



Elena Cid en el movimiento artístico rioplatense



Sabrina Gil

Centro de Letras Hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata / Comisión de Investigaciones Científicas, Argentina.



sgilmdp@gmail.com



<https://orcid.org/0000-0002-6337-3133>

Recepción: 01 de abril de 2026
Aprobación: 28 de abril de 2026
Publicación: 10 de junio de 2026

Resumen

Este trabajo presenta resultados iniciales de la búsqueda de huellas de la artista bonaerense Elena Cid, figura destacada en la plástica rioplatense de fines de los años veinte del siglo XX, pero ensombrecida por la crítica y la historia del arte escrita con posterioridad y, por tanto, desconocida en el presente. El artículo busca revisar su figura y colaborar en su inscripción en la escena vanguardista rioplatense. Este se estructura en tres partes que intentan responder a los desafíos críticos en torno a cómo escribir sobre una artista invisibilizada y casi ausente en los archivos y acervos. La primera parte reconstruye su participación en el vanguardismo de fines de la década de 1920, la segunda se detiene en el análisis textual de dos artículos publicados sobre ella en 1929 (por Atalaya y Julio Rinaldini) y la última parte aborda dificultades para recomponer aspectos básicos de su biografía y trayectoria artística. A través de la tarea de relevamiento de fuentes documentales para contrarrestar su invisibilización, se comparten problemas teórico-metodológicos y aportes de las intervenciones feministas en la historia del arte.

Palabras clave: Elena Cid, Movimiento artístico rioplatense, Vanguardias rioplatenses, Archivo

Elena Cid in the Río de la Plata artistic movement

Abstract

This essay presents initial search about the artist Elena Cid, a prominent figure in the Río de la Plata art scene of the late 1920s who was later overshadowed by art criticism and historiography, and is therefore largely unknown today. The article aims to re-examine her work and to support her inclusion within the Río de la Plata avant-garde. The essay is structured in three parts that attempt to address the difficulties of writing about an artist almost entirely absent from the archives. The first part reconstructs her participation in the avant-garde movements of the late 1920s, the second focuses on textual analysis of two articles published about her in 1929 (by Atalaya and Julio Rinaldini), and the last one addresses the challenges of piecing together basic aspects of her biography and artistic career. It also addresses theoretical and methodological issues, as well as the contributions of gender perspectives to art history.

Keywords: Elena Cid, Río de la Plata artistic movement, Río de la Plata avant-garde, Archive

Este trabajo presenta resultados iniciales de la búsqueda de huellas de la artista bonaerense Elena Cid, destacada en la plástica rioplatense de fines de la década de 1920, pero ensombrecida por la crítica y la historia del arte posterior. Resulta muy difícil encontrar los originales de sus pinturas, no hay producción académica dedicada a ella y su nombre solo aparece en notas al pie de libros de historia del arte argentino o en algunas listas de artistas participantes de exposiciones específicas. Este oscurecimiento no se condice, como veremos, con su participación en el medio artístico vanguardista. En las fuentes de los veinte, en especial de 1929 y 1930, está lejos de ocupar un espacio marginal; al contrario, es destacada, por ejemplo, en textos publicados por críticos de renombre como Atalaya, Julio Rinaldini y Guillermo de Torre. Su nombre figura, con recurrencia, en anuncios de muestras, reseñas de eventos y correspondencia. En las fuentes de la década de 1930 su rastro se pierde y, pese a la importante gravitación que había tenido en los veinte, tampoco es recuperada en los relatos posteriores de la historia del arte.

A través de Cid, espero compartir reflexiones y problemas teóricos y metodológicos sobre la crítica cultural y la historia del arte. Pues el oscurecimiento de su figura no parece responder solo a condiciones sociales, de género, económicas o artísticas de las primeras décadas del siglo XX, que podrían haberle impedido la continuidad de una carrera artística, sino al modo como se construye el discurso crítico-histórico del arte. Como trabajó extensamente Griselda Pollock, la exclusión de mujeres en el canon de la historia del arte no se debe a olvidos o prejuicios, sino al sexismo estructural de la disciplina, que –como la mayoría de ellas– contribuye a la producción y reproducción de las jerarquías de género que, a su vez, sostienen la diferencia de clase y raza. La historia del arte no se centra tanto en el arte como en quien lo “crea”: “el sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas” (Pollock, 2007, p. 143). En tanto discurso, construye su objeto –el arte “creado” por varones – estableciendo los parámetros para estudiarlo; por ello, señala Pollock, las intervenciones feministas generan “formas expandidas de la historia del arte” (p. 147). Desde los trabajos iniciales de Pollock a hoy, muchas historiadoras han promovido expansiones en la disciplina que posibilitan la reinscripción de artistas mujeres, a la vez que transforman los métodos y propósitos de la historia del arte. En nuestro país, Georgina Gluzman, que investigó en profundidad sobre mujeres artistas en Buenos Aires, entre 1890 y 1923, refutó la idea de que solo unas pocas mujeres pudieron superar las dificultades e intervenir en el campo artístico –destacándose Lola Mora–, a partir de complejizar la noción de “profesional” y desarmar el conjunto cerrado de “artistas mujeres”.



Su tarea consistió en reconstruir formaciones y trayectorias, recuperar obras y analizar representaciones sociales sobre las mujeres artistas. Su investigación se expandió desde los marcos estrictos de la disciplina (expresada en su tesis doctoral, Gluzman, 2016) hacia una puesta en crisis de las prácticas del Museo Nacional de Bellas Artes, institución privilegiada para establecer el canon, sus jerarquías y valoraciones. La muestra *El canon accidental* (Gluzman, 2021b) presentó más de 90 obras de mujeres activas entre 1890 y 1950, junto con documentos, fotos, publicaciones y catálogos, que terminó promoviendo un cambio en la selección de obras exhibidas en forma permanente.

