

Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX:

Prácticas y discursos. Vol. 1

Autor:

Gluzman, Georgina

Tutor:

Mallosetti, Laura

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
TESIS DE DOCTORADO
HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: prácticas y discursos



Directora: Dra. Laura Malosetti Costa

Co-Directora: Dra. Dora Barrancos

Doctoranda: Lic. Georgina Gabriela Gluzman

Buenos Aires

2014

Tomo I

Índice

Tomo I

Agradecimientos vi

Introducción

“La obra que desaparece” 1

Presentación de la temática y características del proyecto de investigación 1

Estado de la cuestión 5

Marco conceptual y metodológico 10

Problemas y desafíos de la investigación 14

Objetivos e hipótesis de la investigación 16

Organización de los contenidos 18

Capítulo 1.

Inscribiendo a las mujeres en la historia del arte argentino 20

1.1. Las mujeres en la literatura artística nacional desde Eduardo Schiaffino hasta Julio E. Payró: continuidades y rupturas frente a la actividad artística femenina 20

1.1.1. Los padres fundadores y las mujeres artistas 23

1.1.2. Relatos modernistas de la historia del arte argentino 32

1.2. Excepciones positivas y visibilizaciones estratégicas: la leyenda de Lola Mora en la literatura artística y en los “documentos de la cultura popular” 37

1.2.1. El genio femenino 39

1.2.2. La ahijada de la Patria 43

1.2.3. El escándalo de la sexualidad: la Fuente de las nereidas 47

1.2.4. El canon inclusivo 50

1.3. Recuperando las voces femeninas: Andrée Moch y la autorrepresentación de una artista moderna en Buenos Aires 52

1.3.1. Autorretrato como artista moderna 53

1.3.2. Discípulos y retratos 59

Capítulo 2.	
Espacios en conflicto: intervenciones femeninas en las artes hasta 1890	63
2.1. La situación de las mujeres entre el período posindependentista y el rosismo	63
2.2. Arte o labores: las prácticas artísticas femeninas entre lo público y lo privado	68
2.2.1. <i>Labores apropiadas para su sexo: la creatividad femenina en los salones y álbumes</i>	72
2.2.2. <i>La Bandera de los Andes: un artefacto complejo</i>	79
2.2.3. <i>Dos autorretratos tempranos</i>	84
2.3. Andrienne Pauline Macaire: una ginebrina en Buenos Aires	87
2.3.1. <i>Formación en Ginebra y primeros trabajos conocidos</i>	88
2.3.2. <i>La obra litográfica de Macaire en Buenos Aires</i>	92
2.4. Mujeres artistas en el proyecto de civilización (1852-1882): las Exposiciones Nacionales	100
2.4.1. <i>La Exposición Nacional de 1871</i>	107
2.4.2. <i>La Exposición Continental de 1882</i>	113
Capítulo 3.	
Mujeres, modernidad y arte (1890-1910)	119
3.1. Nuevos roles femeninos	119
3.1.1. <i>La modernización y las mujeres</i>	121
3.1.2. <i>Mujeres y arte en el imaginario finisecular</i>	124
3.2. Josefa Aguirre y la intervención (deseada) en el espacio público	132
3.2.1. <i>Una argentina en París</i>	134
3.2.2. <i>Legitimar una obra, conquistar el espacio público: El genio de Colón señalando su ruta en el océano</i>	136
3.3. Las mujeres artistas en el Ateneo: arte, modernidad y progreso femenino	142
3.3.1. <i>La presencia femenina en las exposiciones del Ateneo</i>	145
3.3.2. <i>La recepción por la crítica</i>	159
3.3.3. <i>Una participación limitada</i>	166

3.4. Ni aficionadas ni profesionales: artistas de perfil progresista	170
3.4.1 <i>El complejo caso de Sofía Posadas</i>	172
3.4.2. <i>Eugenia Belin Sarmiento y la “verdadera imagen” del prócer: una carrera entre lo público y lo privado</i>	180
3.5. La educación artística femenina: entre la segregación y la posibilidad de consagración	186
3.5.1. <i>La Sociedad Estímulo y la Academia Nacional</i>	189
3.5.2. <i>Las academias privadas</i>	194
Capítulo 4.	
El modelo francés en la Buenos Aires finisecular	197
4.1. Francia en el imaginario argentino: el <i>topos</i> del progreso femenino en la prensa periódica	197
4.2. La recepción de la obra de Rosa Bonheur en Buenos Aires	200
4.2.1. <i>Visiones y revisiones excéntricas</i>	201
4.2.2. <i>El ejemplo de Bonheur: la trayectoria de Julia Wernicke</i>	207
4.3. Periféricas y cosmopolitas: artistas argentinas en París	211
4.3.1. <i>La Académie Julian en el contexto parisino</i>	212
4.3.2. <i>La presencia argentina en París</i>	218
4.4. Una argentina en París: la trayectoria de María Obligado	223
4.4.1. <i>Los años parisinos</i>	227
4.4.2. <i>El regreso a Buenos Aires y la retrospectiva de 1918</i>	245
Capítulo 5.	
Artes y asociaciones femeninas en las primeras décadas del siglo XX	255
5.1. El asociacionismo femenino entre fines del siglo XIX e inicios del XX	255
5.2. Las artistas en el imaginario feminista: entre las obreras y las creadoras	257
5.2.1. <i>Clases, artes y trabajos femeninos en los movimientos de mujeres en Buenos Aires</i>	261
5.2.2. <i>Una ocasión distinguida: la Exposición Nacional de 1898</i>	269

5.2.3. <i>Imágenes de artistas faro en la prensa periódica</i>	275
5.3. <i>Feminismo, arte y memoria: el monumento a las patricias argentinas</i>	282
5.3.1. <i>Las “patricias argentinas”: una construcción en textos e imágenes</i>	282
5.3.2. <i>Una intervención femenina en la construcción de iconografías nacionales</i>	285
5.3.3. <i>Proyectar un monumento: la Asociación Pro Patria en contexto</i>	294
5.3.4. <i>Las patricias en el imaginario feminista</i>	299
5.4. <i>La Fuente de las nereidas: una nueva lectura sobre una vieja polémica</i>	304
5.4.1. <i>El doble proyecto de Mora: Nereo o Venus</i>	306
5.4.2. <i>El nacimiento de Venus y las nereidas</i>	310

Tomo II

Capítulo 6.

