

Lola Mora y Ernestina Rivademar: El cine silente y las artes plásticas en Argentina¹

Lucio Mafud*

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el interés que suscitó el cine en mujeres relevantes del campo artístico argentino de la década de 1920, como es el caso de la escultora Lola Mora y el de la pintora Ernestina Rivademar. Tomando como referencia las publicaciones de la época (periódicos y revistas de cine) reconstruiremos los pormenores de los proyectos cinematográficos que llevaron a cabo estas artistas y el contexto particular en el que pudieron desarrollarse. También analizaremos qué concepciones del cine estaban implícitas en ellos.

Palabras clave: Mujeres en el cine, cine mudo argentino, artes plásticas, cine infantil, cine y educación

Lola Mora and Ernestina Rivademar: Silent cinema and visual arts in Argentina

Abstract: This article analyzes the interest in cinema held by two women prominent in Argentina's artistic field in the 1920s, the sculptor Lola Mora and the painter Ernestina Rivademar. Using newspapers, film magazines, and other publications of the time, it details the film projects these artists carried out and the context in which they developed their work. It also analyzes conceptions of cinema that are implicit in them.

Key words: Women in cinema, Argentine silent films, visual arts, children's cinema, cinema and education

Lola Mora e Ernestina Rivademar: cinema mudo e artes plásticas na Argentina

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o interesse que o cinema despertou em mulheres relevantes do campo artístico argentino da década de 1920, como a escultora Lola Mora e a pintora Ernestina Rivademar. Tomando como referência as publicações da época (jornais e revistas de cinema), reconstruiremos os detalhes dos projetos cinematográficos realizados por essas artistas e o contexto particular em que puderam ser desenvolvidos. Analisaremos também quais as concepções de cinema que estavam implícitas neles.

Palavras-chave: Mulheres no cinema, cinema silencioso argentino, artes plásticas, cinema infantil, cinema e educação

¹ Una versión abreviada de este trabajo fue presentada en el IX Congreso Internacional de AsAECA 2024. Quisiera agradecer muy especialmente a Hernán Villasenín, quien aportó sugerencias y modificaciones al texto original. También resultó fundamental el aporte de la investigadora Sofía Elizalde para que este artículo pudiera ser concluido.

Estado de la cuestión

En los orígenes del cine argentino, a diferencia de las primeras décadas del periodo sonoro, las mujeres ocuparon roles artísticos destacados. Entre 1915 y 1933 se puede encontrar un conjunto variado de películas producidas, dirigidas o escritas por mujeres. También muchas de ellas se encargaron de gestionar la exhibición de películas tanto en el circuito comercial como en espacios alternativos, organizando funciones benéficas y “veladas” cinematográficas de carácter militante.

En un contexto signado por la reivindicación del rol de la mujer en el campo cultural y cinematográfico, se comenzaron a publicar, entre fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, las primeras notas periodísticas y artículos sobre algunas directoras del cine mudo argentino.² La figura de Emilia Saleny³ adquirió suma centralidad, y se convirtió en el paradigma de la cineasta del periodo silente. A través de nuevas investigaciones,⁴ artículos, obras literarias⁵ y notas de prensa se acentuó en las últimas décadas la reivindicación de su figura. Sin embargo, la centralidad que ocupó como “la primera directora del cine argentino” terminó por eclipsar a un conjunto de directoras y argumentistas, algunas de ellas anteriores a Saleny.⁶

² SENDRÓS, Paraná. “Las cineastas olvidan a dos pioneras”, *Ámbito Financiero*, 31 de marzo de 1988 y “La Celestini hizo una película en solitario”, *Ámbito Financiero*, 4 de abril de 1988 y KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: actriz, directora y maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994.

³ Saleny fue una actriz teatral y cinematográfica que asumió el rol de directora en una serie de películas: *La niña del bosque* (1917), *Paseo trágico* (1918), *Delfina* (1917/1919) y *El pañuelo de Clarita* (1919). También fundó en 1916 una Academia de Arte Cinematográfico, dedicada a la formación de intérpretes.

⁴ FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1874-1978)”, *Cinémas d’Amérique Latine*, n. 22, 2014, pp. 12-23. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.731>>.

⁵ LOMBARDI, María Eugenia. “Emilia y las invisibles”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, Issue Italy-Latin America. 100 Years of Cinema and Media, marzo de 2022, pp. 321-332. DOI: <https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1> y *Emilia y las invisibles*. Buenos Aires: El Bien del Sauce, 2023.

⁶ Una serie de textos de carácter informativo dan cuenta, además de Saleny y Celestini, de otras cineastas y argumentistas. Por ejemplo, Maranghello menciona a la argumentista Mary Clay (*Un robo*

Entre 2017 y 2023 se publicaron investigaciones específicas sobre el período silente argentino que analizan con mayor profundidad a una serie de directoras y guionistas apenas mencionadas por la bibliografía precedente, o bien que dan cuenta de la intervención de otras mujeres que no habían sido estudiadas anteriormente. Es el caso del cine realizado por las “damas” de las sociedades benéficas de las clases altas,⁷ de un conjunto de mujeres que tuvieron un rol destacado en la conformación del cine infantil,⁸ de una directora y guionista como María Bistoni de Celestini que expresa una mirada crítica sobre la situación de la mujer en la época,⁹ de la documentalista

en la sombra, 1927), a la directora y guionista Enriqueta Salas de Anchorena (*Historia de una vida*, 1928), y a la documentalista Renée Oro en MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005, pp. 48, 59, 63. El historiador Fernando Peña cita como probable directora de *Blanco y negro* (1919) a Elena Sansinena de Elizalde en PEÑA, Fernando. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 22. Fradinger señala a Renée Oro y a Elena Sansinena de Elizalde, en FRADINGER, Moira. “Women in Argentine Silent Cinema”. En: Gaines, Jane; Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries, 2014. Disponible en: <<https://wfpp.columbia.edu/essay/writing-the-history-of-latin-american-women-working-in-the-silent-film-industry/women-in-argentine-silent-cinema/>> [Acceso: 1 de agosto de 2024]. En nuestro catálogo sobre el cine de ficción silente citamos, entre otras, a la primera directora del cine argentino Angélica García de García Mansilla (*Un romance argentino*, 1915); a la primera argumentista Rosa Cano de Vera Barros (*El tímido*, 1915); a Victoria Ocampo y Adelia Acevedo como codirectoras de *Blanco y negro* (1919) junto a Sansinena de Elizalde; a María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía como directora de *Los cisnes encantados* (1919) y argumentista de *La desconocida* (1922). MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional, 2016, pp. 73-77, 64-66, 309-311, 303-305, 373-377.