Esta indagación sobre Elena Cid comparte la propuesta metodológica de Gluzman, se ubica en el recorte temporal inmediatamente posterior al que aborda su tesis y se solapa con el de *El canon accidental*. Vale aclarar que la muestra no incluye cuadros de Cid o documentos vinculados con ella. Partimos de una afirmación: Elena Cid es una sombra en nuestro medio. Ocupó un lugar central en la década de 1920 y fue ensombrecida. Los apartados siguientes intentan responder a los desafíos críticos en torno a cómo escribir sobre una artista casi ausente en los archivos e invisibilizada en la historia del arte. En el primer apartado apelo a una estrategia de reconstrucción de su participación y sus vínculos con las formaciones vanguardistas de fines de la década de 1920, a partir de relevamiento y examen crítico de fuentes documentales. En el segundo, propongo un análisis textual focalizado en dos artículos publicados sobre ella en 1929, uno de Atalaya y otro de Rinaldini, con el objetivo de mostrar la relevancia de su figura, tanto como los términos en que es representada por la crítica. En el último, abordo las dificultades para recomponer aspectos básicos de su biografía y trayectoria artística, dada la falta de documentos, y sugiero un ejercicio especulativo como guía en la labor de archivo. La recuperación y organización de su producción es, aún, una tarea pendiente.

I

Elena Cid intervino activamente en el agitado campo artístico rioplatense de fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, tanto desde Francia como desde Argentina y al calor de los debates en torno al retorno al orden. Viviendo en París desde 1924, expuso en el Salón de los independientes y en el Salón de Otoño, al menos en 1926, de acuerdo con la consulta de sus catálogos (*Société des artistes indépendants*, 1926). Tuvo un vínculo activo con la revista *Cahiers d'art* y con su director Cristian Zervos. Según el poeta Francisco Luis Bernárdez (1927), que la conoció en París junto con Leopoldo Marechal, estudió en la Academia de André Lothe, donde pudo haber iniciado el contacto con algunos artistas del *Grupo de París*, con quienes compartió encuentros y debates, tal como puede verse en la correspondencia inédita, exhibida en la muestra *El grupo de*

París, realizada en el Museo Sívori de Buenos Aires (Babino, 2015). Se la referencia como intermediaria del proyecto de Le Corbusier para un museo extensible en Buenos Aires (Gutiérrez, 2011, p. 31). Alfonso Reyes le dio los manuscritos de su poemario *Otra voz* para que lo ilustre, tarea que no se concretó, aparentemente, por el traslado del escritor a Río de Janeiro (Reyes, 2010).

La primera mención que encontramos de su nombre en la prensa del Río de la Plata corresponde al número 43 de *Martín Fierro*, de agosto de 1927. Se inscribe en una carta de Bernárdez al director de la revista, Evar Méndez, publicada con el título de “Bernárdez en París” (p. 372). Allí, el poeta describe aspectos de su vida en Francia, relevantes para el público lector ya que da cuenta de sus hallazgos en materia literaria y pictórica, acercando las tendencias del mundillo artístico parisino. Por eso, no es menor que mencione a Elena Cid, pues es un modo de presentarla y posicionarla entre lo más destacado del centro de referencia del arte. Afirma que es excepcional, que “mereció excelentes críticas de franceses, alemanes y belgas” y agrega: “me parece que cuando Elena Cid exponga en nuestra ciudad veremos algo formidable. Esta señora es inteligente, sensible y –caso raro en un pintor argentino– tiene una sólida cultura artística, literaria y filosófica” (p. 372).

Entre 1929 y 1931 expuso, al menos, en Amigos del Arte, en las salas de la asociación Wagneriana y en el Nuevo Salón; y formó parte del grupo que impulsó el Salón de Pintores Modernos y el Primer Grupo Argentino de Pintores Modernos en Montevideo (1931). Su nombre – cuando figura – suele aparecer mencionado junto a Horacio Butler, Raquel Forner, Pedro Domínguez Neira, Aquiles Badi, Norah Borges, Xul Solar, Emilio Pettoruti, Carlos Cambiagi, Juan Ballester Peña, Alberto Morera, Ignacio Pirovano, Alfredo Guttero, Juan del Prete, Emilio Basaldúa, Lino Spilimbergo (Artundo, 2020; Falabella, et al., 2020, p. 107). Según Laura Cabezas (2019), participó de una de las muestras de la intelectualidad cristiana en 1931, aunque fue “crítica de revival católico” (p. 43).

En 1929, Leopoldo Marechal le dedica un artículo titulado “Dos consideraciones poéticas sobre el arte de Elena Cid”, publicado en el único número de la revista *Libra* (1929). Se trata de un breve programa estético neoplatónico explicado a través de la pintura de Cid. Como señala Laura Cabezas (2019), Marechal coloca lo arquitectónico como principio creador de un mundo que es eco del mundo. El escritor destaca todo lo que hace a la estructura de los cuadros, las líneas rigurosas, la composición y la geometría. Dice que “una niña de Elena Cid no sabría mover el párpado sin que se derrumbara el castillo de líneas y colores” (p. 81). La frase, a la vez, duplica algo que, supuestamente, le dijo ella frente a uno de sus retratos y que Marechal transcribe: “esa mujer no podría mover un solo dedo sin que el cuadro se derrumbase” (p. 81). La duplicación, el eco, el espíritu y la materia,



el origen y el descenso son las configuraciones neoplatónicas que el escritor desarrolla en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* (1950) y que aquí sintetiza a través de Cid, sobre quien dice que “su camino es el del poeta: intuye que los colores del mundo son extranjeros, y se remonta a la patria del color. Elena Cid ha descubierto la patria donde el color sonríe para siempre” (p. 81).