Mujeres artistas en los Salones Nacionales (1911-1923) 316

6.1. <i>La Exposición Internacional de Arte del Centenario</i>	316
6.1.1. <i>La presencia femenina y su recepción por la crítica</i>	316
6.1.2. <i>Una escultora en la Exposición: Luisa Isella</i>	322
6.2. <i>Participación femenina en los Salones Nacionales: entre el reconocimiento y el olvido</i>	326
6.2.1. <i>La recepción por la crítica</i>	335
6.3. <i>Trayectorias femeninas dentro y fuera del Salón Nacional</i>	337
6.3.1. <i>La “paleta varonil” de Ana Weiss</i>	338
6.3.2. <i>Emilia Bertolé y la elaboración consciente de un estilo femenino</i>	345
6.3.3. <i>Lía Correa Morales: en busca de un nombre propio</i>	350
6.4. <i>Nuevos caminos</i>	357
6.4.1. <i>La ansiada profesionalización</i>	358
6.4.2. <i>La renovación plástica y Raquel Forner</i>	362

Conclusiones	364
Figuras	
Introducción	369
Capítulo 1	370
Capítulo 2	386
Capítulo 3	405
Capítulo 4	447
Capítulo 5	490
Capítulo 6	509
Anexo 1	543
Anexo 2	555
Anexo 3	557
Anexo 4	564
Anexo 5	571
Bibliografía	575

Agradecimientos

Mi directora, Laura Malosetti Costa, y mi co-directora, Dora Barrancos, han sido pacientes, gentiles y generosas. Sé que es un lugar común decirlo, pero eso no altera el hecho de que su confianza en mí haya sido absolutamente central en estos años, como sé que continuará siéndolo en el futuro.

Existe en mi vida un círculo de maestras-docentes cuya ayuda, de diferente naturaleza, ha sido crucial. Junto a ellas se sitúan mis compañeros, quienes han siempre estado dispuestos al diálogo y a la ayuda desinteresada.

María Lía Munilla Lacasa me brindó consejos invaluables sobre la vida y la tesis, entre risas y horas de clase.

María Laura Rosa colaboró con ideas, libros y tortas para esta tesis y para mi vida. Pocas personas han sido tan fundamentales como ella para la escritura de estas páginas.

Gloria Cortés Aliaga, desde el otro lado de la cordillera, fue una presencia constante una y fuente de inspiración permanente, como sucedió con Ana Paula Cavalcanti Simioni desde Brasil.

Diego Fernando Guerra dotó a esta tesis de una bella portada, apenas una pequeña muestra de su generosidad.

Esta investigación se desarrolló gracias a las becas Tipo I y Tipo II, otorgadas por el CONICET y que me permitieron trabajar en diversos grupos de trabajo en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de San Martín. Las ideas discutidas en cada uno de estos espacios han sido fundamentales para el desarrollo de este trabajo. El programa *Encounters*, realizado como academia de verano en el Getty Research Institute en 2012, me dio la oportunidad de discutir mi trabajo con un grupo de investigadores destacados. Su director, Todd Porterfield, escuchó mis ideas y estimuló proyectos. Al año siguiente, una beca del Institut National d'Histoire de l'Art me permitió viajar a Francia y consultar archivos relevantes para mi trabajo. Anne Lafont me brindó una ayuda irremplazable en este proceso. Christophe del Debbio abrió su archivo para mí, con calidez. Entre 2012 y 2014 mi vida estuvo atravesada por los viajes del programa *Unfolding Art Histories in Latin America*, gracias a los cuales pude presentar y discutir avances de mi investigación con estudiantes y profesores de Argentina, México, Ecuador, Colombia y Brasil. Las personas que conocí en este intercambio han contribuido de mil modos a este trabajo.

En las diversas instituciones donde consulté material fui siempre atendida con calidez. Destaco el compromiso y la ayuda del personal del Museo Nacional de Bellas Artes (Cecilia

García, Paula Casajús, Ana Bertollo), Museo Histórico Nacional (“Pepe” Pérez Gollán, Ezequiel Canavero, Sofia Oguic, Diego Ruiz), Museo Histórico Sarmiento (Beatriz Verd), Museo Casa de Yrurtia (Cecilia Oviedo, Constanza Varela, Patricia Cohen), Museo Cornelio Saavedra, Museo Histórico Provincial “Julio Marc” (Pablo Montini), Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (María de la Paz López Carbajal), Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” (Mónica Ferraro) y Museo Monte Piedad.

Las familias de las artistas han abierto las puertas de sus casas para mis búsquedas: Rebeca Obligado, Sebastián Obligado, Diego Garay, Iván Hernández Larguía, Fernanda Rossi, Marisa Rossi, Sebastián Rossi, Sara Shaw de Critto, Pablo Mariano Solá, Alfredo Tiscornia, Inés Tiscornia, Juan Carlos Witt, Beba de Ridder y Julieta Kemble han hecho posible estas páginas.

Raúl Laprida, Mariana Iriart, Julie Jacobs y Lindsey Schram son personas cuya presencia en mi vida agradezco permanentemente.

Mis padres, Bernardo Ernesto Gluzman y Graciela Silvia Pignalberi, me han apoyado siempre, mucho antes de que decidiera estudiar historia del arte, mucho antes de nacer. Además, me han dado la oportunidad de crecer y vivir junto a mis maravillosos hermanos, Maximiliano Gabriel Gluzman y Geraldine Andrea Gluzman, cuyo afecto interminable no creo ser digna de merecer, a pesar de disfrutarlo día a día. Mi hermoso esposo, Esteban Lucero, aunque ocupe las últimas líneas de estos agradecimientos, es la persona a quien más profundamente agradezco. Su apoyo incondicional, en los momentos más duros y en los más bellos, y su estímulo permanente han cambiado para siempre mi vida, mi forma de ver el mundo y mi capacidad de amar.

Introducción

“La obra que desaparece”

“La re-visión –el acto de mirar hacia atrás, de mirar con ojos frescos, de ingresar a un texto antiguo con una nueva dirección crítica– es para las mujeres más que un capítulo en la historia cultural: es un acto de supervivencia.”

Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, 1971.¹

“Después de todo, el punto no es cuestionar de mal humor si las mujeres artistas son buenas para rechazarlas si vemos que no son tan buenas como otros grupos, sino interesarnos en las mujeres artistas, pues su dilema es el nuestro. Cada pintura ejecutada por alguien es evidencia de una lucha y no todas las luchas son ganadas de modo concluyente.”