⁷ MAFUD, Lucio. “Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919)”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, octubre de 2017, pp. 51-76. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/245>> [Acceso: 1 de agosto de 2024] 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 / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2021.

⁸ MAFUD, Lucio. “Mujeres cineastas en el período mudo: los orígenes del cine infantil en Argentina”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 23, abril de 2021, pp. 140-168. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/14>> [Acceso: 1 de agosto de 2024] y MAFUD, *Entre preceptos y derechos, op. cit.*

⁹ *Ibid.*

Renée Oro;¹⁰ de la artista plástica Ernestina Rivademar quien se encargó de dirigir la producción platense *La ilustre desconocida* (1925);¹¹ y de las militantes de la Unión Feminista Nacional que organizaron exhibiciones cinematográficas con el objetivo de difundir su ideario político.¹²

En este artículo nos proponemos analizar casos que no han sido previamente estudiados, y dar cuenta con más detalle de temáticas que fueron esbozadas en investigaciones recientes.

Lola Mora: “el cinematógrafo a plena luz”

La artista plástica argentina Lola Mora (1866-1936) incursionó inicialmente en el dibujo y el retrato, hasta que gracias a una beca otorgada en 1896 por el gobierno argentino pudo estudiar en Roma, donde descubrió su vocación por la escultura. En Europa se especializó en la realización de monumentos en mármol, que le permitieron ganar importantes concursos en diversos países del viejo continente. A su regreso a la Argentina en 1900, precedida de su fama europea, recibió varios encargos, y firmó un contrato con la Municipalidad de Buenos Aires para realizar su obra más célebre, la Fuente de Las Nereidas, que finalmente se instaló en 1903 en el Paseo de Julio.

¹⁰ MAFUD, Lucio, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jazmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América. El cine documental silente de Renée Oro (Estudio histórico y técnico)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2022.

¹¹ SAVLOFF, Lucía y Florencia Suárez Guerrini. “Del salón al cinematógrafo. Ernestina Rivademar, travesías de una artista-gestora”, *Metal*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.24215/24516643e040>.

¹² MAFUD, Lucio. “El cine de la Unión Feminista Nacional (1919-1920)”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 28, octubre de 2023, pp. 55-82. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/994>> [Acceso: 1 de agosto de 2024]. También podemos mencionar el importante trabajo de Matt Losada dedicado principalmente a las cineastas del periodo sonoro, en el que se hace referencia a algunas directoras de la época silente, LOSADA, Matt. *Before Bemberg: women filmmakers in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020, pp. 9-12.



Caras y Caretas, n. 225, 24 de enero de 1903

Su figura está rodeada de leyendas y mitificaciones. A través de artículos, biografías, novelas y películas se fue cristalizando la imagen de Lola Mora como “mártir del arte”, de una escultora incomprendida y marginada por su condición de mujer, o bien como “la única artista activa en el período de entresiglos”.¹³ Sin embargo, las investigaciones más recientes de Patricia Corsani¹⁴ y, en especial, de Georgina Gluzman¹⁵ lograron poner en cuestión ciertos estereotipos. Como señala esta investigadora, Lola Mora fue el paradigma de la artista nacional para el periodismo

¹³ GLUZMAN, Georgina G. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016, pp. 25-37.

¹⁴ CORSANI, Patricia. “Honosres y renunciaciones. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, *Anaís del Museo Paulista*, vol. 15, n.2, julio-diciembre de 2007, pp. 169-196. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142007000200017>>. En este trabajo, la autora señala la ausencia de fuentes de la época que acrediten el supuesto escándalo que habría provocado la instalación de su obra más relevante, la Fuente de Las Nereidas, en el espacio público.

¹⁵ GLUZMAN, *op. cit.*, pp. 25-37.

porteño, capaz de difundir internacionalmente el nivel artístico alcanzado en Argentina. Desde fines del siglo XIX hasta 1907, gozó de una popularidad sin parangón en Argentina. La prensa celebró su figura de modo permanente y solo ocasionalmente su trabajo fue criticado. En ese periodo también contó con el apoyo de importantes sectores del poder político.

A partir de la década de 1910, debido, entre otros factores, a los cambios de paradigmas estéticos y a la pérdida de influencia política, Lola Mora dejó atrás el protagonismo que había tenido en los años anteriores, e incluso surgieron algunos cuestionamientos a su obra. Si bien continuó dedicándose a la escultura, comenzó a diversificar sus intereses.

El jueves 22 de abril de 1920 a las 15:30 hs en el Luna Park (Ciudad de Buenos Aires), Lola Mora organizó la exhibición de un invento denominado “Cinematógrafo a plena luz”, a la cual, según *La República*, “han prometido hacer acto de presencia numerosos y distinguidos técnicos”.¹⁶ Se trataba de un procedimiento que permitía realizar proyecciones de películas sin necesidad de oscurecer la sala, ya que las mismas se podían visualizar con luz diurna o eléctrica. El periódico *El Diario*¹⁷ describía su mecanismo de la siguiente forma: “el aparato cinematográfico colocado en una cámara oscura proyecta las imágenes sobre una tela barnizada [...] que permite a los espectadores colocados en el lado opuesto y a plena luz, apreciar los más insignificantes detalles fotográficos”. En una entrevista, Lola Mora aportó otros detalles acerca de este invento:

“El cinematógrafo ordinario se basa en el mismo principio que nos hace ver alejadas y empequeñecidas las imágenes, cuando miramos con un antejo de teatro, por el lado opuesto al que se debe mirar. A mí se me ha ocurrido, simplemente, enfocar por el lado corriente, y

¹⁶ “Ensayo de un invento de la señora Lola Mora”, *La República*, 22 de abril de 1920. Este diario también informó que Lola Mora contaba con “otros dos inventos notables, de los cuales nos ocuparemos en su oportunidad”.

¹⁷ “El invento de la señora Lola Mora de Hernández”, *El Diario*, 27 de abril de 1920, “Cinematografía”.

luego, emplear una tela opaca de un lado y brillante del otro. Además la proyección [...] no se hace del lado del público, delante de la pantalla, sino detrás”.¹⁸

También el dispositivo incluía una serie de telones de diversas tonalidades que se intercambiaban en función de la exhibición de cada película. Al respecto la escultora señaló que “son cinco telones distintos: verde-luz, amarillo, cromo, pergamino y azul tramonto. Están preparados químicamente, y uno de ellos a base de petróleo cristalizado; todos tienen su porqué para los colores y matices”.¹⁹



La Republica, 22 de abril de 1920

Si bien Lola Mora es presentada como la “inventora” de este dispositivo, según el investigador Oscar Félix Haedo, la artista se lo había comprado a un inventor italiano llamado Domingo Ruggiano.²⁰

¹⁸ “Cinematógrafo en plena luz”, *La Razón*, 26 de abril de 1920.