Durante 1929 su nombre aparece con frecuencia en anuncios de muestras en las secciones culturales de *La Nación* y *La Prensa*. En mayo de ese año expuso en Amigos del Arte, compartiendo salas en forma simultánea con Xul Solar y Antonio Berni. Se trata de las primeras muestras individuales de Berni, de Cid y de Xul en Argentina. Se publicaron muchos artículos en ocasión de la exposición y ninguno hace alguna referencia negativa sobre ella. Al contrario, una nota en *La época* dice: “quizá sea Elena Cid quien más satisfaga” (“Notas de arte...”, 1929, p. 4).

En el próximo apartado me detengo en dos textos publicados por dos críticos destacados de la época: Julio Rinaldini escribe sobre ella en el suplemento cultural de *La Nación* (8 de septiembre de 1929) y Atalaya publica en *Alfar* una crítica sobre ella, Berni y Xul, referida a la exposición de Amigos del Arte. Resulta revelador que Cid ocupa una parte mucho más importante del texto que los otros dos artistas. A ella le dedica cuatro páginas con reproducción de tres obras; a Xul, menos de una carilla y poco más de media carilla a Berni, de ellos solo se reproduce una obra. Las partes del texto dedicadas a Cid se publicaron, también, como un artículo aparte en la revista *Camuatí* (Atalaya, 1929a). La crítica conservadora también escribió sobre la muestra, como puede verse en *Nosotros*, en el texto de Max Dickmann (1929): “El arribismo en el arte: Antonio Berni, Xul Solar, Elena Cid” (p. 252). Destaco la conformación de esta suerte de tríada Cid-Berni-Xul, porque Xul y Berni serán considerados dos de los “padres” fundadores del arte moderno argentino, mientras que Elena Cid podría ser su madre negada.

En 1930, Guillermo de Torre publicó un artículo en *La gaceta literaria* titulado “La nueva pintura argentina” en el que incluyó a Elena Cid. Cito el párrafo donde la menciona porque me parece significativo:

En cierto modo pudiera relacionarse a Basaldúa con Ballester Peña, cuyos cuadros tienen mucho de poético y aun de místico. Son deliciosas sus figuras de mujeres bañadas en suaves tonalidades. No estamos en condiciones de comprobar la verosimilitud de la influencia que se le achaca: la de Elena Cid. Pero lo indudable es que los cuadros de ambos pintores presentan una similitud de temas y de composición. Elena Cid es una de las personalidades pictóricas femeninas más interesantes y cuajadas. Mencionemos además otras pintoras: Raquel Forner... (p. 8).

Es curioso que el texto invierte la usual relación entre hombre-mentor y mujer-discípula, colocando a Elena Cid como una influencia de Ballester Peña, pintor oriundo de San Nicolás –como ella– y vinculado a los mismos grupos del Nuevo Salón y de artistas católicos. También llama la atención que el autor la destaque frente a Raquel Forner, afirmando que Cid es una de las pintoras “más interesantes y cuajadas”. Resulta notable porque Forner sí fue posicionada por la historia del arte en un lugar destacado. El texto muestra la vigencia de la tendencia a englobar a las mujeres que Gluzman identifica desde la última década del siglo XIX. En este caso, “las personalidades pictóricas femeninas” son Elena Cid, Forner “ya revelada con anterioridad”, Dora Cifone y Silvina Ocampo. Más allá de las opiniones de Guillermo de Torre, la inclusión en su panorama de la nueva pintura argentina indica, por sí mismo, la visibilidad de Cid en esos años. En el mismo sentido, en agosto de 1931, Leonardo Starico publica en Argentina un “Mapa de la pintura argentina” donde organiza en columnas: la paleontología, los precursores, los negativos, los vegetativos, etc. En la columna “La era de la invención”, con la etiqueta “Corolarios”, distribuye los vanguardismos y dentro de ellos, en “Dadaísmo, Ultraísmo, todo ismo emancipador” incluye a Elena Cid junto con Badi, Ballester Peña, Del Prete, Forner, Antonio Pedone, Víctor Pizarro, Spilimbergo y José Antonio Merediz (Starico, 1931). Aquí, ya no priman distinciones de género, sino criterios plástico-estéticos.

II

Figura 1. Artículo de Atalaya sobre Elena Cid



Fuente: Atalaya (1929b). Movimiento rioplatense, *Alfar*, (64), s/n.



En 1929, el crítico Atalaya escribe un texto titulado “Movimiento rioplatense” (Figura 1), que se publica en la revista *Alfar*, dirigida por el uruguayo Julio Casal –primero desde Madrid y luego desde Montevideo–, el número está ilustrado por Rafael Barradas (también uruguayo). El artículo está compuesto por tres subtextos, sin separaciones entre sí, dedicados a cada uno de los tres artistas que compartían salas en Amigos del Arte, en mayo de 1929, e incluye cinco reproducciones (como dije antes, tres de Cid, una de Berni y una de Xul). La idea del movimiento rioplatense se compone sola, sin necesidad de desarrollos argumentales. Recordemos, además, que Cid es de San Nicolás, Berni de Rosario y Xul de San Fernando. Estar o exponer en Buenos Aires, en ese momento, es una eventualidad. Me interesa la expresión del título porque configura un indicador de una escena rioplatense que desdibuja la centralidad de las capitales y las fronteras nacionales y, también, por la pertinencia de la idea de movimiento.