Germaine Greer, *The Obstacle Race*, 1979.²

Presentación de la temática y características del proyecto de investigación.

Si en la actualidad recorremos las salas dedicadas al arte argentino del Museo Nacional de Bellas Artes, nos sorprenderá la escasez de obras ejecutadas por mujeres antes de 1920. La representación de las artistas en este recorrido museístico es tan baja que incluso podríamos llegar a pensar que las mujeres se mantuvieron al margen de la práctica artística hasta la década de 1920, cuando su actividad comienza a ser más difícil de invisibilizar. Pero el Museo no siempre relató la historia de esta manera. A comienzos del siglo XX, la única obra que posee el museo de la artista argentina Julia Wernicke (1860-1932) estaba ventajosamente colgada junto a la de artistas como Ángel Della Valle y Eduardo Schiaffino.³

¹ Adrienne Rich, “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision”, en *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York, Norton & Company, 1979, p. 35 [1971]. Todas las traducciones de textos en inglés, francés o italiano citados a lo largo de esta tesis son nuestras. Asimismo, señalamos que hemos mantenido la ortografía original en todos los textos antiguos transcritos.

² Germaine Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York, Farrar Straus Giroux, 1979, pp. 325 y 327.

³ La imagen está reproducida en el capítulo 4. Sobre el museo como espacio masculinizado véase Carol Duncan, “The MoMA’s Hot Mamas”, en Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. New York, Harper Collins, 1992, pp. 347-357.

Esta tesis surge de una simple pregunta: ¿fue acaso Lola Mora la única artista activa en el largo siglo XIX o fue apenas “la punta de un escondido iceberg”?⁴ Si juzgáramos la participación de las mujeres en las artes de este período por la cantidad de monografías, artículos de investigación y textos de divulgación publicados, no podríamos tener duda: hubo una única artista cuya obra es necesario recordar. La explicación del hecho de que Mora haya sido tan sólidamente estudiada reside en dos elementos fundamentales: la fascinación despertada por su figura (común a historiadores del arte, escritores, periodistas y público) y la facilidad con la que Mora podía insertarse en el discurso de la historia del arte. En efecto, fue autora de una obra numerosa, de gran tamaño y de gran visibilidad, algo altamente inusual para una artista del período. Pero aun reconociendo su centralidad –lo que explica su presencia en diversos capítulos–, esta tesis aspira a presentar otros modos de trabajo de mujeres artistas en la ciudad de Buenos Aires durante el largo siglo XIX. Encontrar, dar visibilidad y analizar las producciones femeninas fueron en todo momento los motores de esta investigación.

En efecto, las mujeres participaron en las actividades artísticas realizadas en la ciudad de Buenos Aires en múltiples roles: artistas, comitentes, coleccionistas, docentes, críticas de arte, miembros de asociaciones culturales o simples espectadoras, ayudando a moldear una escena artística compleja.⁵ El encuentro entre historia del arte y crítica feminista permite desafiar el silencio historiográfico en torno a las mujeres y poner de relieve los modos en los que han intervenido en la producción cultural, defendiendo firmemente su reconocimiento como productoras culturales y poniendo en cuestión los papeles tradicionales de musa y modelo. Esta tesis pretende argumentar sobre la importancia de las mujeres artistas en un largo período (1810-1923), centrándonos en la ciudad de Buenos Aires. Si bien haremos referencia a algunas provincias argentinas, el estudio de cada situación particular excede ampliamente los límites previstos.

La propuesta general de esta tesis es reconstruir las trayectorias obliteradas de mujeres artistas en la ciudad de Buenos Aires durante el largo siglo XIX, poniendo particular énfasis en las últimas décadas del mismo y las primeras del XX. El acento

⁴ Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 8.

⁵ En lo que respecta a la actividad femenina en la ciudad de Córdoba véase Marcelo Nusenovich, *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, 2012. Para la ciudad de Rosario, véase Adriana Armando, *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Rosario, Fundación OSDE, 2010.

estará puesto a partir de 1890, cuando las actividades artísticas femeninas adquieren una publicidad y una importancia inusitadas, ya que la modernidad supuso una oportunidad de formación de autoconciencia, de autonomía y de visibilidad para las mujeres.⁶ Concebimos esta recuperación como algo más que un reclamo en torno a la presencia femenina en el campo disciplinar, aspirando a generar narrativas alternativas a las existentes a partir de la investigación de artistas, prácticas e instituciones que han permanecido al margen de los estudios canónicos. Lejos de enfocarnos sólo en figuras y obras centrales, nos proponemos analizar problemáticas como la educación artística femenina, la representación de las artistas en la prensa periódica y las relaciones entre movimientos de mujeres y artes, trazando un mapa complejo de producciones, prácticas y trayectorias marginadas de los estudios tradicionales. El análisis de esta red se llevará a cabo utilizando las diversas herramientas de la historia del arte y los estudios visuales –fundamentalmente la iconografía, los análisis formales, el análisis de la circulación de las obras y el establecimiento de cronologías– y los conceptos críticos surgidos de la historia feminista del arte, que han supuesto una intensa renovación disciplinar.

Respecto al período temporal abarcado por esta tesis, se emprende el análisis desde la guerra de Independencia. El impacto de la Revolución de Mayo estimuló nuevas actividades para las mujeres y allí pueden situarse relevantes intervenciones artísticas. En cuanto al momento de cierre del período elegido, se ha situado en el año 1924. Esta fecha, que señala el comienzo del ascenso de la artista argentina Raquel Forner, marca también el inicio de una profunda transformación en el campo del arte nacional.⁷ Pero resulta más importante aún para los fines de esta tesis indicar que esta fecha representa un punto de inflexión en la visibilidad de las artistas. En efecto, en 1924 Forner irrumpió en la escena artística nacional de la mano de obras como *Sol y Mis vecinas*, distinguida con el Tercer Premio en el certamen nacional de ese año. Esta recompensa, la primera entre las tres mayores obtenida por una mujer, nos habla de los nuevos y complejos lugares abiertos a las artistas durante la década de 1920.

⁶ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València, Universitat de València, 2009, p. 18.