¹⁹ *La Unión*, 9 de noviembre de 1920 citado en HAEDO, Oscar Félix. *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1974, pp. 61-62.

²⁰ HAEDO, *op. cit.*, pp. 61-62. Este autor es el primero en señalar que Lola Mora no fue la inventora y cita declaraciones de la hija de Ruggiano. Las investigaciones posteriores no aportan nuevos datos al respecto.

De todas formas, las fuentes de la época nos revelan a una Lola Mora fascinada por los procedimientos científico-técnicos, la química y la mecánica, y que se dedica a ensayar con dicho dispositivo. Por ejemplo, a un periodista del diario *La Unión* le confiesa:

siempre me interesó [la física mecánica], y mientras huelga el cincel me absorben las palancas, los brazos de potencia y resistencia, las válvulas de seguridad, el tiro de las calderas, las acciones y reacciones físicas, los cristales, las imágenes luminosas, las combinaciones químicas...; me paso muchas noches de claro en claro.²¹

Pero Lola Mora es también una empresaria que invierte su dinero en este dispositivo y una “promotora” que exhibe “su invento” en el Luna Park, donde convoca a la prensa con la intención de difundirlo. Algunos medios de prensa se encargaron de subrayar que si “el cinematógrafo a plena luz” lograba ser perfeccionado, dado que tenía algunas deficiencias, sería llamado “a operar, sin duda, una verdadera revolución en el moderno arte”²² o “una transformación radical en el arte de la pantalla”.²³

Sin embargo, las publicaciones cinematográficas destinadas a los exhibidores y distribuidores reaccionaron con escepticismo y rechazo frente a dicho invento. Por un lado, la revista *La Película* señaló que “el ensayo de ese sistema ha sido algo defectuoso” y que “ya hemos anotado muchos inventos que no los hemos visto en la práctica a pesar de su bondad”.²⁴ Por otro, *Excelsior* afirmó que este dispositivo que pretendía haber inventado Lola Mora ya había sido creado por “un alemán, el prof. Muller, que en 1905 demostró la practicabilidad de las exhibiciones a plena luz en su casa de Berlín” y le aconsejaba “que deje en paz el cinematógrafo, que nada le ha hecho”.²⁵

²¹ *La Unión*, 9 de noviembre de 1920 citado en HAEDO, *op. cit.*, pp. 61-62.

²² “El invento de la señora Lola Mora de Hernández”, *El Diario*, 27 de abril de 1920, “Cinematografía”.

²³ “Cinematógrafo en plena luz”, *La Razón*, 26 de abril de 1920.

²⁴ “Exhibiciones cinematográficas a plena luz”, *La Película*, n. 188, 29 de abril de 1920.

²⁵ “Un invento...ya inventado”, *Excelsior*, n. 324, 26 de mayo de 1920.

Sin embargo, Lola Mora sí pudo gestionar la comercialización de su “cinematógrafo a plena luz” en las instituciones educativas. El 10 de diciembre de 1920, el Consejo Nacional de Educación autorizó a la dirección de la Escuela N° 2 de la Ciudad de Buenos Aires (del Consejo Escolar N° 7) la aplicación en ese establecimiento “del invento de la Sra. Lola Mora de Hernández sobre adaptación del cinematográfico a plena luz, cuyo importe es de 850\$”.²⁶ Posteriormente, el 29 de enero de 1921 a las 16:30 hs se organizó en la escuela Presidente Quintana una exhibición de dicho invento con la proyección del documental *Excursión terrestre de Buenos Aires al Brasil*.²⁷

Es importante destacar que su aplicación en las escuelas no constituyó una experiencia aislada, sino que se produjo en un contexto de proliferación del cine educativo.

En noviembre de 1919, el Consejo Nacional de Educación creó una sección de cinematográfica escolar, a cargo de la maestra Julia F. de Homar, y a partir de julio de 1920 se comenzaron a realizar en las escuelas de la Ciudad de Buenos Aires “clases cinematográficas” en las que se combinaba la proyección de películas documentales con una exposición oral sobre la temática de las mismas.²⁸

Pero también el interés de las instituciones educativas por el “invento” de Lola Mora se encuadra dentro de un contexto más amplio. En esa época se problematizó en el país, a través de la prensa y de la presentación de proyectos gubernamentales, la

²⁶ *El Monitor de la Educación Común*, n. 581, 31 de mayo de 1921.

²⁷ “El cinematógrafo inventado por Lola Mora”, *La Unión*, 28 de enero de 1921; “El cinematógrafo ‘inventado’ por Lola Mora”, *Excelsior*, n. 361, 9 de febrero de 1921. En el marco de esa reunión, niños y docentes ejecutaron una serie de números musicales. Es probable que el film se trate de un documental realizado por la empresa Cinematografía Valle, ya que en el noticiario semanal de esta productora, *Film Revista* n° 54, se incluyen “las vistas tomadas en el transcurso del viaje terrestre últimamente realizado hasta el Brasil, por un núcleo de distinguidas personas de nuestra capital”, *Excelsior*, n. 355, 29 de diciembre de 1920, “Producción Sudamericana”.

²⁸ MAFUD, Lucio. “Julia F. de Homar y la creación de la sección de Cinematografía Escolar” (en publicación).

influencia negativa del cine y de otros espectáculos sobre el público infantil, y su incidencia en la delincuencia juvenil.

Por ejemplo, el 3 de noviembre de 1920, el intendente de la Ciudad de Buenos Aires remitió al Concejo Deliberante un proyecto de ordenanza que prohibía el ingreso de menores de 14 años (luego reducido a 12 años) que no fueran acompañados de sus padres o tutores a las salas donde se exhiban obras “que puedan determinar, por las sensaciones o emociones que susciten, la germinación o eclosión de enfermedades o alteraciones del sistema nervioso”.²⁹ En cambio, dicha restricción no regiría para aquellas funciones especiales dedicadas a los niños donde se incluyan espectáculos instructivos, cómicos y morales.³⁰ En el caso de que las salas no cumplieran estas normas se establecían diferentes multas y hasta la clausura del local.³¹

El 5 de noviembre el presidente del Consejo Nacional de Educación señaló en apoyo al proyecto de ley que: “es urgente sustraer a la infancia de los peligros que, para su desarrollo físico, moral e instructivo, suscitan los pasajes escabrosos o en exceso impresionantes, habituales en las salas de los cinematógrafos”.³² Y a mediados de noviembre, José A. Amuchástegui, vicepresidente del Consejo Escolar 7° y presidente de la Comisión de Censura del Concejo Deliberante de la Municipalidad de Buenos Aires, indicó que los “biógrafos” infantiles de carácter educativo “son de una necesidad impostergable en esta Capital”, aunque advirtió “que la luz rutilante de la

²⁹ “Monseñor Cantilo se preocupa de los niños”, *Crítica*, 4 de noviembre de 1920, “El Cine...”.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.* El gremio cinematográfico reaccionó de diversas formas. Por un lado, un grupo de exhibidores, en representación del sector, solicitó una entrevista con el intendente para interiorizarse de su posición, “Los menores en los biógrafos”, *Excelsior*, n. 349, 17 de noviembre de 1920. Por otro, la publicación gremial *Excelsior* cuestionó los fundamentos del proyecto, y recomendó a los propietarios de las salas realizar funciones de carácter educativo para obtener ventajas de los poderes públicos, “Proyecto municipal sobre asistencia de menores en los cines”, *Excelsior*, n. 348, 10 de noviembre de 1920.