Griselda Pollock (2007) explica que las intervenciones feministas en la historia del arte, que entienden el canon como una estrategia discursiva productora y reproductora de diferencia sexual y de género, conducen a la formación de nuevos modos de saber porque desarman las bases que sostienen la disciplina. Ello supone un desplazamiento del lugar estrechamente limitado de la historia del arte

34

hacia un espacio significativo de emergencia y oposición al que llamamos movimiento de la mujer, que no es un lugar aparte sino un movimiento a lo largo de los campos del discurso y sus bases institucionales, a lo largo de los textos de la cultura y sus fundamentos psíquicos (p. 146).

Vincula la palabra movimiento con la colectividad en la que se fundan las revisiones del discurso histórico y con la actividad del ojo al leer: el movimiento de la re-visión, la re-lectura (toma las expresiones de Adrienne Rich) de los textos de nuestra cultura, por lo que dicen y lo que no, generando formas expandidas de la escritura del pasado artístico.

El artículo de Atalaya (1929b) describe una buena cantidad de cuadros –óleos, acuarelas y dibujos– y oscila entre una valoración tradicional de aspectos formales y presupuestos vinculados con la feminidad de la autora. En términos de representación de una pintora y su producción, es notorio el foco puesto en las características de sus obras y la profusa descripción de estas, pues Gluzman (2016) identifica, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, una tendencia a la “galantería” que excusa al escritor de comentar los cuadros producidos por mujeres (p. 93). Atalaya (1929b), al contrario, focaliza en los cuadros, argumenta que las “deformaciones” visuales de las figuras responden a síntesis guiadas por la precisión del equilibrio orgánico del conjunto

de la composición. Esas operaciones de síntesis, dice, son modos de extraer de los objetos y personas sus esencias y espiritualizarlos, liberándolos de sus apariencias. Destaca el uso del color y el “refinado cromatismo” (s/p) y señala que “son muchos los artistas que pueden entonar un cuadro, mas no armonizarlo” (s/p). Este último término se repite a lo largo del texto para reforzar en Cid un principio muy caro a los vanguardismos: la presencia de una armonía interior, una lógica secreta que sostiene las elecciones más que cualquier factor externo. No obstante lo anterior, el texto redundante en adjetivaciones socialmente vinculadas con lo femenino como: frescura candorosa, ternura, prestancia delicada, singular finura y otras similares, a través de las cuales presenta un “espíritu prietamente femenino” (Atalaya, 1929b, s/p). Aquí resuena la palabra espíritu (y sus modulaciones), pues, en definitiva, para Atalaya, las obras serían resultado de un proceso de espiritualización de la naturaleza, trasvasándola por una esencia imaginativa que construye armonías de formas y colores; es decir, una combinación de la femineidad y las facultades como pintora. Sobre el final, el autor abre un intersticio que remueve a Cid del lugar asignado a la mujer, señalando que ella “sabría defenderse sola en otras más anchas veredas que no serán las un tanto glaciales de su patria” (s/p). El 8 de septiembre de 1929, Julio Rinaldini publica un texto titulado “Elena Cid” en la *Revista semanal de La Nación*, acompañado por dos reproducciones de dibujos. También apela a principios valorativos formales, en coincidencia con Atalaya. Dice, por ejemplo, que la obra de Cid

está animada por ese soplo espiritual que aclara el sentido de las uniones heterogéneas. Orden, claridad interna que supera el aparente desconcierto de los atributos formales. Unidad que es atributo de creación y que acaso podría servirnos para definir al artista (p. 32).

Más adelante afirma: “Elena Cid sabe de calidades y valores, conoce muy bien su técnica; compone soberbiamente, y su retina percibe los matices más finos [...] su color, opulento y sobrio a la vez, es el eco disciplinado de una ardiente voz interior” (p. 32). El texto es extenso en el análisis para desarrollar en profundidad las dos características destacadas por el autor: propósito de unidad no representativa y sofisticado manejo del color.

El artículo de Rinaldini tiene una impronta más teórica que el de Atalaya, por tanto inscribe los análisis de las obras en consideraciones generales sobre la práctica artística. Se detiene, en especial, en el carácter autónomo de la obra respecto de la realidad y las convenciones, por ello plantea que los cuadros de Cid son de signo claro y propio y que la pintora construye una unidad creadora: “ella es la que rige la obra al tiempo que la crea” (p. 32). Su pintura, dice, “es



arte de expresión”, solo por necesidad representativo, “su ideal sería que sus criaturas actuaran sobre nuestra sensibilidad por virtud de su presencia” (p. 32).

El texto se inscribe en problemas de la crítica en la transición de la década de 1920 a 1930. A cinco años de la muestra de Pettoruti en Witcomb, luego de los tres años de la revista *Martín Fierro*, las exposiciones de arte nuevo en Buenos Aires, La Plata, Montevideo, Rosario y otras ciudades, la proliferación de revistas y formaciones de vanguardia y los viajes de ida y vuelta de artistas europeos y latinoamericanos, ya no rige la urgencia de presentar al público (en este caso de *La Nación*) las nuevas tendencias, ni contraponerlas con el arte tradicional. Se han abierto nuevos debates, como el equilibrio entre búsquedas vanguardistas genuinas y el seguidismo de una moda o el más específico en torno al llamado al orden y el regreso a la estructura compositiva y la figuración. En estos debates, tanto Atalaya como Rinaldini escriben sobre Cid y expanden sus posiciones hablando de ella y de su pintura.