⁷ Al respecto, Wechsler ha señalado que el “año ’24 representa un momento inaugural dentro de la disputa por el poder simbólico en nuestro campo artístico ya que se incorporan nuevos modos de acción ligados a las estrategias de la vanguardia”. Véase Diana Beatriz Wechsler, “Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas”, en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 119-155.

Por otro lado, la utilización de la categoría “mujer” representa en sí misma un problema, al enmascarar distinciones y proponer la existencia de un grupo ligado por una “esencia” común. Al respecto, el análisis realizado por Diana Fuss resulta relevante. La autora sostuvo que el retomar la distinción propuesta por John Locke entre esencias reales y nominales permite conceptualizar la categoría “mujer” como una lingüística y no natural.⁸

En tal sentido, el género, como ha señalado Joan Scott, es histórica y contextualmente mutable.⁹ Las variables de género se intersectan con otras, de clase, sexualidad, religión y nacionalidad. Como indicó Fraisse, “[n]o hay clase de mujer sencillamente porque las mujeres, cada una de ellas, se incluyen en varias categorías”.¹⁰ En rigor, gran parte de los debates que se desarrollan en estas páginas excluyen a grupos femeninos fuera de los círculos de las clases medias y altas, las más proclives a ser registradas en las fuentes. De este modo, esta tesis versa principalmente sobre “las carreras artísticas de élite”, como definió Anne Higonnet a las prácticas artísticas de mujeres de clases acomodadas.¹¹

Además, el propio sintagma “mujer artista” revela el modo en que la disciplina ha visto tradicionalmente a las productoras: seres cuya diferencia se traslada sin mediaciones a su creación. Como señaló Christine Planté, “cuando se indica el sexo, se trata de mujeres; cuando una mujer escribe, es una mujer escritora, cuando un hombre escribe es simplemente un autor”.¹² La especificidad de la producción femenina, producto de una “diferencia” asumida como natural, no constituye un núcleo de interés para esta tesis. Muy por el contrario consideramos, siguiendo a Battersby, que “ser una mujer no involucra una colección de características psicológicas o biológicas innatas (o adquiridas), es más bien un asunto de ser consignada –en base al modo en que el propio cuerpo es percibido- a una posición (no privilegiada) en una red social de poder”.¹³ En

⁸ Diana Fuss, *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*. New York y London, Routledge, 1989, p. 5.

⁹ Cit. en Iona Macintyre, *Women and Print Culture in Post-Independence Buenos Aires*. Woodbridge, Tamesis, 2010, p. 12.

¹⁰ Geneviève Fraisse, *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 80.

¹¹ Anne Higonnet, “Images – Appearances. Leisure, and Subsistence”, en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, *History of Women in the West*, tomo IV. *Emerging Feminism from Revolution to World War*. Cambridge y London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, p. 248.

¹² Christine Planté, “Femmes exceptionnelles: Des exceptions pour quelle règle”, *Les Cahiers du GRIF*, núm. 37-38, 1988, p. 97.

¹³ Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 145.

este sentido, Greer ha señalado que las mujeres artistas son parte de un grupo que debió hacer frente a los mismos obstáculos.¹⁴

Esta tesis no intenta constituir un relato de corte biográfico de las artistas activas en Buenos Aires entre 1810 y 1923. Tampoco aspira a presentar un sinnúmero de datos sin orden, intentando suplir la falta de estudios sistemáticos de sus vidas. Partiendo de la noción de “mujer” como “una identidad performada y ejecutada a través del tiempo dentro de ciertos estreñimientos sociales”,¹⁵ aspiramos a brindar un mapa de las actividades artísticas femeninas, analizando su valoración y circulación en un período largo.

Estado de la cuestión.

En cuanto a sus antecedentes, la presente investigación se nutre de una multiplicidad de estudios realizados desde la perspectiva de género que tienen como objeto el largo siglo XIX, período que ha sido analizado desde disciplinas tales como la historia, la teoría literaria y la historia del arte. En el contexto latinoamericano deben mencionarse los relevantes textos de Cortés Aliaga para el caso chileno, el trabajo de Pachas Maceda sobre las artistas limeñas de entresiglos y el aporte de Simioni para Brasil.¹⁶ En el panorama europeo y estadounidense, resultan ejemplares por su minucioso trabajo de archivo y por la profundidad de sus análisis los trabajos de Cherry, Garb, Swinth y Yeldham,¹⁷ así como los volúmenes grupales editados por Broude y Garrard.¹⁸ Estos

¹⁴ Germaine Greer, *The Obstacle Race...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵ Rita Felski, *The Gender of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 21.

¹⁶ Véase Gloria Cortés Aliaga, *Las modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Origo, 2013; Sofía Pachas Maceda, *Las artistas plásticas de Lima. 1891-1918*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008 y Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo, Editora da Universidad de São Paulo-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2008.

¹⁷ Deborah Cherry, *Painting Women. Victorian Women Artists*. London, Routledge, 1993; Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven y London, Yale University Press, 1994; Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern Art, 1870-1930*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001 y Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth Century France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*, dos tomos. London, Garland Publishing Co., 1984.

¹⁸ Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York, Harper & Row, 1982; Norma Broude y Mary D. Garrard, (ed.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. New York, HarperCollins, 1992; Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism*. Berkeley, University of California Press, 2005.

trabajos, aunque referidos a escenas artísticas diferentes a la argentina, resultan sumamente productivos y dan cuenta de la expansión de posibilidades que la modernidad supuso para las artistas. Los interrogantes planteados por todas estas autoras han actuado como punto de partida para esta investigación. Ahora bien, sus ideas y categorías analíticas deben ser adaptadas a las particulares condiciones sociales y artísticas locales, no extrapoladas de modo directo.

En nuestro país, los aportes de la historia de las mujeres han iluminado las luchas políticas, la inserción en el mercado laboral, la educación y el comportamiento sexual femenino, entre otros aspectos, restituyendo a las mujeres en la historia y devolviendo la historia a las mujeres.¹⁹ En Argentina, los trabajos reunidos por Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini,²⁰ así como las contribuciones pioneras de Dora Barrancos, Mirta Lobato y Lily Sosa de Newton,²¹ constituyen valiosos antecedentes. Los trabajos de Leandro Losada, en el campo de la sociabilidad y costumbres de la élite, son también aportes insoslayables.²²

Por otro lado, el campo de las letras fue particularmente receptivo al impacto de los estudios de género. La producción literaria y periodística femenina argentina del siglo XIX ha sido estudiada profundamente, conformando un modelo fundamental por sus análisis rigurosos. En particular, los estudios de Graciela Batticuore proveen herramientas conceptuales para pensar las articulaciones entre lo público y lo privado en la producción cultural femenina.²³

Esta tesis se aboca al estudio de un grupo numéricamente amplio de artistas. Deborah Cherry señaló que las mujeres no han devenido “sujetos artísticos”, sino que esta categoría sólo se aplicó a los hombres, honrados con retrospectivas y publicaciones ilustradas.²⁴ En el caso argentino el descuido profundo hacia las mujeres artistas del siglo XIX ha determinado que nuestra investigación se haya abocado a reconstruir sus

¹⁹ Joan Kelly, “La relación social entre los sexos: implicaciones metodológicas de la historia de las mujeres”, en Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comp.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 15.