³² “A propósito del proyecto municipal sobre asistencia de menores a las salas de espectáculos”, *Última Hora*, 5 de noviembre de 1920, p. 4.

pantalla hace mucho daño al sentido de la vista, y que, según la estadística, nuestros niños padecen hoy de defectos visuales como nunca se han visto”.³³

Es precisamente durante el mes de noviembre cuando se publicó un artículo en el diario *La Unión* que recomendaba la aplicación del “cinematógrafo a plena luz” en el sistema educativo. Su redactor promociona las bondades de dicho dispositivo de la siguiente forma:

Para la instrucción y educación de los escolares, magnífico –dijimos–; para las muchedumbres sano y provechoso, y para todos moral [...] La moral sale gananciosa, ya que el deshonesto ama las tinieblas de las salas oscuras, y la limpieza de costumbres resplandece al sol. La higiene triunfa con su máquina que permite respirar oxígeno y descansar la vista y los nervios.³⁴

No es casual, entonces, que la aplicación de este invento que “purificaba” al cine de todos los males haya sido autorizada al mes siguiente por el Consejo Nacional de Educación en las escuelas de la Ciudad de Buenos Aires.

Sin embargo, Lola Mora también logró comercializarlo por fuera de las instituciones educativas, ya que fue utilizado en funciones especiales para niños realizadas en otros espacios.

El 17 de noviembre de 1921 a las 16:00 hs se efectuaron en el segundo piso de la Casa Harrods (Ciudad de Buenos Aires) exhibiciones cinematográficas con el dispositivo patrocinado por Lola Mora y representaciones de teatro de títeres destinadas a la infancia. Según *La Prensa* se proyectaron con luz diurna “varios films ‘cómicos’, con escenas apropiadas para los niños”.³⁵ En un contexto signado por la preocupación por las malas influencias de ciertas películas sobre la niñez, estas funciones se adecuaban

³³ “El presidente de la comisión censora cinematográfica entiende que el desnudo en la película no es pernicioso”, *La Unión*, 15 de noviembre de 1920.

³⁴ “En el C. N. de E. nos encomian un invento cinematográfico de Lola Mora”, *La Unión*, 9 de noviembre de 1920.

³⁵ “Cinematógrafo a plena luz”, *La Prensa*, 18 de noviembre de 1921.

a los preceptos de un cine apropiado para la infancia. Por un lado, las proyecciones se realizaban a la tarde, en la “matinée”, precisamente el horario recomendado para las funciones especiales destinadas a la niñez.³⁶ Por otro, la elección del formato del cortometraje y de cintas cómicas “con escenas apropiadas para los niños” respondía a la necesidad de conformar una programación variada que tenía en cuenta la atención volátil del niño³⁷ y de carácter risueño y moral, opuesto a las temáticas escabrosas de las cintas policiales o a los dramas que podían impactar emocionalmente en sus mentes infantiles.

De las fuentes de la época surge un interés de Lola Mora por el cine como procedimiento científico-técnico. Su fascinación por este nuevo medio radica en su carácter mecánico, en “las acciones y reacciones físicas, los cristales, las imágenes luminosas, las combinaciones químicas”.³⁸ Por lo tanto, Lola Mora se aparta de los roles tradicionales que le impone a las mujeres la sociedad argentina de comienzos del siglo XX. Su obsesión “por las palancas, los brazos en potencia y resistencia, las válvulas de seguridad, el tiro de las calderas”³⁹ pudo haberla ubicado en una postura “masculinizada” según los estereotipos de la época. A su vez, su rol de empresaria y “promotora” de dicho invento evidencian a una mujer independiente que busca desarrollar su propio emprendimiento comercial.

Paralelamente, su figura fue revestida con un halo de decencia, al ser nombrada en la prensa como una distinguida artista respetablemente casada (“la escultora argentina señora Lola Mora de Hernández”),⁴⁰ a pesar de que estaba separada desde 1917; o

³⁶ Por ejemplo, ya en 1911 aparecía en la cartelera cinematográfica la referencia a una “función a la tarde dedicada al mundo infantil” en el Cine Moderno. Ver *La Prensa*, 9 de julio de 1911.

³⁷ Por ese entonces, una revista del gremio cinematográfico como *Excelsior* recomendaba organizar funciones infantiles con una programación “salpicada y novedosa” porque “los niños no quieren detenerse a un solo tema, ni sus nervios resisten una tensión tan larga en aguzar sus sentidos”, “Espectáculos para niños”, *Excelsior*, n. 299, 3 de diciembre de 1919, p. 1347.

³⁸ *La Unión*, 9 de noviembre de 1920 citado en HAEDO, *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ “Cinematógrafo a plena luz”, *La Prensa*, 18 de noviembre de 1921.

como la creadora del invento que venía a purificar el espectáculo cinematográfico “de las tinieblas de las salas oscuras” en pos “de la limpieza de costumbres [que] resplandece al sol”.⁴¹ Seguramente esa imagen facilitó que “el cinematógrafo a plena luz” haya podido ser implementado en espacios “honorables” como las instituciones educativas o la tienda comercial Harrods, como así también que se haya aplicado en funciones cinematográficas destinadas a la niñez, justamente un segmento del público al que se buscaba proteger de las influencias perniciosas y de contenidos “inmorales”.

Sin embargo, su emprendimiento constituyó un fracaso comercial. Por un lado, el gremio cinematográfico demostró desinterés y rechazo frente a un dispositivo que establecía una transformación de la modalidad de la exhibición en la época. Por otro, su aplicación en espacios alternativos (escuelas y tiendas comerciales) se circunscribió a unas pocas proyecciones, lo cual impactó en la rentabilidad económica del invento.

De todas formas, Lola Mora no cesó en sus emprendimientos, ya que posteriormente se dedicó a la exploración minera e incursionó como contratista en la obra del ferrocarril a Huaytiquina.