La primera parte del artículo de Rinaldini dialoga con otros textos críticos y señala, por ejemplo, que se la ubicó “dentro de un clan estético” y se “la juzgó sobre la fe de una orientación postiza” (p. 32). Atalaya plantea que, en cualquier época que hubiese vivido y fuese cual fuese la moda a la que hubiera adherido, lo habría hecho con su singular espiritualidad y concepción del color. El problema ya no es ser o no ser artista moderno o moderna, sino serlo de modo genuino. Está en debate la vigencia de los vanguardismos en nuevos ropajes y qué tiene para aportar la nueva generación, que ya no está compuesta solo por quienes nacieron a fines del siglo XIX (como Pettoruti o Xul Solar), sino también por quienes lo hicieron a comienzos del XX (como Berni). Una generación que Rinaldini describe como “áspera por precaución” (p. 32), antirromántica, sobria, ascética y con desdén por lo superfluo.

Los dos textos recogen opiniones negativas sobre Cid y las discuten, en especial, si sigue una moda y si en sus cuadros hay deformaciones porque no representa de modo fiel la realidad. No hacen referencia a los autores de esas posiciones ni a contextos de referencia, lo que permite suponer que intervienen en una polémica en curso. Ya existe en el medio artístico rioplatense una conversación abierta sobre Elena Cid. Hay un espacio público en el que ella ocupa un lugar, no en un sector segregado de “artistas mujeres”, sino como exponente del arte moderno. Rinaldini y Atalaya, como por otra parte Marechal y Bernárdez, serán quienes tomen la palabra en favor de ella y, a través suyo, de las manifestaciones vanguardistas y de sus propios programas estéticos.

Figura 2. Elena Cid, *Retrato* (1926). Presentado en el Salón de Artistas Independientes de París (1926)



Fuente: Fundación Marechal.

III

En contraste con la alta visibilidad que reseñé en los apartados anteriores, pocos párrafos pueden contener lo que sabemos sobre su biografía. Cid es su nombre artístico, una palabra elegida que proviene del árabe, quiere decir señor o caballero, y es el apelativo por el cual llamaban a Rodrigo Díaz de Vivar, héroe del poema épico, *Cantar del mio Cid*. En principio, es una mujer que adopta un apelativo masculino para integrarse al campo artístico. Su apellido real es Hurtado de Mendoza, nacida en San Nicolás, provincia de Buenos Aires. Según la carta de Francisco Luis Bernárdez a Evar Méndez publicada en *Martín Fierro*, se trasladó a París en 1924 y allí la conocieron él y Marechal en 1927. Como indiqué más arriba, fue muy activa en el campo parisino en esos años, al menos, entre 1925 y 1929. En mayo de 1929 realizó la



exposición, ya mencionada, en Amigos del Arte, junto con Berni y Xul, y participó de exposiciones colectivas de ese año y el siguiente, como en el Nuevo Salón. Probablemente haya viajado a Argentina y haya estado presente en las muestras, pero no cuento con fuentes para precisarlo, ya que no es nombrada de modo directo en pies de fotos o en listas de personas que participaron en eventos durante esos meses en el Río de la Plata.

Hasta el momento, el único dato certero de su presencia en Argentina en esos años proviene de una nota de *La Nación* del 30 de marzo de 1930 que la menciona entre las personas presentes en el almuerzo de despedida a Alfonso Reyes, realizado el día anterior en *La criolla* (García, 2010, p. 228). Si así fuera, en algún momento de ese año volvió a París, pues la Fundación Marechal conserva una esquila de ella al escritor, fechada allí el 1 de diciembre de 1930, en la que lo invita a pasar por su casa en *la rue du Dovanier*, en el mismo Distrito XIV en el que vivían casi todos los argentinos de la agenda parisina de Marechal (Fundación Marechal).

A partir de allí, su rastro empieza a desdibujarse y se pierde. Bernárdez escribe a Marechal, en una carta de 1933, que está tan mal de salud que hace dos meses que no le escribe a Elena (correspondencia inédita, facilitada por la Fundación Marechal). Bernárdez está en Córdoba, Marechal en Buenos Aires, ¿dónde está ella? En 1948, una antología de poesía argentina incluye un poema en colaboración de los poetas Enrique González Trillo y Luis Ortiz Behety titulado “Extremaunción de un amanecer”, cuyo epígrafe reza: “A Elena Cid” y sus primeros versos dicen: “Hoy empezó su muerte; / que no se acabe nunca” (p. 250). El mismo año, *La Nación* publica un poema de Bernárdez titulado “Ante el cuadro ‘Noche de luna’ de Elena Cid”. La coincidencia de las dos publicaciones informa que para 1948 ha fallecido, probablemente ese mismo año.

Al día de la fecha no pude identificar dónde descansan sus restos mortales, dato que podría indicarnos cuándo murió y dónde vivió después de 1931. Borges relata que quiso visitar su tumba en un viaje a Ginebra y que no lo hizo para no darle explicaciones a su esposa (Bioy Casares, 2006, p. 747). Dado que algunas fuentes señalan una relación amorosa con el director de orquesta suizo Ernest Ansermet (García, 2010, p. 213), quien durante varios años viajó a Argentina para dirigir la Orquesta Nacional Argentina (Langendorf, 2005) y ofrecer conciertos, podía ser posible que haya vivido o viajado con frecuencia a esa localidad. Siguiendo esa posibilidad, me comuniqué con la dirección de pompas fúnebres de Ginebra, donde me confirmaron que no tienen registros de que se encuentre en ninguno de los cementerios de la ciudad. Por otra parte, su nombre no figura en los archivos digitalizados de los cementerios de París que me facilitó la dirección que los tiene a su cargo y tampoco pude confirmar su sepultura en Buenos Aires, a través de las oficinas del Gobierno de la Ciudad.

