la verdadera catástrofe: la adulta. En el guion las noticias de la guerra son lejanas: sabemos que el personaje de Bautista tiene un hermano que le escribe cartas desde el frente de batalla en Italia. Bautista “está muy orgulloso al tener un hermano que está defendiendo su Patria”. La noticia de la violencia política –la muerte de su hermano, con una descripción de su caída a causa de la explosión de una granada arrojada desde un avión austríaco y de las infecciones de sus heridas–, entristece a Bautista solo por un instante. En la película, en cambio, la guerra ofrece el marco interpretativo decisivo: la mirada femenina de la realizadora encapsula en una sola escena inicial –el juego de la guerra– el argumento central de la película, y no el argumento que escribiera Amé. Para Amé, se trataba de redimir la honra de un hombre, para Saleny la visión de las niñas anti-militaristas.

Para entender *El pañuelo de Clarita*: un acápite sobre italianos y argentinos

No deja de interesar que el film se exhibiera como “drama nacional” en tanto se podría decir que *El pañuelo de Clarita* trata más que nada de “un asunto entre italianos” en la Argentina. Da cuenta al mismo tiempo de las dificultades de la conformación de “una nación” así como del papel formador que tuvo la comunidad italiana en la modernización argentina, y en particular del resultado que tuvieron los esfuerzos del estado argentino, desde 1901 con la ley de servicio militar obligatorio, por “argentinar” la masiva proporción de extranjeros que poblaba el país en la primera década del siglo XX. *Clarita*, tanto para Emilia como para Bautista, muestra una integración feliz, pero frágil: el destino último de Bautista es una estancia cuyo dueño es un italiano. Aquí el estado se trasluce en la mediación de las niñas.

Para las élites criollas, la política económica basada en el modelo agroexportador del país, al que la guerra del 14 puso punto final, había necesitado no sólo de la importación de capitales británicos, sino también de la importación europea de mano de obra, tanto campesina como comerciante y profesional. La inmigración italiana en el Río de la Plata daba, ya en el censo de 1895, época del nacimiento de Emilia, cifras abrumadoras: Buenos Aires tenía un 36,9% de italianos. Entre las décadas de 1860 a 1900, los italianos constituyeron el 60% del total de la inmigración a la Argentina. Entre 1869 y 1915, la población de Buenos Aires era en un 50% extranjera y el 80% estaba compuesto del conjunto de extranjeros e hijos de extranjeros. Los italianos durante todas esas décadas formaban entre el 25% y el 32% de dicha población extranjera en Buenos Aires. El Censo Nacional de 1914 registró que el 80% de inmigrantes eran italianos o españoles.¹⁷ El censo municipal de 1909 en Buenos Aires

¹⁷ Censos de Buenos Aires 1909, 1914: 1- “El Censo de 1909 de la ciudad de Buenos Aires”, *Redalyc*, año 5, n. 7, abril 2008, pp. 109. 2- Censo nacional 1914: en *Redalyc*, año 5, n. 8, octubre 2008, pp. 83-94; véase también INDEC. *Historia demográfica argentina 1869-1914: versión digital de los tres primeros censos nacionales*, CD Rom. Buenos Aires: Indec, sin fecha y *Tercer censo nacional levantado el 10 de junio de 1914*. Tomo 2 “Población”. Buenos Aires: Comisión directiva del censo nacional, 1916, pp. 396 -397. Véase también DEVOTO, *op. cit.*

registraba 1.231,698 habitantes: 670,513 eran argentinos, y 561,185 eran extranjeros (46%). Entre los últimos: 174,291 eran españoles y 277,041 eran italianos. Argentina se transformó en el país de mayor inmigración en el mundo en estas décadas.¹⁸

A menudo se compara la poderosa inmigración italiana en la Argentina con la de los otros dos países de América a los que los italianos fueron en masa: Brasil y Estados Unidos. Sin embargo, el caso argentino es único en el continente –tal vez sólo comparable al uruguayo–: los italianos llegaron antes que a los otros lugares, en oleadas mucho más numerosas y de flujo sostenido durante largas décadas, y se encontraron con la oportunidad de un país en formación. Para 1910, en términos relativos, los italianos de Buenos Aires eran cinco veces más numerosos, con respecto a la población local, que sus paisanos en Nueva York. En Estados Unidos, los italianos encontraban un país hecho, que necesitaba mano de obra barata. En Argentina se sumaban gradualmente a la formación de las capas medias del país, ocupando puestos en el comercio y la industria, tanto como trabajadores y como dueños, puestos que en Estados Unidos ya habían sido ocupados desde hacía tiempo por los nacidos en suelo americano y los inmigrantes de Europa del Norte.¹⁹

Habría que buscar la peculiaridad de la integración de la colectividad italiana en el Río de la Plata en hechos anteriores: Garibaldi había permanecido en Uruguay (y Brasil) entre 1834-1838: fundó la Legión Italiana y fue comandante de la armada uruguaya. La armada argentina tendría cuatro italianos por jefes hacia mediados del siglo XIX. Buenos Aires tenía una gran población italiana ya para entonces: el 11%. El primer periódico italiano en Buenos Aires data de 1853: *L'Italiano* (fundado por Gian

¹⁸ BAYLI, Samuel. *Immigrants in the Lands of Promise*. Ithaca: Cornell UP, 1999, p. 76.

¹⁹ Ver NASCÍMBENE, Mario. *Los italianos y la integración nacional*. Buenos Aires: Ediciones Selección Editorial SRL, 1988, pp. 9-39 y BAILY, *ibid.*

Battista Cúneo, amigo de Garibaldi). La primera asociación de socorros mutuos, *Unione e Benevolenza*, también es antigua: se fundó en 1858.²⁰

Lo que encontraban los italianos en la Argentina era una comunidad de paisanos ya muy establecida, con muchas décadas y generaciones nacidas en suelo americano: todo el argumento de Bautista –y hasta cierto punto el trabajo de la cineasta– gira en torno a la ruptura de esos lazos biológicos dado el impacto de la crisis económica. Los destinos de los inmigrantes seguían los caminos de los familiares o amigos que se habían asentado y, en el caso de Bautista, fallan. El argumento se puede ver como una rearticulación del concepto de familia, del lazo de pertenencia por sangre tradicional europeo (y sobre todo italiano) al lazo de pertenencia del “suelo”: en la época de Emilia y Bautista ya importaba más la contribución a la nación que la donación de la familia europea.