Ernestina Rivademar: la ilustre desconocida

A diferencia de la escultora Lola Mora, Ernestina Rivademar es prácticamente desconocida en la historia del arte argentino. Hasta hace poco tiempo solo existía sobre esta artista plástica un texto breve escrito por Horacio Ponce de León,⁴² que aporta la mayoría de los datos biográficos que conocemos. Recientemente, las

⁴¹ “En el C.N. de E. nos encomian un invento cinematográfico de Lola Mora”, *La Unión*, 9 de noviembre de 1920.

⁴² PONCE DE LEÓN, Horacio. “Ernestina Rivademar y la fundación del Museo de Bellas Artes”. En: Lerange, Catalina (dir.). *La Plata, ciudad milagro*. Buenos Aires: Corregidor, 1982, pp.187-190.

investigadoras Lucía Savloff y Florencia Suárez Guerrini publicaron un artículo que incluye datos novedosos.⁴³



Ernestina Rivademar junto al cónsul general en El Cairo en el barco que los traslada a Europa. Fuente: *Caras y Caretas*, n. 1181, 21 de mayo de 1921, p. 5

Ernestina Rivademar (1870-1959) ejerció inicialmente como maestra de escuela, y luego incursionó en la pintura, formando parte de la vida cultural y artística de la ciudad de La Plata. Desde principios de siglo participó en exposiciones organizadas en dicha ciudad e integró el Círculo Ars, conformado por estudiantes y profesores de la Escuela de Dibujo del Museo de Ciencias Naturales. En 1907 el gobierno provincial le otorgó una beca para estudiar

pintura en Francia, Italia y España, convirtiéndose en una de las primeras mujeres en obtener una pensión del Estado para formarse en Europa. En 1922 participó de la fundación del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, institución que presidió hasta el golpe de estado de 1930.

⁴³ SAVLOFF y SUÁREZ GUERRINI, *op. cit.*

Durante la década de 1920 se interesó por el cine y asumió el rol de directora en la primera producción de ficción platense *La ilustre desconocida* (1925), hoy lamentablemente perdida, como gran parte del cine silente nacional. Según las investigadoras Savloff y Suárez Guerrini, este largometraje dramático de seis actos producido por la empresa La Plata Film de R. Dezza fue filmado en “pintorescos puntos de la ciudad”; e interpretado por “caballeros y damas” de la sociedad local. También señalan que se estrenó el 7 de julio de 1925 y que fue proyectado en los cines París, Ideal y Avenida de La Plata.⁴⁴



Publicidad en *El Día*, 7 de julio de 1925

A partir del relevamiento de otras fuentes de la época (periódicos y revistas cinematográficas) pudimos obtener nuevos datos sobre esta producción. En la primera parte del rodaje, desarrollado entre el 5 de abril y el 24 de mayo de 1925,⁴⁵

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵ Ver “Una reunión social”, *El Día*, 5 de abril de 1925, “Notas Sociales”; “*La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 25 de mayo de 1925, “Crónica Social”.

colaboró junto a Rivademar en la dirección el escritor Adolfo Diez Gómez,⁴⁶ quien a su vez, como señalan Savloff y Suárez Guerreni, ofició de intérprete del film.⁴⁷

Ernestina Rivademar no solo ocupó el rol de directora sino que también se encargó de escribir el argumento basado en “la difundida novela: *La dama desconocida*”.⁴⁸ La labor fotográfica estuvo a cargo del cameraman profesional Alberto Biasotti⁴⁹ y el equipamiento técnico fue alquilado por la productora La Plata Film a los estudios Tylca (Talleres y Laboratorios Cinematográficos Argentinos) de Capital Federal.⁵⁰

La ilustre desconocida posee una serie de puntos en común con aquellas producciones cinematográficas realizadas por las mujeres de las organizaciones filantrópicas de las clases altas.

Como ocurría con las primeras películas escritas o dirigidas por las damas de beneficencia como *El tímido* (Miguel López, con argumento de Rosa Cano de Vera Barros, 1915) y *Un romance argentino* (Angélica García de García Mansilla, 1915), que habían sido filmadas con la intención de ser exhibidas en festivales benéficos y de esta manera recaudar fondos para las actividades filantrópicas, el film de Rivademar también tenía una finalidad altruista: obtener los recursos necesarios para adquirir obras para el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata.⁵¹

⁴⁶ Ver “La filmación de *La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 20 de abril de 1925, p. 4; “El film *La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 26 de abril de 1925, p. 4.

⁴⁷ SAVLOFF y SUÁREZ GUERRINI, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸ “Una iniciativa plausible”, *El Día*, 3 de abril de 1925. En *El Día* (25 de abril de 1925, p. 4, y 6 de mayo de 1925, p. 4) se informa que Rivademar era la argumentista del film. Con respecto a la adaptación, no hemos podido determinar con exactitud cuál era la obra literaria original en que se basó el film. Si bien existe una novela estadounidense titulada *The unknown lady* (1911) de Justus Miles Forman, su argumento no parece guardar relación con la información que disponemos de la trama y de los personajes de la película.

⁴⁹ Ver publicidad Laboratorios Cinematográficos de Alberto J. Biasotti, *Excelsior*, n. 647, 6 de agosto de 1926, p. 12; “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

⁵⁰ Ver “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

⁵¹ “Una reunión social”, *El Día*, 5 de abril de 1925, “Notas Sociales”; “*La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 5 de abril de 1925, p. 3.

Si bien *La ilustre desconocida* se diferenciaba de los films de las organizaciones benéficas por el hecho de haber sido estrenada comercialmente —aunque su exhibición quedó restringida a unas pocas funciones en La Plata—,⁵² compartía con este tipo de producciones el alto precio de la entrada. Por ejemplo, la platea en las proyecciones de *La ilustre desconocida* tenía un costo de dos pesos, sin que el espectador usual de la sala pudiese utilizar el abono;⁵³ mientras que en el estreno en el mismo cine de la superproducción estadounidense *The ten commandments* (*Los diez mandamientos*, Cecil B. DeMille, 1923) la platea tenía un valor de un peso con veinte centavos, con la posibilidad de pagar setenta centavos si se tenía un abono.⁵⁴

CINE AVENIDA HALL

Tarde a las 4. Noche a las 9.

INTERESANTE PROGRAMA DE FILMS

«BAJO EL LATIGO DEL TERROR». «LAS MUJERES QUE EL
HOMBRE OLVIDA». «EL HIJO DEL DESIERTO»

PRECIO PLATEA (Tarde y noche) \$ 0.40.