Como se ve, la información es muy escasa. ¿Por qué su nombre deja de figurar en salones y exposiciones después de 1931?, ¿cómo fue su vida privada? Las notas al pie que refieren a ella en los diarios de Alfonso Reyes y en su correspondencia con Borges (Reyes, 2010; García, 2010) afirman que fue amante de Fioravanti, de Bernárdez y de Ansermet. ¿Por qué la elección de la palabra amante?, ¿por qué no pareja, novia, amiga...? ¿Se debe al rol asignado a la mujer en la historia del arte – amante, musa y modelo– o estaba casada?, si es así ¿tuvo hijos?, ¿qué vínculos tuvo con los artistas que la crítica reduce a amantes? La nota de *La Nación* que la menciona en la despedida de Reyes dice: “Sra. Elena Cid” (30/03/1930), ¿se debe a su edad (desconocemos la fecha de nacimiento) o era una mujer casada y Mendoza era el apellido de su marido? Los archivos del Museo Municipal Chervo de San Nicolás contienen referencias a familias de apellido Hurtado, mas no Hurtado de Mendoza. ¿Qué nos dicen estas suposiciones y rumores sobre la dicotomía a la que se somete a las mujeres respecto de la necesidad de elegir entre carrera artística profesional o matrimonio y maternidad? Por lo anterior, quisiera saber también ¿quiénes fueron sus amigas, qué red la acompañó en París? Algunos de estos nombres posibilitarían acceder a ella a través de voces femeninas, tarea hasta el momento imposible, dado que la voz dominante en la crítica y la escritura de las primeras décadas del siglo XX es masculina.

La falta de fuentes, acompañada de rumores, lleva a una senda especulativa que, en algunos casos, da resultados y en otros no. ¿Puede ser que haya regresado a Argentina y abandonado el foco del campo artístico? Explorando la posibilidad de que haya regresado al país y que, eventualmente, se haya alejado de la pintura profesional, encuentro en las actas del Consejo de Educación (1931), publicadas en las revistas *El Monitor de la Educación*, la designación de una maestra normal llamada María Elena Hurtado de Mendoza como docente de cuarta categoría en la Escuela n° 7 de Victorica, La Pampa (a menos de 700 km. de San Nicolás, su ciudad natal), en mayo de 1931 (p. 97), mismo año en el que pierdo su rastro en París. En 1932 es trasladada a la Escuela n° 8 de la misma localidad y en agosto de 1934, promovida como maestra de tercera categoría (Consejo de Educación, 1932 p. 227; 1934, p. 118). ¿Podrá tratarse de ella? Es tan probable que no como que sí.

Aunque a simple vista parecen dos vidas opuestas, es fácil imaginar razones que llevarían a una mujer, que unos meses atrás debatía acalorada en los cafés de París sobre salones de arte independientes (correspondencia Butler-Basaldúa, exhibida en la muestra *El grupo de París*, 2015), a vivir en Victorica y trabajar como maestra. Matrimonio, presión social, falta de apoyo económico, demandas familiares... condiciones vinculadas con el rol de la mujer en los años veinte explicarían un cambio tan abrupto. También, razones contextuales, como el ascenso progresivo de los totalitarismos y la crisis del 30 que



empujaron a muchas personas a irse de Europa y regresar a sus países de origen.

El ejercicio especulativo es inconducente en términos de reconstruir una biografía, si las especulaciones –como en este caso– no derivan en el hallazgo de fuentes donde puedan anclar. Sin embargo, lo incluyo en el artículo porque me permite mostrar algunos de los problemas metodológicos que supone la indagación sobre Elena Cid, entre ellos, los callejones sin salida que obligan a regresar y considerar otras opciones (por ejemplo, respecto de dónde y cómo vivió en la década de 1930). Esto se vincula con la posibilidad de modos alternativos de hacer crítica e historia, en la senda de las reformulaciones hacia el interior de los campos de conocimiento que inician en los sesenta y tienen una inflexión en los setenta, en el marco de la segunda ola del feminismo, cuando el asunto de las mujeres en el arte deja de ser un problema de las mujeres, para ser una problemática de la disciplina.

El ensayo pionero de Linda Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”, de 1971 (2007), corría el foco del “problema” de la mujer (“falta de genio”, “talento inferior”) a la estructura social donde no se concebía que la mujer pudiera dedicarse al arte de modo profesional, sino a actividades domésticas, de cuidado o instrucción. En condiciones específicas como pertenencia a la burguesía, procedencia de familias de artistas y apoyo paterno, algunas mujeres pudieron ser artistas; entre ellas, al menos por unos años, Elena Cid. El problema de si hubo “grandes” artistas mujeres es más complejo. En primer lugar, deberíamos revisar qué entendemos con ese calificativo y cómo podría aplicarse a las mujeres, siendo que la historia del arte lo formuló para los hombres, en un canon ordenado en torno a artistas masculinos, considerados excepcionales y cuyas producciones son hitos que marcan períodos enteros.