La gran masa de extranjeros desarraigados fue inicialmente bienvenida por las élites criollas, necesitadas de manos que trabajaran el campo: esta recepción resultó en la colonización italiana del campo argentino que se conoce como la “Pampa Gringa”. Pero pronto la integración de estos inmigrantes constituyó una fuente de preocupación para la élite criolla –especialmente en el caso italiano. Se recordará la consabida preocupación de Domingo F. Sarmiento (1811-1888) con respecto a los colegios italianos y su enseñanza exclusiva del idioma italiano, su queja con respecto a las sociedades italianas de socorros mutuos y a la prensa italiana leal a Italia; se recordarán los ataques de José María Ramos Mejía (1842-1914) a los colegios privados italianos, o al uso de maestras extranjeras en los colegios públicos, o a la enseñanza

²⁰ La participación de los italianos en la moderna Buenos Aires trae a veces sorpresas: los planos arquitectónicos de la mismísima Casa de Gobierno situada en la Capital Federal fueron hechos por el italiano Francesco Tamburini (1852-1891). La ciudad de La Plata (capital de la provincia de Buenos Aires) fue fundada en 1882: en 1884 tenía 20.000 habitantes de los cuales 15.000 eran italianos. Véanse datos detallados de la destacada participación italiana en el siglo XIX en ZAGO, Manrique. *Argentina: La otra patria de los italianos*. Buenos Aires: Zago Manrique ediciones, 1983 y DEVOTO, *op. cit.*.

en italiano en colegios públicos de la capital.²¹ No sólo se trataba de una colectividad que conservaba sus lazos con “*la grande patria*”. Baste pensar en el anecdótico ejemplo del decálogo patriótico que Ferdinando Martini publicara en 1910 en *La Patria*, recordándole a los inmigrantes que su verdadera patria era Italia, exhortándolos a no cambiar de nombre, a no olvidar la lengua italiana y a casarse con una italiana. Baste recordar que la cantidad de voluntarios reservistas enlistados para defender a Italia en la Gran Guerra obligó al consulado italiano a extender sus horas de atención hasta las 22 horas.²²

No se trataba sólo de la cultura o de la fragilidad de la “identidad” nacional: la colectividad reaccionaba rápidamente a la urbanización acelerada y sus conflictos sociales –uno de ellos, la misma estratificación social entre los italianos llegados con anterioridad, que rápidamente habían podido ascender en la escala social a través de la acumulación de capital en negocios urbanos y luego la compra de tierras en La Pampa, y los que iban llegando décadas más tarde, a menudo empleados por patronos italianos con sueldos mínimos. Los italianos se organizaban en sociedades mutualistas, sindicatos, corporaciones de protección de sus intereses económicos, o se asociaban a movimientos políticos (anarquistas, socialistas) protagonistas de la violencia política de la época, organizada en torno a la justicia social (huelgas de trabajadores, levantamiento de colonos), cuando no se incorporaban a la violencia urbana de la delincuencia desorganizada (u organizada), tal y como dramatiza la película. Valga el recuerdo de Leopoldo Marechal, a quien le tocó presenciar los eventos de la Semana Trágica de 1919: “se narra que una vez el General Roca, mirando desde un ventanal de la Casa Rosada a una columna de inmigrantes recién desembarcados, se preguntó qué sucedería cuando los hijos de esos hombres llegaran al gobierno [...] fue una minoría que vio esas novedades, primero con orgulloso desdén, más adelante con inquietud y al fin con un temor que linda hoy con el pánico. Fue lo que más adelante se llamó “la

²¹ Véanse referencias en BAILY, *op. cit.*, pp. 75-83, y DEVOTO, *ibid.*

²² TARRUELLA, Ramón. 1914: *Argentina y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Aguilar, 2014.

oligarquía”.²³ Si el término reservado para los inmigrantes que inspiraban este nuevo miedo de la oligarquía, acostumbrada a temer solo a los indígenas, era el “malón blanco”, éste ahora se convertía rápidamente en un “malón rojo”. En palabras de David Viñas, “cualquier colono frustrado se convertía en anarquista urbano. [...] ‘Las vacas nos salieron toros’ llega a reírse agriamente Eduardo Wilde”.²⁴

El cine nacional, como sabemos, dramatizó el problema de la integración a la “nación” de la masa extranjera desde el comienzo.²⁵ Las primeras “vistas”, proto-noticieros, o proto documentales, del cinematógrafo producían imágenes legitimadoras del estado nacional, creadoras de liturgias nacionales, admiradoras de la máquina, el progreso, la modernización y la ciencia, que darían forma al país en vías de consolidación. Las películas de carácter histórico y criollista predominaban y la prensa las promocionaba.²⁶ Pioneros eran los films en los que el emergente conflicto de clases comenzaba a surgir: considérese *Juan Sin Ropa* (1919) en el que Georges Benoît retrataba el clima político que luego desembocaría en la “semana trágica” en Buenos Aires.

Clarita podría considerarse pionera también en este último sentido, utilizando un melodramático asunto entre inmigrantes para escenificar las promesas incumplidas del modelo económico nacional. En *Clarita* no aparecen las figuras de la historia

²³ Leopoldo Marechal, “El poeta depuesto”. El texto fue escrito en forma epistolar presumiblemente a su amigo José María Castiñeira de Dios (en MARECHAL, Leopoldo. “El poeta depuesto”. En: *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008, p. 158). Apareció originalmente en *Nuevos Aires*, n. 1., 1970, pp. 55-60.

²⁴ VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2003, p. 124. Eduardo Wilde (1844–1913) fue compañero de clase y ministro de educación del General Roca.

²⁵ Véase MARRONE, Irene *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

²⁶ Piénsese, por ejemplo, en *Nobleza Gaucha* (1915) de Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche; *El Apóstol*, la sátira política sobre Hipólito Yrigoyen que Federico Valle filmó en 1917 con técnicas de animación; *Flor de Durazno* (1917), primer film con Carlos Gardel, dirigido por Francisco Defilippis Novoa o *El último malón* (1918) de Alcides Greca, recreando la última rebelión de los indígenas mocovíes en el año 1904 en San Javier (provincia de Santa Fe).

argentina características de las primeras películas silentes, tampoco aparece la oposición “campo-ciudad” que ya para esa época identificaba la honradez con el campo (el gaucho) y el pecado con la ciudad (el tango, el bar, el cabaret). Todas las oposiciones en *Clarita* son urbanas y se dramatizan dentro de la comunidad italiana, que responde al duro golpe económico al comenzar la guerra del 14. A Emilia le preocupa la violencia de la ciudad y, especialmente, la de la colectividad italiana, que deparan tanto lo “bueno” como lo “malo” y recaen sobre las niñas. Las oposiciones narrativas son de clase social –los italianos que tuvieron éxito antes de la guerra y los que luchaban por integrarse. O son contrastes “morales” en torno al valor del trabajo: la narrativa fundamental del inmigrante, que llega sin nada y debe rearmar su vida después de dejar todo atrás en el viejo continente. Si bien Emilia elimina el primer diálogo del argumento de Bautista sobre el valor del trabajo, todos los hombres inmigrantes en la película (no las mujeres) están caracterizados en torno a su capacidad (o no) de trabajo honrado. Los inmigrantes no-integrados se inclinan al crimen, calificado de “trabajo” también, aunque “fácil”. Los dos paisanos ladrones que Bautista encuentra en la ciudad mientras mendiga sin trabajo, Ciriaco y Olivio, le prometen: “nosotros te daremos trabajo” (leyenda). Los inmigrantes integrados son honrados trabajadores o los que eligen otro tipo de crimen, como la “avaricia” de los ricos familiares de Bautista, que dan la espalda a todos en el medio de la crisis de la guerra. El campo sólo es un horizonte imaginado, una expresión de deseos y de angustias. El campo es la escena final del melodrama como la bonanza o la escena inicial de la escasez del modelo económico de la “nación” que los italianos buscaban para “hacer la Argentina”.