MAÑANA: En el Ideal, dos únicas presentaciones en la Argentina del Barítono:

ENRIQUE DE FRANCESCHI

El triunfador del «Constanzo» de Roma, del «Comunale» de Bologna, del «Regio» de Torino, «Scala de Milan», etc. Nadie debe dejar de verlo

EL MARTES: En función de la noche, única exhibición de la producción Platense:

“LA ILUSTRE DESCONOCIDA”

Interpretada por destacados miembros de nuestra sociedad

MIÉRCOLES: La primera grandiosa producción de la Paramount Pictures:

«LOS DIEZ MANDAMIENTOS»

Publicidad en *El Argentino*, 3 de julio de 1925

⁵² Según *El Día* (12 de mayo de 1925, p. 4) iba a ser proyectado en las salas de Capital Federal por intermedio de la distribuidora Glücksmann. Sin embargo, no hemos podido obtener fuentes que den cuenta de esas exhibiciones.

⁵³ Ver publicidad de *La ilustre desconocida*, *El Día*, 7 de julio de 1925.

⁵⁴ Ver publicidad de *Los diez mandamientos*, *El Día*, 8 de julio de 1925.

Otra de las características que relacionaba la película de Rivademar con el cine de las organizaciones filantrópicas era la participación de intérpretes no profesionales que pertenecían, en parte, a las clases acomodadas (Ortíz de Rosas, Mora y Araujo, Della Croce, entre otros). La prensa platense se encargó de resaltar que intervenían en el film “distinguidas niñas y caballeros de nuestra sociedad”.⁵⁵ De hecho, el argumento, del que prácticamente nada conocemos, “se desarrollaba en un ambiente de alta y fina aristocracia”,⁵⁶ y la mayor parte de los personajes eran miembros de la nobleza europea (princesa Olga de Coburgo, duque Richard de Hult, condesa Blanca de Hawley, conde Alberto von Clerk).⁵⁷ Esa impronta aristocrática se desprende de la propia denominación de la película, ya que su directora y guionista no utilizó el título de la novela *La dama desconocida* en la que se basaba el argumento del film, sino que decidió reemplazarlo por el de *La ilustre desconocida* subrayando la presencia de un “distinguido linaje”.

Como ocurría con el cine de las sociedades benéficas, *La ilustre desconocida* funcionaba como vitrina social de un “conocido núcleo de señoritas y caballeros de nuestra sociedad” que oficiaban de intérpretes,⁵⁸ el cual estaba conformado por miembros de las clases altas, pero también por artistas y deportistas platenses como, por ejemplo, la escultora María Esther Deretich, los escritores Adolfo Diez Gómez y Augusto Cortina Aravena, y el aviador José Elverdin.⁵⁹ También el film se encargaba de promocionar la ciudad a la que pertenecían a través de la reproducción en la pantalla de sus sitios más pintorescos y lujosos (el Paseo del Lago, el Teatro Argentino, los

⁵⁵ “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Publicidad del film, *El Día*, 7 de julio de 1925.

⁵⁹ Diez Gómez publicó en 1920 *La puesta de la muerte (Yarará)* y luego en ediciones platenses *La sombra del camino* (1923) y *Betelgeuze* (1928). Durante los años 40’ fue autor de una serie de libros infantiles de propaganda peronista. Cortina Aravena escribió en revistas culturales como *Tribuna Libre* (1919) y *Proteo* (1922) y editó el libro de poemas *Nocturnos* (1925). José Elverdin, pionero de la aviación argentina, realizó en 1925 el *raid* Buenos Aires-La Paz tripulando el avión “Ciudad de La Plata”, y en el film interpretó al personaje del aviador militar Von Hubert.

salones del Museo de Bellas Artes y “los hermosos jardines y chalet Piria de Punta Lara”,⁶⁰ etc.). De esta forma, la sociedad platense se mostraba como culta y refinada.

Según *El Día*, el film de Rivademar “se diferencia de la gran mayoría de películas nacionales producidas hasta la fecha en la delicadeza del asunto, desarrollada en medio de una sociedad culta, que bien pudo ser de cualquiera de nuestras grandes ciudades, como de las europeas”.⁶¹

La trama de *La ilustre desconocida* tenía como particularidad que no transcurría en la Argentina sino en una Europa construida urbanísticamente con los lugares selectos de La Plata.⁶² El film compartía la visión del mundo presente en algunas películas producidas por miembros de las sociedades benéficas de la elite como *Deuda sagrada* (Julio Brunner Núñez, 1915) y *La desconocida* (Alberto Casares Lumb, con argumento de María Constanza Bunge Guerrico de Zavalía, 1922). Se trataba de películas filmadas, respectivamente, en Córdoba y en Buenos Aires, cuyas tramas se desarrollaban parcialmente en ciudades de Europa y varios de los personajes eran miembros de la aristocracia o de la alta burguesía del viejo continente.⁶³

Por otra parte, el film *La ilustre desconocida* estaba revestido de un status artístico en la medida en que una “conocida artista platense”⁶⁴ que, a su vez, presidía el Museo

⁶⁰ Publicidad del film, *El Día*, 7 de julio de 1925.

⁶¹ “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 5 de julio de 1925, p. 5.

⁶² Recordemos que los personajes eran princesas, duques y condesas con apellidos de origen alemán y anglosajón, damas de la corte y húsares.

⁶³ Además, eran obras que tomaban como referencia cultural a Europa. El argumento de *Deuda sagrada* era la adaptación la novela alemana *La fortuna de los Harlewich* de J. Edhop; mientras que *La desconocida* desde sus intertítulos iniciales invocaba a París de la siguiente manera: “¡Vieja ciudad de Europa que eres como el alma y el cerebro del mundo! [...] ciudad de los mil dramas y novelas, escuchadnos: Esta noche iremos cautelosamente por una de tus calles y te robaremos un secreto, una novela más”, “*La desconocida*”, *Crítica*, 9 de enero de 1922, “El Cine...”.

⁶⁴ “Una reunión social”, *El Día*, 5 de abril de 1925, p. 4.

Provincial de Bellas Artes de Plata como Ernestina Rivademar se había encargado de su dirección.⁶⁵ Durante el período de rodaje la prensa destacó que

el decorado, como los muebles que adornan los salones en que se desarrollan las escenas, son valiosas obras de arte, no solo por sus efectos decorativos, sino por la técnica y el estilo con que han sido construidos, en donde la señorita Rivademar, con manos maestras ha concluido todos los detalles artísticos.⁶⁶

Y luego de la exhibición privada del film, la crítica señaló que

la autora tiene un amplio campo de acción para lucir sus consagradas dotes de artista, de las que supo sacar muy buen partido, para subsanar, con la armonía de los paisajes y la belleza de los decorados, la falta de elementos de cinematografía, propios de los grandes talleres y de las colosales empresas dedicadas a este arte.⁶⁷

Por lo tanto, el carácter artístico que Rivademar le imprimió a *La ilustre desconocida* estaba relacionado con medios de expresión socialmente legitimados, como eran las artes plásticas, en la medida que se manifestaba, según la prensa, por medio de la composición armónica del paisaje, uno de los motivos recurrentes en la pintura de la época, y a través del “buen gusto” decorativo.