²⁰ Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina*, dos tomos. Buenos Aires, Taurus, 2000.

²¹ Véase especialmente Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007; Mirta Zaida Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires, Edhasa, 2007 y Lily Sosa de Newton, *Las argentinas de ayer a hoy*. Buenos Aires, Zanetti, 1967.

²² Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidades, estilos de vida e identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI Iberoamericana, 2008.

²³ Graciela Batticuore, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa, 2005.

²⁴ Deborah Cherry, *Painting Women...*, *op. cit.*, p. 99.

trayectorias y a localizar su obra, intentando suplir la falta de estudios anteriores. Existe, sin embargo, un grupo de textos insoslayables cuya importancia es necesario destacar.

La exposición temporal *La mujer en la plástica argentina I*, curada por Rosa Faccaro en 1988 y realizada en el Centro Cultural Las Malvinas, constituyó una experiencia pionera para la recuperación de trayectorias artísticas olvidadas, siendo la muestra más importante de estas características realizada hasta la actualidad y abarcando la producción heterogénea de más de doscientas cincuenta artistas a lo largo de más de un siglo. Junto a un nutrido conjunto de artistas que se encontraban entonces en plena actividad, la muestra incluyó una sección histórica que reunió obras ejecutadas con diversas técnicas de artistas como Eugenia Belin Sarmiento, Procesa Sarmiento, Ana Weiss y Lola Mora.²⁵ Éste ha sido el único intento de rastrear “el museo oculto” de la producción artística femenina diseminado en museos nacionales y provinciales, así como en colecciones privadas, a diferencia de lo que ha sucedido en otros contextos como España o Alemania,²⁶ donde esa búsqueda profunda se ha realizado temprana y cuidadosamente. Fue una iniciativa pionera, realizada en un momento de escasa difusión de la crítica feminista en nuestro medio. Como señaló Faccaro, “[I]os libros llegaron después”.²⁷

Posteriormente, en un texto relativamente temprano en lo que respecta a la recuperación del trabajo artístico de las mujeres, Silvia Ocampo se ocupó de las artistas argentinas del siglo XIX. A pesar de rescatar un gran número de ellas a través de breves biografías, su análisis permanece fundamentalmente ligado a la historiografía más conservadora del arte, afirmando que las artistas argentinas del siglo XIX “estuvieron más cerca de la maestría del oficio academicista de los neoclásicos que de la actitud revolucionaria de los impresionistas del siglo XIX. Ellas no cuestionan, no rompen los moldes, no se independizan de sus maestros”.²⁸ En este pasaje se halla uno de los *topos* más recurrentes en torno a la relación entre mujer y arte: las mujeres imitan a los artistas varones creadores y, por lo tanto, pueden ser eliminadas del relato de la historia del arte.

²⁵ Rosa Faccaro (cur.), *La mujer en la plástica I*. Buenos Aires, Centro Cultural Las Malvinas, 1988.

²⁶ Véanse Vicent Ibiza i Osca, *Obra de mujeres artistas en los museos españoles: guía de pintoras y escultoras, 1500-1936*. Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente-UNED, 2006 y Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, *Das verborgene Museum: Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Berlin, Hentrich, 1987.

²⁷ Entrevista con Rosa Faccaro, Buenos Aires, 26 de marzo de 2010.

²⁸ Silvia Ocampo, “Las artistas plásticas en la Argentina del siglo XIX”, en Lea Fletcher (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Feminaria, 1994, pp. 298-307.

Un intento relevante de volver visibles a las artistas plásticas de la generación del ochenta fue realizado de modo pionero por Laura Malosetti Costa.²⁹ La autora destacó la presencia femenina en los salones finiseculares y analizó detalladamente “dos coyunturas específicas, en las cuales es posible observar la posición de dos pintoras en las batallas que se libraron en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX por la modernidad artística”. Las artistas sobre las que ha trabajado con detenimiento son Sofía Posadas y Diana Cid García de Dampt. Malosetti Costa buscó evadir el esencialismo, recuperando los modos específicos de negociación con el entorno y de recepción de su obra que encontraron estas artistas. Además, destaca que “resultaría seguramente revelador un estudio sistemático y exhaustivo en términos cuantitativos y materiales de la participación femenina en las incipientes actividades e instituciones artísticas”, abriendo camino para futuras investigaciones entre las que se cuenta la presente.

En los últimos años, Patricia Corsani, María Isabel Baldasarre, Julia Ariza, Graciela Scocco y Alejandra Niedermaier han abordado diversos aspectos de las relaciones entre mujer y arte en la Buenos Aires finisecular, con cierto énfasis en las representaciones de las artistas en la prensa.³⁰ Como ha sucedido en otros contextos latinoamericanos con figuras como Frida Kahlo o Tarsila do Amaral, las investigaciones se han centrado en general sobre un reducido grupo de artistas. La fascinación por un puñado de figuras, entre las que ocupa un lugar central Lola Mora, ha llevado a postergar la recuperación de datos concretos sobre la actividad artística femenina durante el siglo XIX, único camino para intentar rebatir las difundidas ideas en torno a la inexistencia absoluta o visibilidad limitada de las mujeres artistas.