Todas estas oposiciones narrativas que aparecen en el film se pueden traducir como un mapa del “sistema de exclusión” económica que se gestaba en los albores del siglo XX, y que se recrudecía con el estallido de la guerra para nunca más encontrar solución. La entrada de Italia en el conflicto europeo sacudió a la comunidad italiana en Argentina de tal modo que su reacción se registró en todo el país, y en todos los

medios de comunicación. Desde todas las provincias llegaban manifestaciones de apoyo, colectas de beneficencia, y voluntarios reservistas; también se tomaron medidas punitivas extremas con los convocados por el gobierno italiano al frente de batalla –el Hospital Italiano en la capital decidió dejar cesante al personal empleado que no se presentara al consulado italiano.²⁷ Considérese que casi un millón y medio de los casi ocho millones de habitantes de la Argentina estaban directa o indirectamente involucrados en la guerra.

De la dádiva femenina en un pañuelo bordado: “fare la Merica” en el contexto de la Gran Guerra

El pañuelo y la generosidad de la niña, intercedida luego por el pedido de la madre hacia su esposo, son los elementos narrativos con que la mirada de Emilia narra la integración de los italianos a la “nación”. Con esos elementos, se pasa del ámbito privado al público y viceversa, de la soledad a la familia, de la delincuencia a la honradez, de la inmigración a la integración, de la pobreza a la clase media y –melodrama al fin– de la inmoralidad de los ricos a su nueva moral, la generosidad. Bautista transita desde la catástrofe económica y emocional lanzada por la guerra hasta un trabajo “honrado” en una estancia (pero italiana, símbolo de “hacer” la Argentina) y una familia re-encontrada –la ítalo-argentina. Es una bisagra entre la crisis económica del agro y la guerra, que sólo se rearticula con la acción femenina. Bautista no ha sido convocado a pelear como su hermano en la guerra, sino a sufrir las consecuencias de la guerra, mendigando y “guerreando” en la ciudad de Buenos Aires. La familia rica hace un recorrido inverso: desde la avaricia hasta la generosidad –de los campos (italianos) afluentes. Hasta aquí el melodrama original, solo que no es el trabajo ni el heroísmo los que salvan al inmigrante, sino la niña: el pañuelo del film no es cualquier pañuelo. La narración de Emilia pone el énfasis en la donación femenina de un nombre. Todo el “heroísmo” masculino no sirve de nada más allá de

²⁷ Véanse DEVOTO y TARRUELLA, *op. cit.*

responder a la dádiva de la niña. Porque ese pañuelo está bordado, es portador de una identidad, de una pertenencia: Clarita es metonimia de la familia que las mujeres forman, pero de la gran familia americana escrita, imaginada, no la biológica.

Tal vez conviene pensar en que Emilia heredara un discurso político nacional –la tradición del “maternalismo” político.²⁸ En mi opinión, habría que localizar el comienzo de la institucionalización de este discurso en el período de la post-independencia, cuando las élites criollas de la nueva república, bajo el gobierno de Bernardino Rivadavia (1826-7), decidieron la reforma del clero, quitándole la prerrogativa del cuidado de los pobres y otorgándosela a las mujeres de la clase alta. Fueron ellas quienes asumieron un rol público único en instituciones como la Sociedad de Beneficencia fundada en 1823. Se trataba de un fenómeno hasta entonces no visto: dar a la supuesta “natural” inclinación de las mujeres por la maternidad una función política. Las mujeres salieron a la escena política como educadoras de las niñas y cuidadoras de la salud pública.²⁹ Es fundamental recordar aquí que el siglo diecinueve estuvo marcado por la preocupación de las élites por el problema de la población, tan bien resumido en el imperativo de “gobernar es poblar” (para utilizar la famosa frase de Juan Bautista Alberdi), en tanto las élites programaron la conquista de la Pampa húmeda para convertirla en la economía agro-exportadora que demandaba el mercado inglés. Según Marcela Nari, la política de la “maternización” de la mujer se agudizó hacia fines del siglo XIX y principios del XX, dada la entrada de las mujeres al mercado del trabajo. Emilia filma en la época de un renovado discurso sobre la equivalencia de la mujer y la madre, institucionalizado a través de la medicina, pero rápidamente politizado en el espacio público, reflejando

²⁸ Tomo la frase del excelente libro de Marcela Nari sobre discursos de la maternidad republicana: *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.

²⁹ La Sociedad funcionó hasta 1946 (cuando Eva Perón la reemplazó con su Fundación). Quitó el control de la Iglesia Católica de instituciones de atención a los pobres y educación a las niñas, como, por ejemplo, la Casa de Expósitos, los Hospitales de mujeres, el Colegio de Huérfanas o la Escuela de Niños.

una vez más la preocupación de la élite por la población debido a la inmigración masiva del cambio de siglo y la caída de los índices de natalidad.³⁰

La familia que Emilia construye aparece “feminizada” en la primera escena del film, antes de los créditos: un plano medio de una mujer, como sabremos luego, la mamá biológica de Clarita, al que le sigue una feliz reunión familiar, en la que se nos presentan los personajes principales: primero la niña Clarita y luego un hombre que las saluda (pronto sabremos que se trata de Bautista, el carpintero). No es una reunión familiar en el ámbito doméstico, sino en el espacio público de un bonito parque ciudadano. La felicidad de la reunión familiar es la de ocupar juntos el espacio de la ciudadanía.