En buena medida, las “grandes artistas mujeres” que buscamos en el pasado, sus obras y sus biografías solo pueden ser producto de la especulación y de nuestra imaginación. Las condiciones materiales y las configuraciones socioculturales, pasadas y presentes, imponen que así sea. Tenemos que imaginar obras que no existieron y al asumir que no existieron aceptamos que no tenemos que interrogar la naturaleza femenina, sino la estructura de la institución arte y la estructura de dominación social. No podemos saber qué y cómo hubieran pintado Europa y Ana María Anguissola, hermanas de Sofonisba, que dejaron la pintura por haberse casado, dado que las actividades y expectativas que recaían sobre una mujer casada muy difícilmente permitían la dedicación a la pintura profesional. Solo podemos imaginar cómo hubieran sido los cuadros históricos o las elaboraciones alegóricas de cualquier pintora anterior al siglo XX porque las mujeres no podían dedicarse a los “géneros mayores”, ni usar el gran formato. Como dice Nochlin (2007), no hay un equivalente femenino a la Capilla Sixtina de Miguel Ángel o a las salas vaticanas de Rafael, porque el papado nunca hizo (hasta hoy) un encargo de esas características a una mujer.

Sería muy difícil saber si Elena Cid fue una “gran” artista en los términos tradicionales de la historia del arte y demostrarlo en un trabajo académico. Su producción no fue preservada, como tampoco el material documental que permitiría conocer su vida y narrar su biografía. Ya lo advirtieron Pollock y Rozsika Parker: “la manera en que se documenta a las artistas mujeres es crucial para la definición del arte y del artista en nuestra sociedad” (Pollock, 2013, p. 37). De los tres artistas que compartieron salas en Amigos del Arte en mayo de 1929, solo se preservó documentación concerniente a la vida privada, la producción y circulación de obra de dos de ellos: Xul y Berni. Hoy se encuentra catalogada y disponible en fundaciones creadas para tal fin que conservan desde cuadros hasta anotaciones sueltas, recortes de periódicos, breves esquelas cotidianas, etc. Por eso, con posterioridad a los acontecimientos, la historia del arte contó (y cuenta) con los materiales necesarios para canonizar a los artistas. Huelga suponer que nadie consideró necesario conservar documentación y obra de Elena Cid, así como de muchas otras mujeres.

El esfuerzo de imaginación presente en toda investigación es, en este caso, mayor, como también lo es el riesgo de cometer errores e imprecisiones y la exhaustividad que demanda el trabajo de archivo, que, como dice Georgina Gluzman (2021a), se desarrolla por caminos insólitos y es “a menudo detectivesco” (p. 130). La autora señala que “la propia constitución del conocimiento está en disputa permanente para el feminismo. El archivo se convierte, entonces, en un espacio de disputa y de búsqueda de nuevos sentidos, olvidados en la urdimbre de la historia cultural” (p. 122).

Revisar la figura de Elena Cid y colaborar en su “desocultamiento” puede ser una manera de indagar otros modos de hacer crítica e historia, interferidos, fronterizos y, también, dubitativos y zigzagueantes, que habiliten el retrazado de mapas culturales desde y hacia una revisión y expansión de nuestras prácticas. Mi investigación sobre Cid se inscribe en un proyecto cuyo objetivo es la configuración de una escena cultural rioplatense para los años veinte y treinta del siglo XX, que desdibuje el peso de la ciudad de Buenos Aires y reconstruya una zona cultural que integra la provincia de Buenos Aires, Uruguay y parte del litoral argentino. En esa tarea empiezo a encontrar, en forma recurrente, el nombre de Elena Cid y, por curiosidad, desviándome de mis objetivos y cronogramas, me dedico a rastrearla. La indagación sobre ella, que comparto en este artículo, me llevó a revisar fuentes y archivos que no hubiera pensado (y que no formaron parte de mi plan de trabajo), en los que hallé nuevas conexiones, nombres y redes que moldean la escena rioplatense. Es decir que la trayectoria en zigzag acaba enriqueciendo mi investigación de un modo que el camino recto no hubiera hecho.

Un problema evidente se presentó al intentar responder por qué publicar un artículo sobre Elena Cid, si no es posible inventariar



sus cuadros y detenerme frente a los originales como para hacer un análisis semiótico o iconológico (o del tipo que sea) y tampoco cuento con fuentes suficientes para reconstruir su vida y su trayectoria social (Bourdieu, 2005). De modo que escribir un artículo sobre Elena Cid supone una admisión de superficialidad, dada la falta de fuentes, la imprecisión de los datos y la imposibilidad de ver alguno de sus cuadros. Si abrazara la condición excluyente de que la crítica debe desenvolverse sobre las bases sólidas de la exhaustividad documental y tomase, a su vez, a la “obra de arte” como principio ordenador para acceder a quien la “crea”, Elena Cid seguiría siendo una nota al pie en volúmenes de correspondencias y –pudiendo hacerlo– no habilitaría ninguna conversación sobre ella. Por preservarme a mí y a la disciplina, reproduciría su invisibilización.

Invitaciones

María de los Ángeles Marechal, hija del escritor, me invitó a su casa, me convidó café y desplegó para mí, sobre la mesa de su living, una serie de postales en blanco y negro que reproducen once pinturas de Elena Cid de los años veinte (Figura 2). Ese es, hasta el momento, el mayor acercamiento que tuve a la producción de esta artista, cuyos cuadros solo puedo imaginar. Desde entonces, compartimos e intercambiamos todo dato o documento que cualquiera de las dos encuentra sobre Cid. En el curso de esta investigación me obsesioné con encontrar su foto, dicen que la mujer del monumento a Sáenz Peña de Fioravanti es ella (Bioy Casares, 2006, p. 747; Castañón en Reyes, 2010, p. 165) y ese podría (o no) ser su rostro. Rastreé los archivos de los cementerios de tres ciudades, revisé infinita cantidad de correspondencias donde encontré material para la escena rioplatense, pero poquísimo y nada sobre ella. Seguí la pista de colecciones belgas de arte, estudiantes de Lothe, calles y recorridos de París, consulté a investigadores/as y museos que, en muchos casos, no me contestaron y en otros se obsesionaron como yo. De un poco de todo eso se compone esta –y toda– investigación: preguntas, afectos, obsesiones y deseos.