Los escasos textos monográficos dedicados a mujeres artistas de este período no han intentado, en general, vincular reflexivamente sus carreras con la escena artística

²⁹ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, *op. cit.*

³⁰ Patricia Corsani, *Lola Mora. El poder del mármol*. Buenos Aires, Vestales, 2009; María Isabel Baldasarre, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, año 9, núm. 16, octubre de 2011, pp. 21-32; Julia Ariza, “Artes femeninas y artistas mujeres. Sus representaciones en la prensa periódica de Buenos Aires (1910-1930)”, en *Mujeres y género. Poder y Política. X Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*. Luján, Universidad Nacional de Luján, 2010 (cd-rom); Graciela Scocco, “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en María Inés Saavedra (dir.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público*. Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 209-247; Alejandra Niedermaier, *La mujer y la fotografía. Una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires, Leviatán, 2008.

contemporánea. Figuras como Lola Mora y Raquel Forner, y ya entrado el siglo XX, Marta Minujín, aparecen como solitarias estrellas en medio de una actividad artística femenina notablemente oscura e ignorada, siendo objeto de innumerables libros, artículos y exhibiciones. Sus gestos y logros son interpretados como “transgresiones”, olvidando la actividad diversificada llevada adelante por las mujeres artistas en Argentina de modo permanente.

La idea de que las mujeres enfrentaron durante el siglo XIX terribles obstáculos que les impidieron desarrollar una práctica artística está fuertemente arraigada tanto en la bibliografía especializada como en textos de divulgación. El discurso de los obstáculos, que minimiza las actividades artísticas de las mujeres, ha afirmado que con anterioridad al siglo XX la “producción femenina tenía los límites del retrato familiar, de las naturalezas muertas o del doméstico paisaje teñido de ingenuidad”.³¹ Las investigaciones de Graciela Batticuore en torno a la escritura femenina en Argentina entre 1830 y 1870 han resultado particularmente iluminadoras para nuestro trabajo. El “mandato de la época” no llevó a que las mujeres sacrificaran o reprimieran su vocación literaria sino que condujo a la búsqueda de temas y formas de difusión propios.³² Como ella, que identifica en torno a 1880 la emergencia de “nuevas figuraciones de la mujer letrada”,³³ nosotros también advertimos un cambio certero a fines de esa década y todavía más en la siguiente.

En rigor, el desinterés de los especialistas por reconstruir estas historias, con las notables excepciones ya detalladas, refleja la persistencia acrítica de ciertos estereotipos en torno a las mujeres artistas, derivados en gran medida de los relatos tradicionales sobre el arte argentino y de la crítica artística a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Éstos han puesto en el centro la figura del “profesional”, cuestionando el valor de otras identidades artísticas. El “profesional” es definido tácitamente como un hombre de clase media cuyo trabajo (y habilidad) le reporta status.³⁴ Como señaló Trasforini, el binomio diletantismo/profesionalización comprendió una serie de estrategias (prácticas y discursivas) propiciadas por los varones en los lugares de críticos, artistas o jurados.³⁵ En realidad, la profesionalización, frecuentemente usada como una vara con que medir

³¹ Alicia de Arteaga, “Mujeres en el centro”, *La Nación*, 9 de agosto de 1998 (Archivo Lily Sosa de Newton, Buenos Aires).

³² Graciela Batticuore, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa, 2005, p. 115.

³³ *Ibíd.*, p. 335.

³⁴ María Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 110.

³⁵ *Ibíd.*, p. 112.

el progreso femenino, constituye una categoría de aplicación compleja a muchos de los artistas del período, tanto varones como mujeres. En lugar de defender un sentido estrecho del profesionalismo, esta tesis aboga por complejizar la categoría de profesional, no limitándola a la remuneración sino vinculándola con otros fenómenos igualmente significativos, tales como el deseo de presentarse como artistas, la participación sostenida en salones y la inserción en la docencia.

Estudiar la actividad artística femenina en Buenos Aires durante este período significa desafiar la división entre artistas aficionadas y artistas profesionales. Si bien resulta indudable que las artistas de comienzos del siglo XX lograron un inédito grado de dedicación a su actividad, se debe complejizar y cuestionar el modelo de desarrollo lineal hacia la profesionalización. Varios factores complican este esquema sencillo. En primer lugar, el medio artístico porteño no estuvo fuertemente institucionalizado sino hasta fechas tardías. En segundo lugar, el incipiente mercado del arte no brindó un apoyo sostenido a artistas argentinos sino hasta las primeras décadas del siglo XX. Y, finalmente, hubo artistas profesionales a lo largo de todo este período.

Marco conceptual y metodológico.

El desarrollo de esta tesis está ligado al pensamiento feminista y a su crítica a la historia del arte, en particular a la necesidad de tener acceso al pasado de las mujeres. En Europa y los países anglosajones, las historiadoras feministas del arte de la década de 1970 revelaron que esta disciplina, lejos de ser una construcción objetiva basada en criterios de verdad universales, era un cuerpo de conocimientos excluyente y fundado sobre premisas sexuadas, desde la categoría de “genio” –auténtico pilar disciplinar– hasta la de “bellas artes” en detrimento de otras actividades creativas. Como señalan Broude y Garrard, el proyecto feminista en la historia del arte se propone “corregir las cosas” (“*set things right*”),³⁶ recuperando las historias de mujeres invisibilizadas por los relatos, e investigando el modo en que las representaciones del sitio de las mujeres en el arte han influido en las mujeres artistas.³⁷

³⁶ Norma Broude y Mary D. Garrard, “Preface”, en Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse...*, *op. cit.*, p. x.

³⁷ Anne M. Wagner, “Lee Krasner as L.K”, en Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse...*, *op. cit.*, p. 429.

Existe consenso en que la crítica feminista a la historia del arte se inicia en 1971 con la publicación de “Why Have There Been No Great Women Artists?” de Linda Nochlin.³⁸ Anclada en la historia social del arte, la respuesta de Nochlin enfatizaba que el arte “ocurre en una situación social, es un elemento integral de la estructura social y está mediada y determinada por instituciones sociales específicas y definibles”.³⁹ A pesar de la radicalidad de su postura, las bases de la disciplina –específicamente la “grandeza”– no eran cuestionadas. Como señalara Norma Broude, Nochlin en este texto temprano no desafió “la autoridad universal de las nociones de grandeza y logro artístico, definidas de modo masculino”.⁴⁰

Los desarrollos posteriores de la crítica feminista a la historia del arte, particularmente a partir de la década de 1980, han enfatizado la necesidad de rechazar los parámetros evaluativos tradicionalmente aplicados.⁴¹ Rozsika Parker y Griselda Pollock avanzaron en esta dirección en *Old Mistresses*, analizando las posiciones ocupadas por las mujeres con respecto al arte. Ambas sostuvieron que “la relación de las mujeres con las estructuras artísticas y sociales ha sido diferente de aquélla de los artistas varones”.⁴² Además, dejando de lado las teorías que enfatizan la autonomía de la obra de arte, Griselda Pollock y Rozsika Parker han sostenido que el arte “es una de las prácticas culturales ideológicas que constituyen el discurso de un sistema social y sus mecanismos de poder”.⁴³

De particular interés para nuestro trabajo resulta la polémica mantenida por Griselda Pollock y Ann Sutherland Harris con ocasión de la exposición pionera *Women Artists: 1550-1950*.⁴⁴ El debate, centrado sobre las carreras de la artista italiana Sofonisba Anguissola y la francesa Élisabeth Vigée Le Brun, buscaba evaluar los alcances del impacto del feminismo en la historia del arte. Mientras que Harris defendió

³⁸ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178 [1971].