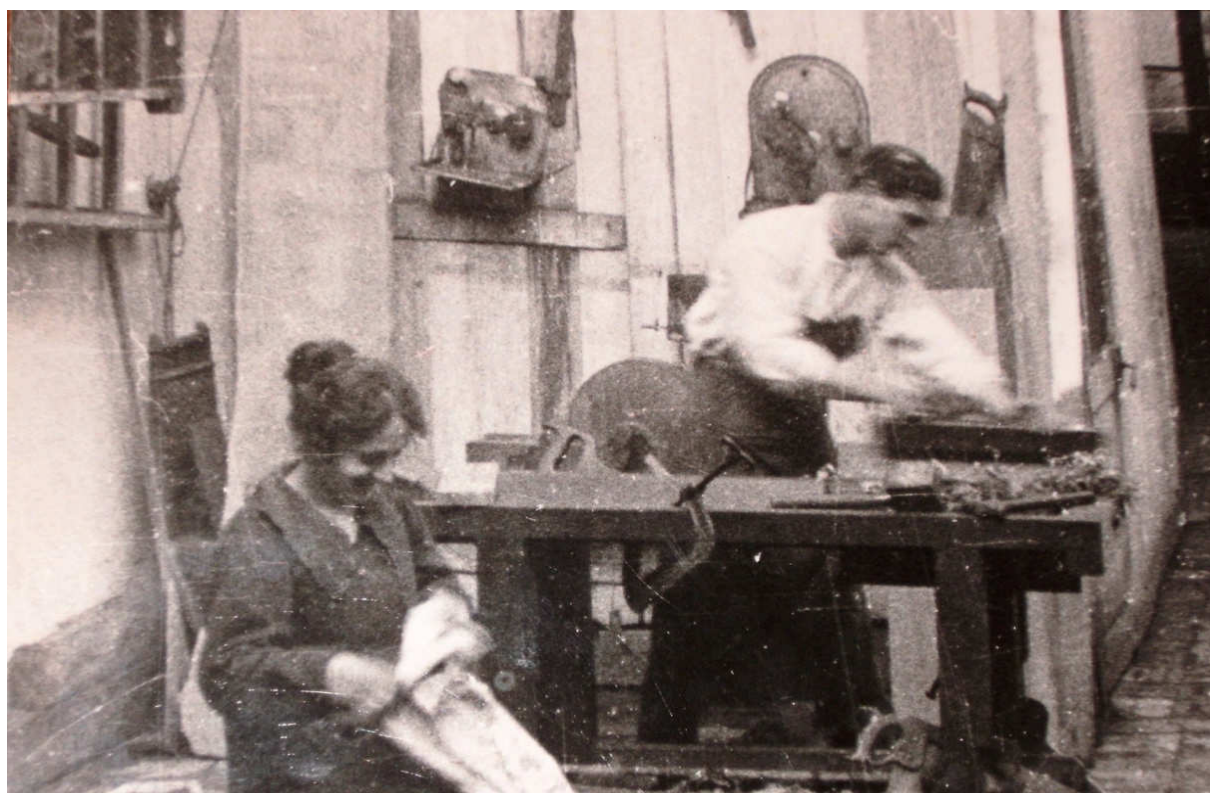


Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). La madre, Clarita, y Bautista antes de los créditos.

Inmediatamente luego de los créditos vemos el orden cronológico a través del cual se suceden los eventos que culminan en esa familia pública. La segunda escena es también indicativa de pasajes, sólo que mostrando una inversión de los términos de la

³⁰ NARI, *op. cit.*

primera escena. De la familia feliz en la primera escena a la familia infeliz: la segunda escena nos ubica en el pasado de Bautista, mucho antes de su llegada a la gran ciudad, y su feliz final en el parque. Se trata ahora del contraste no sólo entre el presente feliz del fin de la película y el pasado infeliz, sino también del contraste entre dos imágenes de este pasado: una primera imagen feliz de Bautista, precedida de la leyenda “la familia de Bautista, el carpintero”, en la que lo vemos trabajando en su taller, con su esposa.



El pañuelo de Clarita, 1919. El taller de Bautista y su esposa. Cortesía del Archivo de la Familia Amé.

Emilia no se detiene en esta escena de felicidad, sino que inmediatamente agrega una decisiva escena de guerra, con una leyenda que indica el pasaje hacia la infelicidad y ofrece el marco interpretativo para el resto del film: “la guerra aporta inevitablemente sus consecuencias”. Se inicia aquí el “círculo de la guerra”: una seguidilla de escenas que encadenan las desgracias de Bautista luego de la presentación de la primera desgracia que es una escenificación infantil de la guerra del 14. La mirada “femenina” del film había introducido la bonanza argentina con la figura de la mujer, la madre, la niña, la familia: en esta escena introduce la “Gran Guerra” de los adultos a través de un juego de

niños. A lo largo de la película, las escenas infantiles anuncian la continuidad con lo que pasará en la vida de los adultos. Asimismo, la reparación de todas las tragedias adultas hacia el final de la película se muestra también con un feliz juego infantil.

Emilia introduce la guerra filmando en un espacio fuera del taller doméstico, pero en su umbral: se asemeja a un patio callejero. Vemos un niño y dos niñas jugando y una lavandera ocupada en su oficio. La familia “feliz” del taller es atravesada por la guerra en este juego en el que vemos a la hija y el hijo de Bautista jugar con bayonetas de madera. El niño se levanta y hace un saludo militar, luego ataca a su contrincante, la niña. La cámara de Emilia enfoca a la lavandera disfrutando del juego –la leyenda la identifica como “una propagandista”. Pero hay una tercera participante, el par opuesto de la lavandera: “una ciudadana neutral” (leyenda), que es una niña sentada en la silla agarrando su muñeca.



Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). Juego en el patio del taller de Bautista, el niño guerrero, la niña víctima al frente, la niña con la muñeca a la derecha, y la lavandera detrás.

El detalle de la palabra “ciudadana” es significativo: hacia 1914 existía una ley que podía prohibir exhibiciones filmicas que mostraran alguna inclinación desfavorable o favorable hacia las naciones europeas en guerra. Recuérdese que la Argentina se mantuvo neutral hasta el final.

Esa niña “neutral” de la familia italiana empobrecida es la otra cara de Clarita, la que establece la continuidad con la niña rica, que también aparecerá más tarde como “neutral”: la niña pobre se aferra con sus manos a su “doble”, una muñeca, símbolo de juego, de felicidad, de bienestar, del lujo que espera como espera su padre el carpintero, de aquella otra muñeca de la ciudad, que seguramente ha crecido entre muchas muñecas de lujo. La niña pobre es la inmigrante recién llegada que aspira a hacer la Argentina; Clarita será la culminación de ese sueño. La niña pobre empezará con una sola muñeca en el taller pero terminará disfrutando del lujo de los juguetes y colegios de Clarita. Las dos, sin embargo, mantienen lo que las caracteriza: Clarita aparecerá en el lujo tan “neutral” como la niña pobre.