Quizá, alguien que lea este artículo se encuentre con algún otro hilo de donde tirar que resuene con los datos aquí brindados. Ojalá alguien lea esta lista de obras, extraídas de las postales y de los títulos mencionados por Marechal, Bernárdez, Atalaya y Rinaldini, y la coteje, en algún lugar, con algún cuadro que podría ser de ella; una artista cuyo lugar en la historia del arte resta ser restituido; una mujer cuya palabra resta ser escuchada y su pintura, vista. Por eso, cierro con los títulos de sus cuadros (ordenados alfabéticamente), como miguitas de pan, como ecos que multipliquen las conversaciones: *Dibujo 50*, *El árbol* y *El metro de La Glaciere* (1926), *El metro de La Glaciere* (1927), *El puerto de Cefalú (Sicilia)* (1926), *Figura 22*, *Figura 32*, *Flores* (1926), *Flores* (1927), *Iphigenia*, *L'ecuyere*, *Mujer pintando*, *Naturaleza muerta*, *Niña con traje en punzó*, *Niña en una montaña*, *Noche de luna*, *Paisaje* (1927), *Paisaje*

de Grecia (1926), Paisaje de Siracusa, Retrato (1926), Retrato de Francisco Luis Bernárdez (s/f).

Referencias

- Artundo, P. (2020). *Arte y documento, Fundación Espigas 1993-2003*. Fundación Espigas.
- Atalaya (1929a). Elena Cid. *Camuati*, 1(2), 12-13.
- Atalaya (1929b). Movimiento rioplatense. *Alfar*, (64), sin numerar.
- Babino, M.E. (curadora) (2015). *El grupo de París* [Exposición]. Museo Sívori.
- Bernárdez, F.L. (1927). Bernárdez en París. En *Revista Martín Fierro. Edición facsimilar* (p. 372). Fondo Nacional de las Artes.
- Bernárdez, F.L. (21 de marzo de 1948). Ante el cuadro “Noche de luna” de Elena Cid. *La Nación*.
- Bioy Casares, A. (2006). *Borges*. Destino.
- Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Cabezas, L. (2019). La espiritualización de la vanguardia, o el diseño de una modernidad católica entre París y Buenos Aires. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8(17), 35-46. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3674/3727>
- Consejo Nacional de Educación (1931). *Monitor de la Educación*, 701.
- Consejo Nacional de Educación (1932). *Monitor de la Educación*, 711.
- Consejo Nacional de Educación (1934). *Monitor de la Educación*, 740.
- De Torre, G. (1930). La nueva pintura argentina. *La gaceta literaria*, (95), 6-8.
- Dickmann, M. (1929). El arribismo en el arte: Antonio Berni, Xul Solar, Elena Cid. *Nosotros*, 64(240), 253-255.
- Falabella, C., De Titta, F., Raviña, A. y Fernández Ferreira, S. (2020). Raquel Forner. Cronología biográfico-artística. *Estudios curatoriales*, (10).
- García C. (Ed.) (2010). *Discreta efusión. Alfonso Reyes - Jorge Luis Borges 1923-1959. Correspondencia y crónica de una amistad. Correspondencias del Plata 1*. Iberoamericana Vervuert.
- González Trillo, E. y Ortiz Behety, L. (1948). *Extremaunción para un amanecer. Antología de poesía argentina*. s/d.
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Biblos.
- Gluzman, G. (2021a). Disputas en el archivo. Fuentes sobre mujeres artistas en Argentina. En V. Usubiaga [et al.], *Los patrimonios son políticos: patrimonios y políticas culturales en clave de género* (pp. 121-132). Ministerio de Cultura de la Nación – RGC. https://rmabackend.cultura.gob.ar/media/publicaciones/AAVV_2021_Los_patrimonios_son_politicos_Ministerio_de_Cultura_de_la_Nacion.pdf
- Gluzman, G. (2021b). *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.



- Gutiérrez, R. (2011). Le Corbusier en Buenos Aires. Nuevas perspectivas sobre el viaje de 1929. En M. E. Gutiérrez Mozo, *Le Corbusier, mensaje en una botella* (pp. 15-52). Colegio territorial de arquitectos de Alicante.
- Langeldorf, J-J. (2005). *Vies croisées de Victoria Ocampo et Ernest Ansermet: Correspondance 1924-1969*. Buchet-Chastel.
- Marechal, L. (1929). Dos consideraciones poéticas sobre el arte de Elena Cid. *Prisma*, (1), 81-82. <https://ahira.com.ar/ejemplares/prisma-1/>
- Marechal, L. (1950). Descenso y ascenso del alma por la belleza. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 2(14), 521-546.
- Nochlin, L. (2007). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-44). Conaculta.
- Notas de arte. Tres exposiciones de pintura moderna (17 de mayo de 1929). *La época*.
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero Reiman e I. Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 141 – 158). Conaculta.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Reyes, A. (2010). *Diarios. Tomo 2. 1927-1930*. Fondo de Cultura Económica.
- 44 Rinaldini, J. (1929). Elena Cid. *Revista semanal de La Nación*, (10), 32.
- Société des artistes indépendants (1926). *Catalogue de la 37e exposition*.
- Starico, L. (1931). Mapa de la pintura argentina. Argentina. *Periódico de arte y crítica*, (3).