³⁹ *Ibíd.*, p. 158.

⁴⁰ Norma Broude, reseña de Greer, Munro y Loeb, en Jennifer Licht (ed.), “Review”, *Art Journal*, vol. XLI, núm. 2, verano de 1981, pp. 180-182.

⁴¹ Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin*, vol. 69, núm. 3, septiembre de 1987, p. 328.

⁴² Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, Pandora, 1981, xviii-xix.

⁴³ *Ibíd.*, p. 115.

⁴⁴ Realizada en 1976 en el Los Angeles County Museum of Art bajo la curaduría de Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, esta muestra representó un auténtico jalón en la investigación feminista de las artes. Su intención fue “hacer ampliamente conocidos los logros de algunas artistas de calidad cuyo olvido puede ser en parte atribuido a su sexo”. Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin: *Women Artists 1550-1950*. New York, Alfred A. Knopf, 1981, p. 11 [1976].

una renovación mediante la reintegración de las mujeres artistas, Pollock en esta primera etapa apuntó a una reconsideración de la disciplina que otorgara preeminencia a los factores sociales y de clase.⁴⁵ Esta discusión germinal sentaría los precedentes de una auténtica separación entre historiadoras del arte preocupadas por la integración de las mujeres “al currículo de la historia del arte”,⁴⁶ en palabras de Mary Garrard, e historiadoras del arte “radicales”.

Las herramientas conceptuales proporcionadas por ambas tendencias son de utilidad para esta tesis, que busca tanto conocer la trayectoria de artistas eliminadas de los relatos sobre arte argentino como discutir las bases sobre las que se han asentado estas narrativas. En rigor, la investigación biográfica sobre mujeres artistas es clave para la formulación de hipótesis más complejas y para la radicalización de los cuestionamientos a la disciplina de la historia del arte. De este modo, como ha señalado Trasforini, las “historias aditivas e historias reconstructivas”, lejos de oponerse se presentan como complementarias.⁴⁷ En nuestra investigación, la reflexión en torno a los criterios utilizados para la inclusión de las artistas ha sido permanente. Reconociendo que en gran medida la exclusión de determinadas artistas estuvo vinculada a la escasez de material primario de análisis, es necesario señalar que estos parámetros han sido coyunturales.

Junto a esta polémica, la tentación del esencialismo ha permeado gran parte del pensamiento feminista. La influyente pensadora Julia Kristeva, por ejemplo, ha defendido la existencia de una diferencia sexual de origen biológico, psicológico y relacionada con la reproducción: “una diferencia en la relación de los sujetos con el contrato simbólico que es el contrato social; una diferencia, entonces, en las relaciones con el poder, el lenguaje y el sentido”.⁴⁸ A pesar del indudable interés de esta línea de pensamiento, en esta tesis no indagaremos en esta dirección. En este sentido, lejos de postular un determinismo de origen biológico, consideramos que son las experiencias femeninas las que constituyen a las mujeres como sujetos del “segundo sexo”.⁴⁹ Compartimos la opinión de Linda Nochlin, quien ha defendido la idea de que “en cada

⁴⁵ Los pasos del debate pueden hallarse en Hilary Robinson (ed.), *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*. London, Camden Press, 1987, pp. 200-227.

⁴⁶ Cit. en Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *op. cit.*, p. 353.

⁴⁷ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ Cit. en Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *op. cit.*, p. 335.

⁴⁹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999 [1949].

momento, las mujeres artistas y escritoras parecen estar más cerca a otros artistas y escritores de su mismo período y posición que entre sí”.⁵⁰ Sin embargo, no desconocemos que las diferencias asignadas a hombres y mujeres pueden “a veces dejar sus marcas” en las obras, según la acertada y ambigua expresión de Mary Garrard haciendo referencia a la “sensibilidad femenina” expresada en la obra de Artemisia Gentileschi.⁵¹

La decisión de emprender el estudio de las trayectorias, obras y representaciones de las mujeres artistas sugiere la existencia de una categoría discreta y separada. Al respecto, Germaine Greer señala que las mujeres constituyen “un grupo que tiene mucho en común, atormentado por los mismos conflictos de motivación y las mismas dificultades prácticas”.⁵² Si bien debemos evitar el discurso de la victimización argumentado por Greer,⁵³ resulta indudable que las mujeres han enfrentado situaciones de opresión particulares que han sido sorteadas de modo más o menos exitoso a través de negociaciones específicas y muy diversas entre sí. Es posible hablar de un arte hecho por mujeres si se explicita que estamos refiriéndonos únicamente a una diferencia sexual producida históricamente.

Por otro lado, la crítica feminista a la historia del arte también emprendió la tarea de examinar las imágenes femeninas, tanto aquellas producidas masivamente como aquellas pertenecientes al terreno de las bellas artes. Tanto John Berger como Linda Nochlin estudiaron los cruces entre esferas diversas de la cultura visual.⁵⁴ No sólo el desnudo –temprano objeto de estudio– sino también las imágenes de las mujeres en tanto vírgenes, madres, prostitutas o brujas constituyeron un campo fértil de análisis. Estas representaciones, en el sentido propuesto por Roger Chartier,⁵⁵ habilitan identidades para las mujeres de modo prescriptivo y proscriptor.⁵⁶ A los fines de esta tesis, las representaciones de mujeres como artistas –particularmente en la prensa

⁵⁰ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *op. cit.*, p. 149.

⁵¹ Mary D. Garrard, “Artemisia and Susanna”, en Norma Broude y Mary D. Garrard (ed.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. New York, Harper & Row, 1982, p. 161.