En la primera escena del “juego de la guerra” predomina lo femenino: una niña es víctima, una mujer es política, la otra niña es pacífica. Al varón solo le toca un rol: el de atacante. Las dos niñas encarnan la narrativa anti-militarista de la película. El entusiasmo del juego de la guerra queda asignado a los adultos (la lavandera que gesticula entusiasmada) y al niño con su arma militar. La niña con la muñeca no juega a la guerra: la cámara enfoca su rostro con un iris, técnica que se utiliza a lo largo de la película para resaltar en primeros planos matices expresivos o procesos de recordación. El iris nos muestra su disgustado gesto ante el juego de sus compañeritos y contrasta con el plano medio de la acción del juego de los hijos que se torna cruel. Un nuevo enfoque con el iris nos muestra el detalle del niño empuñando la “bayoneta” contra el ojo de la niña que reacciona inclinándose hacia atrás y llorando. Es tan realista el cuadro que el espectador hasta parece sentir el golpe: la niña dolorida camina hacia el taller doméstico, herida por la ‘guerra’ del

espacio público. El niño militar se justifica ante el padre: “le di con la bayoneta en el ojo, por las sorpresas de la guerra” (leyenda). Castigado a pararse mirando a la pared, el niño se da vuelta y sigue con su cruel juego: el iris lo enfoca sacando la lengua mirando hacia la niña. Claramente masculinizada, la guerra se nos presenta en esta escena desde dos lugares: la enunciación infantil intra-diegética y la enunciación del film que identifica los efectos de la violencia sobre las niñas. Emilia se ocupa del borramiento entre lo público y lo privado que genera la “sorpresa” de la guerra: llega hasta el espacio más doméstico posible –el juego de los hijos– en el lugar más alejado del campo de batalla real, en un patio callejero de un pequeño pueblo argentino, a miles de kilómetros lejos de Italia. En el guion de Bautista Amé había que castigar a los ricos; Emilia otorga el primer castigo al violento que hiere a una inocente.

El cruel juego infantil es paralelo a la feliz reunión familiar del comienzo en tanto ambas escenas convierten al espacio familiar en un espacio permeado por el mundo exterior: en efecto la película parece haber sido notablemente filmada en su mayoría en lugares abiertos –la calle, el descampado, el parque. Esta invasión de lo público en el espacio familiar se continúa con el conflicto internacional: la guerra afecta ahora a los adultos. Los niños se han ido “a pasar las fiestas con los abuelos” (leyenda). Nuevamente vemos a Bautista que trabaja afanosamente en su taller. Sufre por la enfermedad de su adorada esposa Margarita, y como un preámbulo a su inminente muerte, llegan dos “paisanos” –Ciriaco y Olivio– con una ominosa carta para Bautista. Los paisanos están de paso, van para Buenos Aires. Son “ineptos y perezosos, se dirijen (*sic*) a saludar a Bautista para quién han tenido siempre mucha contrariedad, porque en el pueblo se le aprecia como el más honrado y activo de los operarios” (leyenda).³¹ El vestuario marca las diferencias tajantemente: Bautista, vestido con

³¹ En todas las leyendas la alusión a los trabajadores se hace con una palabra italiana: “*operaio*”.

más decoro, no tiene los sombreros y bufandas de los paisanos.³² El pasaje de los paisanos del pueblo a Buenos Aires anuncia la serie de pasajes por venir para el carpintero Bautista. Pero antes dos muertes auguran la caída de Bautista. La carta que traen los paisanos es del suegro: “ha muerto mi hermano en el frente italiano” (leyenda). El iris enfoca a Bautista y a su esposa tristes por la noticia. Inmediatamente la leyenda “La muerte visita de nuevo... e injustamente la casa del buen Bautista” nos anuncia la migración de la muerte de la guerra a la muerte en el espacio doméstico. Bautista ve morir a su esposa luego de la visita de los médicos.

La muerte de la guerra es contigua con la muerte doméstica. Cito la leyenda en su totalidad, dado que muestra con claridad la imbricación íntima entre la miseria pública y la doméstica: “la cosecha de aquel año anduvo mal, en el pueblo falta trabajo, y reina la miseria, Bautista desanimado ante tantas desgracias se decide a partir para Buenos Aires donde sabe que habita su tía, la señora Stefani, una vieja riquísima que nunca quiso saber nada de él, pero que dado las tristes circunstancias espera conmoverta” (*sic*). En el argumento que escribió Amé existe una nota aclarando que “Stefani” es un nombre inventado para ocultar el verdadero nombre de sus familiares. La transición hacia Buenos Aires es una alegoría de la inmigración italiana misma: del pasaje transatlántico del hambre italiano hasta la promesa Argentina, que se imagina con forma de mujer –la “tía” esta vez, pero luego será la niña y la madre. Sólo que, como nos ha dicho el niño, son tiempos de guerra y la guerra “trae sus sorpresas”: ahora empieza el pasaje desde el hambre italiano, al del hambre americano, hacia la esperanza americana, pasando por la guerra americana.

³² En el momento en que aparecen los paisanos la película cambia de colores sepia a más blanco y negro. Si bien los cambios de color en la época remiten a contenidos específicos, analizando la copia en restauración de la película (que realizó Diego Mellone) no he podido comprobar que en este caso los cambios de color indiquen algo en particular. Se notará que la escritura de las leyendas presenta frases y palabras en italiano, o mezclas entre el castellano y el italiano, con lo que es de suponer el público del film era italiano.

La leyenda anterior marca el pasaje de Bautista desde el pueblo a la ciudad como la “esperanza” de un espacio de protección y empleo a través de la conexión emocional (la súplica) con la familia biológica –“lo zio (el tío)/ la zía (la tía) en América”. La esperanza no está puesta en el estado argentino, y tampoco en los hombres. Está puesta en las mujeres, que serán las mediadoras, las “ciudadanas neutrales”, encargadas de sostener primero la fantasía y luego la posibilidad del empleo. La película tampoco pone la esperanza del trabajo en las luchas sociales, las huelgas, las manifestaciones de protesta en las que tanto se involucraban los inmigrantes italianos de la época. El viaje de Bautista a Buenos Aires nos hace imaginar, con crudeza visual, las tajantes divisiones de clase en la comunidad italiana. Por un lado la gran masa de “*operai*”, buscando trabajo, o trabajando en pésimas condiciones; por otro lado, los dueños de fábricas o del campo.

La visualización de las diferencias de clase, si se quiere el comienzo del pasaje hacia “la esperanza”, se inicia con la llegada de Bautista a un gran portón señorial, una especie de barrera casi infranqueable: allí vive la tía en una mansión al mejor estilo de la *belle époque* de las clases altas porteñas, con vestidos suntuosos, sirvientes, mayordomo y un bonito y amplio jardín. La escena de la llegada de Bautista a la casa de su tía también nos muestra, tal y cómo lo hiciera la primera escena del juego de niños, una división moral entre mujeres y hombres. La mayor crueldad está reservada al marido enfermo de gota y antipático, y la escena sirve para introducir el intrépido y bondadoso personaje de la niña rica: Clarita. Bautista toca el timbre y es atendido por el mayordomo, pero no es invitado al espacio protector del hogar. La cámara de Emilia enfoca el jardín, otro espacio público, con la familia rica sentada a la mesa al aire libre. Los sombreros de las mujeres tienen largas plumas y el marido se cubre con una frazada las piernas.



El pañuelo de Clarita (1919). La familia rica de la tía de Bautista. Cortesía del Archivo de la familia Amé.