A su vez, el arte con mayúsculas se hacía presente en la propia trama del film, ya que la cinta reproducía espacios artísticos prestigiosos como los salones del Museo de Bellas Artes de La Plata y el Teatro Argentino, en el cual se había planeado inicialmente estrenar el film.⁶⁸

⁶⁵ De hecho, el periódico *El Día*, 3 de abril de 1925, p. 4, señaló que su “exquisito gusto artístico es ya una garantía para el éxito que ha de obtener la obra que se filmará”.

⁶⁶ “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4. También se informó que el prestigioso Teatro Colón aportó parte del vestuario.

⁶⁷ “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 5 de julio de 1925, p. 5.

⁶⁸ Ver “*La ilustre desconocida*”, *El Argentino*, 5 de abril de 1925, p. 3; “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 25 de abril de 1925, p. 4.

Una mujer como Ernestina Rivademar pudo ocupar un rol artístico relevante en esta producción platense porque era una pintora reconocida de esa ciudad, que había obtenido varios premios en exposiciones, que se había formado en Europa y que había fundado y dirigido el Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata. Además, su pertenencia a esa institución la habilitaba para ocupar un lugar destacado en el film, ya que uno de los objetivos de su filmación y exhibición era recaudar dinero que le permitiera al Museo adquirir nuevas obras. También es posible que Rivademar haya sido quien logró atraer los capitales necesarios para la realización del film, o bien quien gestionó la conformación de la productora La Plata Film de R. Dezza, ya que su nombre adquiere absoluto protagonismo con respecto a este proyecto cinematográfico en todas las crónicas de la época.

Si bien solo pudo filmar *La ilustre desconocida*, Rivademar continuó relacionada al cine durante la segunda mitad de la década de 1920. En 1926, el gobierno de la provincia de Buenos Aires autorizó que la directora del Museo viajara a Europa para visitar “los establecimientos similares europeos, así también de los que se relacionen con la filmación de películas cinematográficas comprendidos dentro del itinerario”.⁶⁹ Según Savloff y Suárez Guerrini, en mayo de 1929 Rivademar se encontraba en Nueva York con el propósito de incorporar la experiencia del cine sonoro.⁷⁰ Sin embargo, su destitución del cargo de directora del Museo por parte de la dictadura de Félix Uriburu seguramente provocó que estos proyectos quedaran truncos.

Consideraciones finales

Durante la década de 1910 y de 1920, diversos artistas plásticos y teóricos del arte europeos demostraron interés por el cine como un nuevo arte y como expresión del dinamismo cinético, mientras que algunas tendencias vanguardistas (futurismo,

⁶⁹ Decreto N° 528, 5 de octubre de 1926, citado en PONCE DE LEÓN, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁰ SAVLOFF y SUÁREZ GUERRINI, *op. cit.*, p. 8.

expresionismo, dadaísmo y surrealismo, entre otras) manifestaron una atracción por las potencialidades expresivas del nuevo medio.⁷¹

En Argentina, la escultora Lola Mora y la pintora Ernestina Rivademar se constituyeron en figuras pioneras de las artes plásticas en intervenir dentro del campo cinematográfico, aunque desde diferentes perspectivas.⁷² Lola Mora se mostró interesada por el cine como dispositivo técnico-científico y como emprendimiento comercial, en forma complementaria a su actividad artística. Sin embargo, su condición de reconocida artista le otorgó cierto renombre al dispositivo que se encargó de exhibir y comercializar. Por otra parte, la intervención de una pintora como Ernestina Rivademar –portadora de un “exquisito gusto artístico”⁷³ y de “consagradas dotes de artista”⁷⁴ en la dirección de *La ilustre desconocida* establecía una interrelación entre las artes plásticas y el cine que legitimaba al film como manifestación artística. A su vez, el hecho de que el Museo de Bellas Artes de La Plata del cual era directora haya utilizado al nuevo medio para promocionar a dicha

⁷¹ Por ejemplo, el intelectual y crítico de arte Ricciotto Canudo publicó en 1911 el célebre artículo “La naissance d’un sixieme art” en el que concibe al cine como un arte total, como la síntesis de las artes tradicionales. Entre 1910 y 1912, los pintores italianos Arnaldo Ginna y Bruno Corra realizaron una serie de films utilizando el color directamente sobre la película con el objetivo de establecer “una correspondencia sinestésica entre música y color gracias a las propiedades dinámicas de la imagen cinematográfica”, DALL’ASTA, Monica. “El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas”. En: Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coord.). *Historia general del cine. Vol. III. Europa (1908-1918)*. Madrid: Catedra, 1998, p. 289. También, Pablo Picasso, alrededor de 1912, “había fraguado la idea de utilizar el cine para representar el movimiento”, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 31.

⁷² También el director de la Academia Nacional de Bellas Artes, Pio Collivadino, tuvo una fugaz relación con el ámbito del cine. En junio de 1920, el Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires lo designó, junto a otras personalidades, como integrante de una “comisión asesora municipal de espectáculos cinematográficos” que debía determinar, entre otros aspectos, cuáles eran las películas convenientes para los niños, *Última Hora*, 19 de junio de 1920, p. 4.

⁷³ “Una iniciativa plausible”, *El Día*, 3 de abril de 1925, p. 4.

⁷⁴ “*La ilustre desconocida*”, *El Día*, 5 de julio de 1925, p. 5.

institución y para recaudar fondos que le permitieran adquirir obras artísticas terminaba por imbuirlo de prestigio.

En ese contexto el cine se convierte también en foco de interés para otras instituciones de mayor renombre y para figuras relevantes de las artes plásticas. En octubre de 1927, la asociación Amigos del Arte, que buscaba colocar a la Argentina en comunicación con las principales corrientes artísticas europeas y promocionar el arte nacional,⁷⁵ comenzó a organizar proyecciones de “películas artísticas” en los salones de la galería Van Riel.⁷⁶ En ese mismo año, el pintor y crítico de arte Julio E. Payró publicó el artículo “Notas sobre un trasunto de la historia del cinematógrafo” en el que resalta “los sorprendentes progresos del cinematógrafo desde la guerra” y destacaba la obra de cineastas como Jean Epstein, Abel Gance, Thomas Ince, Cecil B. De Mille, David Griffith y Charles Chaplin. Dicho artículo concluía con una afirmación auspiciosa sobre el nuevo medio refiriéndose a los últimos films de Chaplin: “comparando estas cintas de intensa humanidad, de plástica conmovedora, con las producciones de la primera hora, es preciso tener fe en el porvenir del *séptimo arte*”.⁷⁷

⁷⁵ Por ese entonces, la presidenta de esta asociación era Elena Sansisena de Elizalde, quien había ocupado el rol de directora en el film *Blanco y negro* (1919).