Al saber de la llegada de Bautista, el marido se queja: empieza una guerra de hombres adultos, que hace eco con la guerra del niño en el patio del taller de Bautista en su pueblo. El marido pregunta a su esposa: “¿el hijo de tu hermana?, pero si te he dicho mil veces que no quiero a esos paisanos en mi casa” (leyenda). Ante el pedido de Bautista de protección y trabajo, la tía manda a su sirviente a decirle que vuelva al día siguiente. Bautista decide no volver, pero el iris lo enfoca pensando: “...mas el recuerdo de sus hijos le anima a hacer el último sacrificio” (leyenda). Bautista intenta por segunda vez, el marido se vuelve a quejar: “Uno que dice ser nuestro pariente, persona vulgar que nos deshonra el recibirle” (leyenda). El sacrificio de humillarse ante la familia rica al día siguiente sólo le garantiza un puñado de pesos: la tía ha decidido que en vez de trabajo, el sobrino debería despedirse con un sobre de dinero.

Cuando la familia biológica no representa la ayuda que Bautista busca, la cámara de Emilia nos introduce a la segunda “ciudadana neutral”: la nieta, Clarita, quien, en vez de rechazar al pariente, dice “yo quiero verlo” (leyenda) al tiempo que la tildan de

“impertinente” (leyenda). Clarita agrega un piropo para la perra, que también usa sombrero, y deja al abuelo mal parado: “Tú, Diana, eres tan bella, cuan bruto y malo es abuelito” (leyenda, *sic*). Pero le ordenan que se quede en el jardín. Clarita es una niña independiente, audaz, rebelde ante la autoridad, con sus propios valores, y sobre todo con compasión –el “querer” ayudar al otro.

La lección moral para la familia rica no se hace esperar. Pero Emilia decide que el vehículo de dicha lección sea la acción infantil. Clarita, la conciliadora, un eco de aquella “ciudadana neutral” que apareciera al principio, jugará un rol definitivo en el pasaje a la esperanza del pobre Bautista, al tiempo que ella también le otorga la oportunidad narrativa de ser un héroe honrado que pelea por la justicia –una pelea “feminizada” a tono con los estereotipos del género del melodrama de la época, en tanto resulta de su lazo emocional con la niña. No se esgrimen los ideales abstractos de los movimientos sociales de masa de la época. Deben salvarse mutuamente: en el film no hay desgracia para el pobre que no signifique una desgracia para el rico. A Bautista lo desalojan de la fonda en Buenos Aires, y dos meses después lo vemos indigente en el banco de un parque. Poco después, a la desgraciada familia rica le sucederá lo más terrible: la desaparición de la hija. Los espacios públicos definen las “sorpresas de la guerra” –esta vez la guerra ciudadana de la supervivencia.

Vemos a Bautista en el banco de la plaza, al tiempo que también lo ve Clarita en uno de sus paseos. La escena es enternecedora: Clarita se acerca y le da un peso; comparten el pan, y ella le asegura que “rogará a la Virgen” por él. Al notar “no tienes pañuelo!” Clarita le ofrece uno suyo: “toma el mío” (leyenda). Cada cual sigue su camino pero Clarita le ha ofrecido a Bautista una “cédula de identidad”, un lugar de pertenencia. No sólo porque el pañuelo simboliza el consuelo por excelencia, el calor del hogar, en este caso el hogar público, de la ciudadanía, sino también porque el pañuelo está bordado. No se nos muestra si el bordado es la inicial del nombre, o simplemente un diseño: basta con saber que es reconocible. Narrativamente, el

pañuelo como cédula de identidad pronto unirá para siempre a Clarita y Bautista, para salir de las “sorpresas de la guerra”.



Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). El encuentro de Clarita y Bautista en el parque.

La leyenda nuevamente indica un pasaje: el de Bautista “*operaio*” (obrero) honrado a cómplice de delincuentes ciudadanos. La leyenda dice: “el destino quiere que Bautista se encuentre con los paisanos delincuentes” a quienes se identifica irónicamente como siguiendo “una buena carrera” (leyenda). El encuentro es en otro espacio público, la cantina, en donde se sientan los delincuentes alrededor de la mesa tomando alcohol y jugando a las cartas. Cuando Bautista llega se inicia una serie de primeros planos enmarcados en iris, los paisanos reconocen al carpintero y el iris enfoca primero a Ciriaco y luego a Olivio para, luego de un plano general de la escena, volver al uso del iris mostrando a Bautista desarreglado y famélico, devorando la escasa comida servida. Ciriaco y Olivio lo invitan con un vino, y entre todos le

prometen “trabajo” robando. Le anuncian que no hay “Piensa, ningún peligro, mucha ganancia y dentro de dos meses te podrás volver al pueblo con un buen depósito de dinero escondido” (leyenda). Vemos a Bautista pensativo. Por la “esperanza de ver a sus hijos” (leyenda) acepta el “trabajo” pero el peligro lo preocupa. Ahora la película trata de otro tipo de “guerra”.



Fotograma de *El pañuelo de Clarita* (1919). Plano en iris de Bautista

El otrora juego de niños se ha convertido en juego de adultos: uno de los ladrones le dice a Bautista que le enseñará a adquirir valor para la nueva guerra: la cámara lo muestra peleando. Esta pelea en la cantina es el preámbulo de la verdadera guerra que Bautista libraré, pero contra sus mismos compañeros, los ladrones. Los ladrones salen borrachos de la cantina; la cámara enfoca carteles pegados en un muro, presumiblemente de protestas laborales o anuncios periodísticos. Nuevamente, otro tipo de guerra en la calle. En frente de dicho muro, Bautista hace de “campana”

defendiendo la guerra de los ladrones mientras saltan por encima de la pared hacia el interior de una mansión. Vemos nuevamente a Bautista deshaciéndose en dudas, gesticulando acorde a sus sentimientos. Cuando los otros vuelven, Bautista traduce su pelea psíquica interna en una historia pública en la que “se ha requerido heroísmo” (leyenda): cuenta que tuvo que estrangular a dos guardias. Es el juego de Bautista a la guerra, procesando las consecuencias de su guerra interna –tal y como el juego de los niños procesaba las consecuencias externas de la Gran Guerra europea.

La siguiente escena nos prepara para las “consecuencias de la guerra” para una niña, una ciudadana neutral: Clarita. La niña lee con la niñera en un hermoso patio. Nuevamente el juego infantil es el que anuncia una nueva forma de la guerra. Ya hemos visto a Clarita como intrépida. Clarita no está interesada en la lectura sino en la aventura: “*altro que libro!*” dice la leyenda (en italiano hubiera sido “*altro che libro*” pero aquí se nos aparece “castellanizado”). Clarita desdeña el libro y se marcha a jugar el juego de los adultos –“me voy a vestir de señora, como hace mi mamá”. Clarita se va “en busca de novedades” (leyenda). Pero el juego del mundo de los adultos, ya lo sabemos, es el de “las novedades” de la guerra, la violencia, la delincuencia.

En la gran mansión que se ve con plano de fondo, de cuatro ventanas en los altos y de cinco aleros en la planta baja, con un gran parque lleno de altos pinos, la ausencia de Clarita se hace notoria y comienza la búsqueda. El mayordomo que la busca no quiere que Clarita haga una de las suyas. La leyenda de una palabra es ominosa: “desaparecida”. La cámara enfoca la mansión, desde el jardín, y al mayordomo que ha encontrado una falda de señora. La madre gesticula desesperada porque su “ángel ha desaparecido”.

En la siguiente escena sabemos lo que ha pasado: los tres paisanos delincuentes han llevado a Clarita hacia un descampado con un aljibe en busca de cobrar un rescate. Tal y como en la escena de la cantina, con un iris se enfoca de izquierda a derecha en primer plano a todos y cada uno de ellos, sus sombreros, sus gorras, pañuelos y

cigarros. En un instante dramático Bautista reconoce a Clarita y trata de disuadir a los paisanos: “niños no, es inhumano” (leyenda). Los paisanos no comparten la lógica paternal de Bautista y le recuerdan que el dinero es en realidad a-moral: “Aquí se trata de hacer dinero, deja tus ideas moralistas, serás tú el guardián”.

El pañuelo de Clarita les servirá de puente a los dos en su pasaje de vuelta a la vida, pero no sin convertir el “juego” de la pelea en “realidad de la guerra”. Eco de la guerra de los niños en el taller, alegoría de la Gran Guerra que azota el corazón de Bautista al saber de la muerte de su hermano, Bautista inicia una “Gran Guerra” para salvar a la niña inocente y neutral que lo había salvado a él anteriormente, la niña espejo de la empobrecida ciudadana neutral que miraba el juego de los niños guerreros en el patio del taller de Bautista. Bautista imagina un plan para luchar por “la justicia”: como sabemos no se trata de luchas sindicales, sino de una justicia que restaura valores morales. El plan se traduce en la secuencia –consecuencia del preámbulo de las peleas anteriores, tanto la de los niños como la imaginaria de Bautista. No por nada la escena de la pelea entre Bautista y Ciriaco y Olivio, a quienes Bautista ha pedido que lo esperen cerca del aljibe, es muy larga en relación a las secuencias anteriores, pero tan realista como el bayonetazo del niño a su hermana en el taller del carpintero. La leyenda indica “con puñetazo[s] bien ajustado[s]”: vemos muchos primeros planos y el recurso del iris repetidas veces muestra a Clarita angustiada, mirando a los hombres o mirando alrededor, presenciando la “guerra” tal y como la niña de la familia pobre había presenciado el juego guerrero infantil. Bautista y Olivio terminan muy heridos, pero Bautista logra escapar llevándose a Clarita corriendo por el descampado. Cual enfermera de la Cruz Roja en campo de batalla, ella le saca el pañuelo del bolsillo y corre a buscar agua para curarle la herida: “es el pañuelito que siempre te acompaña” (leyenda). La niña, la pequeña mujer, lo ha vuelto a salvar.

Nuevamente al aire libre, en el patio de la mansión, tendrá lugar el feliz re-encuentro ciudadano. Cuando llegan, Clarita vuelve al salvataje e implora a sus padres:

“Sálvenlo, pues le debo la vida” (leyenda). Bautista cae herido en el piso, la madre de Clarita lo reconoce: “es mi primo, al que mi madre echó como a un holgazán! La providencia nos ofrece la ocasión de hacerle olvidar la ofensa” (leyenda). Ahora una segunda ciudadana italiana acude a socorrer al italiano de la “grande patria”.

El pañuelo de Clarita es mediador de la transición final: el padre de Clarita le ofrece ser capataz de sus estancias, la madre le da una cartera donde “hay además de dinero para tus hijos, algo para ti: el pañuelo” (leyenda). Ahora dicho pañuelo lleva bordado su nombre: la leyenda aclara “hasta hoy enjugó lagrimas y sangre y pueda en adelante solo enjugar el sudor que emane tu honrado trabajo” (leyenda). El pañuelo de la guerra se convierte en el pañuelo del hogar y trabajo. Con nombre y apellido parte Bautista a caballo, mientras el iris enfoca a la familia de Clarita. El juicio del final se dirige al tío, y no a la tía: lo vemos en su jardín, evocando su feliz juventud, y el despilfarro alegre de las fiestas, pero gesticulando agónicamente. La leyenda señala: “...el temor a lo infinito, ¡la muerte!”. Las “sorpresas” de la guerra han llegado a herir al enemigo.

Los sueños de Emilia y Clarita: la Argentina “neutral”

Emilia elige a las dos niñas y al niño para la imagen final: los tres en la fuente de un jardín levantan el cartel “FIN” y sonríen. Se trata de Clarita y los hijos de Bautista. La “Gran Guerra” ha terminado, la indigencia se ha superado y la familia se ha integrado en el ámbito público, nuevamente un espacio ciudadano. La honradez y valentía de Bautista le han otorgado trabajo y familia; su “batalla” no ha terminado en muerte, como la de su hermano. Pero son las ciudadanas “neutrales” las que lo han salvado con sus “naturales” dádivas maternas.

El subtexto sutil es que, si la familia de Bautista había llegado buscando “*la Merica*”, Bautista se había topado con “*la Merica che non c’era*”, para usar el feliz título del libro de

Donato Bosca.³³ No había América, así como tampoco había familia biológica: las “sorpresas” de la guerra. Bautista tenía que luchar, para llegar a ese sueño. En la popular revista *Caras y Caretas* aparecían artículos enorgulleciéndose de la Argentina abierta al mundo: uno de 1919 (año 22, n. 1097; 11 de octubre de 1919) entrevistaba a varios recién llegados al famoso Hotel de Inmigrantes que hospedaba por cinco días a los desembarcados de la famélica Europa. Los entrevistados sólo dicen “queremos trabajar”; el entrevistador repetidamente refiere al abrazo de la nación hacia aquellos de “buena voluntad” que han abandonado en el mar “esas doctrinas” peligrosas traídas de Europa. El argumento de Bautista sigue al pie de la letra esa narrativa nacional.

Pero al honrado Bautista, uno de esos inmigrantes que “solo quería trabajo”, le había fallado la década: era la Argentina de 1914. Emilia ofrece interpretaciones de la caída de Bautista, escenificando el impacto de la violencia en la vida doméstica: la pobreza que es consecuencia de la guerra, dramatizada en el juego infantil de la guerra que “trae sus sorpresas”, y la pobreza de la dependencia económica del modelo agroexportador, retratada en la avaricia de los ricos que niegan la entrada a Bautista en el país “abierto al mundo”. Pero si la nación no salva a Bautista por generosidad, tampoco lo hacen los adultos de la familia italiana: la generosa Argentina ya ha dividido a los italianos por clases, irrevocablemente. Los lazos de sangre se han quebrado en el pasaje transatlántico: la tía rica no aporta y su prima lo hace sólo a raíz de la amenaza de su muerte, representada en la amenaza de la muerte de su hija Clarita. Bautista ha sido soldado de la guerra en suelo argentino: las viejas confianzas, en la familia, en el país pujante, han desaparecido. La promesa de la Argentina “abierto al mundo” se ha agrietado: quedan los azares del destino, las casualidades de los encuentros con pañuelos salvadores, la precariedad de las caídas súbitas en las guerras o en las pobrezas americanas. Quedan, en la mirada de Emilia, las niñas neutrales, maternas y su función pública como portadoras de la visión de un mundo sin violencia.