⁷⁶ “Exhibiciones cinematográficas de ‘Los amigos del arte’”, *Revista del Exhibidor*, n. 49, 30 de octubre de 1927. En diversas funciones efectuadas durante los últimos meses del año se exhibieron obras de cineastas de la vanguardia “impresionista” francesa como *Feu Mathias Pascal* (*El difunto Matías Pascal*, 1926) de Marcel L’ Herbiere y *La roue* (*La rueda*, 1923) de Abel Gance. También se proyectó un documental sobre la colonia El Dorado (provincia de Misiones, Argentina). En general, los trabajos de investigación suelen mencionar que las proyecciones en Amigos del Arte se iniciaron en 1928 o en 1929, MEO LAOS, Verónica. *Vanguardias y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: CICCUS, 2007, pp. 76-77; COUSELO, Jorge Miguel. “Orígenes del cineclubismo”. En: *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, p. 95; OUBIÑA, David. “The skin of the world. Horacio Coppola and cinema”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 24, 2015, p. 208.

⁷⁷ PAYRÓ, Julio E. “Notas sobre un trasunto de la historia del cinematógrafo”, *Excelsior*, n. 670, 14 de enero de 1927, pp. 11-12. La cursiva es nuestra.

Referencias bibliográficas

- CORSANI, Patricia. “Honores y renuncias. La escultora argentina Lola Mora y la fuente de los debates”, *Anaís del Museo Paulista*, vol. 15, n.2, julio-diciembre de 2007, pp. 169-196. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142007000200017>>.
- COUSELO, Jorge Miguel. “Orígenes del cineclubismo”. En: *Cine argentino en capítulos sueltos*. Buenos Aires: Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, pp. 95-99.
- DALL’ASTA, Monica. “El cine como arte. Los primeros manifiestos y las relaciones con las demás expresiones artísticas”. En: Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (coord.). *Historia general del cine. Vol. III. Europa (1908-1918)*. Madrid: Cátedra, 1998.
- FRADINGER, Moira. “Huellas de archivo al rescate de una pionera del cine sudamericano. Josefina Emilia Saleny (1874-1978)”, *Cinémas d’Amérique Latine*, n. 22, 2014, pp. 12-23. DOI: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.731>>
- _____. “Women in Argentine Silent Cinema”. En: Gaines, Jane; Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall’Asta (eds.). *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries, 2014. Disponible en: <<https://wfpp.columbia.edu/essay/writing-the-history-of-latin-american-women-working-in-the-silent-film-industry/women-in-argentine-silent-cinema/>> [Acceso: 1 de agosto de 2024].
- GLUZMAN, Georgina G. *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016.
- HAEDO, Oscar Félix. *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.
- KOHEN, Héctor. “Emilia Saleny: actriz, directora y maestra”, *Film*, n. 8, junio-julio de 1994.
- LOMBARDI, María Eugenia. “Emilia y las invisibles”, *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, vol. 10, Issue Italy-Latin America. 100 Years of Cinema and Media, marzo de 2022, pp. 321-332. DOI: <https://doi.org/10.1386/jicms_00129_1>.

- _____. *Emilia y las invisibles*. Buenos Aires: El Bien del Sauce, 2023.
- LOSADA, Matt. *Before Bemberg: women filmmakers in Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2020.
- MAFUD, Lucio. *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*. Buenos Aires: Teseo / Biblioteca Nacional, 2016.
- _____. “Mujeres cineastas en el período mudo argentino: los films de las sociedades de beneficencia (1915-1919), *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, , octubre de 2017, pp. 51-76. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/245>> [Acceso: 1 de agosto de 2024].
- _____. “Mujeres cineastas en el período mudo: los orígenes del cine infantil en Argentina, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 23, abril de 2021, pp. 140-168. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/14>> [Acceso: 1 de agosto de 2024]
- _____. *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, 2021.
- _____. “El cine de la Unión Feminista Nacional (1919-1920)”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 28, octubre de 2023, pp. 55-82. Disponible en: <<https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/994>> [Acceso: 1 de agosto de 2024].
- MAFUD, Lucio, Georgina Tosi, Mariana Avramo, Daniela Cuatrin, Jazmín Adrover y July Massaccesi. *Por las Naciones de América. El cine documental silente de Renée Oro (Estudio histórico y técnico)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales / Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2022.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.
- MEO LAOS, Verónica. *Vanguardias y renovación estética. Asociación Amigos del Arte (1924-1942)*. Buenos Aires: CICCUS, 2007.

- OUBIÑA, David. "The skin of the world. Horacio Coppola and cinema", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 24, 2015, pp. 207-221.
- PEÑA, Fernando. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- PONCE DE LEÓN, Horacio. "Ernestina Rivademar y la fundación del Museo de Bellas Artes". En: Lerange, Catalina (dir.). *La Plata, ciudad milagro*. Buenos Aires: Corregidor, 1982, pp. 187-190.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona: Paidós, 2004.
- SAVLOFF, Lucía y Florencia Suárez Guerrini. "Del salón al cinematógrafo. Ernestina Rivademar, travesías de una artista-gestora", *Metal*, n. 9, diciembre de 2023, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.24215/24516643e040>.
- SENDRÓS, Paraná. "Las cineastas olvidan a dos pioneras", *Ámbito Financiero*, 31 de marzo de 1988.
- _____. "La Celestini hizo una película en solitario", *Ámbito Financiero*, 4 de abril de 1988.
- SOTO, Moira. *Lola Mora*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

Fuentes

- El Argentino* (1925)
- Crítica* (1920/1922)
- El Día* (1925)
- El Diario* (1920-1921)
- Excelsior* (1919-1927)
- El Monitor de la Educación Común* (1921)
- La Película* (1919-1926)
- La Prensa* (1920-1921)
- Última Hora* (1920)
- La Unión* (1920-1921)
- La Razón* (1920)

La República (1920-1921)

Revista del Exhibidor (1927)

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2024

Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2024

ARK CAICYT:

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

Para citar este artículo:

MAFUD, Lucio. “Lola Mora y Ernestina Rivademar. El cine silente y las artes plásticas en Argentina”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 10, diciembre de 2024, pp. 75-101. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/494>> [Acceso dd.mm.aa]

* **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*, *Políticas de la Memoria* e *Izquierdas*. E-mail: luciomafud@hotmail.com.