³³ BOSCA, Donato. *La Merica che non c'era: l'utopia della terra promessa nelle storie degli emigranti piemontesi in Argentina*. Torino: Priuli & Verlucca, 2002.

Debemos ver en la pelea que Bautista libra para asegurar su vida y la de sus hijos, un reflejo de aquella otra pelea que libra su hermano militar en el frente de batalla defendiendo a Italia. ¿Es acaso la lucha por la vida que Bautista sufre, el pago con sangre a su patria, por haber permanecido lejos del frente de batalla, esperando la generosidad de la cosecha argentina? Tal vez debemos ver en las desgracias de Bautista el eco de las desgracias del hermano que cumplía su deber moral en el ejército italiano, defendiendo a esa Italia que se había mantenido neutral hasta el 23 de mayo de 1915. En las niñas “neutrales” el film traza un horizonte anti-militarista de esperanza: es una niña la que decide no jugar a la guerra, es Clarita la que decide salvar al guerrero herido. Nada sabemos del contenido de las otras películas que filmó Emilia Saleny, pero cabe recordar que Emilia empezó a filmar contando la historia de una niña –*La niña del bosque* (1917)– y que *La Patria* calificó a esa niña de aventurera: ¿habría sido ella la hermana predecesora de Clarita, que también se aventura, lejos de los libros y juega a la paz en la vida real? Clarita es el gesto de la dádiva desinteresada en el que tal vez –quién lo sabe– Emilia Saleny soñaba, al ver cómo el mundo que le había tocado vivir colapsaba en guerras.

Referencias bibliográficas

- BAYLI, Samuel. *Immigrants in the Lands of Promise*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- BOSCA, Donato. *La Merica che non c'era: l'utopia della terra promessa nelle storie degli emigranti piemontesi in Argentina*. Torino: Priuli & Verlucca, 2002.
- CENSO nacional 1914, *Redalyc*, año 5, n. 8, octubre de 2008, pp. 83-94.
- CENSO: *Tercer censo nacional levantado el 10 de junio de 1914*. Tomo 2 “Población.” Buenos Aires: Comisión directiva del censo nacional, 1916, pp. 396 -397.
- CENSOS de Buenos Aires 1909. “El Censo de 1909 de la ciudad de Buenos Aires”, *Redalyc*, año 5, n. 7, abril de 2008.
- CUARTEROLO, Andrea y Rielle Navitski (eds.). “Bibliografía sobre precine y cine silente latinoamericano”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 3, diciembre de 2017, pp. 248-415. Disponible en:

- <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/141>> [Acceso: 10 de junio de 2024].
- _____. “El cine histórico argentino durante el período silente: Dos modelos estéticos e ideológicos en pugna”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 5, diciembre de 2019, pp. 233-276. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/258>> [Acceso: 10 de junio de 2024].
- DEVOTO, Fernando. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano: Josefina Emilia Saleny (1894 –1978)”, *Revue Cinémas d’Amérique latine*, n. 22, marzo 2014, pp. 12-23. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/cinelatino/731>> [Acceso: 10 de junio de 2024].
- GARCÍA OLIVERI, Ricardo. *Cine argentino. Crónica de 100 años*. Buenos Aires; Manrique Zago, 1997.
- INDEC. *Historia demográfica argentina 1869-1914: versión digital de los tres primeros censos nacionales*. CD Rom. Buenos Aires: Indec, sin fecha.
- KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: Actriz, directora, maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994, pp. 34-35.
- LOMBARDI, María Eugenia “Emilia y las invisibles: For a feminist management of audiovisual heritage”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, n. 2, 2022: pp. 321–332. DOI: https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1.
- MAFUD, Lucio. *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo Argentino (1915-1933)*. Buenos Aires: INCAA, 2021.
- MARECHAL, Leopoldo. “El poeta depuesto”. En: *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Seix Barral, 2008, pp. 147-165.
- MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
- NARI, Marcela. *Políticas de maternidad y maternalismo político: Buenos Aires, 1890-1940*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.
- NASCÍMBENE, Mario. *Los italianos y la integración nacional*. Buenos Aires, Ediciones Selección Editorial SRL, 1988.

- PALLEGIANO, Nando. "Alcune collaborazioni di Chiummiento". En: Zitarosa, Gerardo et al. *Giuseppe Chiummiento ovvero il perseguitato político*. Napoli: Rassegna Aspetti Letterari, 1964.
- PARANAGUA, Paulo Antonio. "Pioneers: Women Film-Makers in Latin America", *Framework: The Journal of Cinema and Media*, n. 37, 1989, pp. 129-138.
- SAÍTTA, Silvia. *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.
- SERGI, Pantaleone. "Fascismo e antifascismo nella stampa italiana in Argentina: così fú spenta *La Patria degli Italiani*", *Altreitalie*, n.35, 2007, pp. 1-41.
- TARRUELA, Ramón. *1914: Argentina y la Primera Guerra Mundial*. Buenos Aires: Aguilar, 2014.
- VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2003.
- ZAGO, Manrique. *Argentina: La otra patria de los italianos*. Buenos Aires: Zago Manrique ediciones, 1983.

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 7 de noviembre de 2024

ARK CAICYT:

<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/m5knkv2rl>

Para citar este artículo:

FRADINDGER, Moira. "Tiempos de guerra en Buenos Aires: *El pañuelo de Clarita* (Argentina, 1919, Josefina Emilia Saleny)", *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 38-74. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/496>> [Acceso dd.mm.aa]

* **Moira Fradinger** es profesora en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Yale. Enseña cultura e historia intelectual de Europa y América Latina, teoría psicoanalítica, estudios de género y estudios de cine. Es autora de *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins* (Stanford UP 2010); *AntígonaS: A Translated Anthology of Seven Latin American Plays* (por publicarse con Oxford University Press), que incluye obras de teatro de Argentina, Haití, México, Brasil, Colombia y Perú; y *Antígonas: Writing from Latin America*, que ganó el Premio René Wellek 2024 otorgado por la American Comparative Literature Association, organización que calificó el libro como "lectura obligatoria" para "estudios postcoloniales y decoloniales". Sus proyectos a corto plazo giran en torno a debates de género en Argentina; Tercer Cine; revistas anarquistas de principio del siglo XX, y psicoanálisis y capitalismo. E-mail: moira.fradinger@yale.edu.