⁵² Germaine Greer, *The Obstacle Race...*, *op. cit.*, p. 6.

⁵³ Cfr. Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 21.

⁵⁴ Linda Nochlin, “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art”, en Thomas Hess y Linda Nochlin (ed.), *Woman as Sex Object*. New York, Art News Annual XXXVIII, 1972, pp. 9-15 y John Berger, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 43-74 [1972].

⁵⁵ Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 45-62.

⁵⁶ Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *op. cit.*, p. 340.

periódica ilustrada– ofrecen un acercamiento a los modos de ser artista disponibles para las mujeres de Buenos Aires.

Problemas y desafíos de la investigación.

En 1909 la artista argentina María Obligado de Soto y Calvo presentó *La hierra*, un óleo de grandes dimensiones, en el *Salon de la Société des Artistes Français*. La obra recibió atención de la prensa europea y, al año siguiente, fue propuesta para su exhibición en Buenos Aires en el marco de la Exposición Internacional de Arte. En la década de 1930 fue donada por la artista al Museo Histórico de Rosario. Sin embargo, *La hierra* no cuelga en un sitio destacado de la institución como obra programática del Centenario. Su destino acabó siendo mucho menos impactante: se halla en la actualidad en el salón comedor del Instituto Cultural “Martín Fierro” de esa ciudad. Su estado actual de conservación es calamitoso [Figura 1].⁵⁷ *La hierra* fue restaurada en 1972 de un modo curioso. Los repintes efectuados en esa ocasión alteraron la obra de un modo que resulta sólo evaluable por especialistas. Sin embargo, Luis F. Martínez Berges, el restaurador, consideró que había hecho un buen trabajo y firmó la obra en grandes letras.

En *The Obstacle Race* Germaine Greer identificó “la obra que desaparece” como uno de los principales impedimentos para la recuperación de trayectorias de artistas olvidadas, analizando algunas de las causas que han determinado la escasez de obras ejecutadas por mujeres artistas activas antes del siglo XX: conocimientos técnicos deficientes, la ausencia de firmas y el total desinterés hacia las obras de mujeres artistas mostrado por los museos.⁵⁸ La obra más importante de María Obligado languidece en un espacio donde se cocina a diario. Como ha escrito Deborah Cherry, “la promoción incansable del genio masculino en el arte acompaña cómodamente el concepto de *patrimonio* utilizado en los museos, galerías e industria de la conservación. El *matrimonio*, después de todo, tiene significados bastante disímiles”.⁵⁹ Nuestros intentos para gestionar la recuperación de la obra han sido inútiles.

⁵⁷ María Alejandra Gómez, “Informe técnico de restauración. La yerra de María Obligado de Soto y Calvo”, mimeo, 2011.

⁵⁸ Germaine Greer, *The Obstacle Race...*, *op. cit.*, p. 132.

⁵⁹ Deborah Cherry, *Painting Women...*, *op. cit.*, p. 4.

Durante el transcurso de esta investigación se ha logrado ubicar un importante *corpus* de obras ejecutadas por mujeres durante el largo siglo XIX en instituciones como el Museo Histórico Nacional, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Monte Piedad, el Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, el Museo de la Ciudad, el Museo Yrurtia, el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” y el Museo Histórico “Cornelio de Saavedra”, entre otros. Asimismo, hemos rastreado un número significativo de obras en diversas colecciones particulares, particularmente entre los descendientes de las artistas investigadas. Sin embargo, la relativa escasez de obras de mano femenina ha determinado una aproximación cuantitativa –porcentajes de participación en salones y géneros pictóricos abordados por las mujeres–, que coexiste junto a una cualitativa.⁶⁰

Por otro lado, conviene recordar que sólo un porcentaje menor de las obras comentadas pertenece en la actualidad a colecciones públicas. El Museo Nacional de Bellas Artes, por citar un ejemplo fundamental, apenas es dueño de dos obras de artistas pertenecientes a la generación del Ateneo. Una de las artistas fundamentales de este grupo, María Obligado, cuya producción abordaremos en los capítulos 3 y 4, no se halla representada, a pesar de las gestiones de su heredero Carlos Obligado.⁶¹ Con escasa fortuna crítica, las obras de mujeres artistas han estado sujetas al desinterés y a la negligencia.

En Argentina el escaso interés por las mujeres artistas supone tanto dificultades como promesas. Otro de los problemas más profundos que hemos afrontado es la inexistencia de investigaciones de base que documenten la actividad femenina en las artes durante el largo siglo XIX. La “vida y obra” de la mayor parte de las artistas comentadas en esta tesis fue pacientemente recuperada a través de la utilización de múltiples fuentes, en aquello que Linda Nochlin denominó “trabajo detectivesco”.⁶² Se han reunido y cotejado fragmentos discontinuos de datos hallados en lugares diversos. La imagen que devuelve más claramente el procedimiento de trabajo es la del rompecabezas. Como señaló Estrella de Diego en su fundamental estudio sobre las

⁶⁰ Cfr. Estrella de Diego, *La mujer y la pintura...*, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ Borrador de carta de Carlos Obligado a Atilio Chiappori, datada “Buenos Aires, 30 de mayo de 1939” (Archivo Familia Obligado). La obra ofrecida fue *Angoisse*, seguramente por su exhibición en el *Salon* parisino y su tamaño conveniente.

⁶² Linda Nochlin, “How Feminism in the Arts Can Implement Cultural Change”, *Arts in Society: Women and the Arts*, vol. 11, núm. 1, primavera-verano de 1974, p. 85.

pintoras españolas del siglo XIX, “[r]ebuscar entre los datos y leer entre líneas es siempre la misión del investigador ocupado en el tema de la mujer artista”.⁶³

En el curso de esta pesquisa la pregunta por las fuentes que se utilizarían para la reconstrucción de estos relatos perdidos se tornó acuciante. En un texto pionero del análisis de las actividades artísticas femeninas en esta etapa Laura Malosetti Costa ponía de manifiesto esta dificultad con toda claridad: “[n]o conocemos sus cuadros ni nos llegaron sus palabras”.⁶⁴ Si bien hemos ubicado abundantes muestras de la producción de las mujeres durante el período, tanto en colecciones privadas como públicas, la ausencia de archivos documentales que permitan un acercamiento más profundo al modo de vida y pensamiento de estas artistas sigue siendo un escollo. Los materiales documentales de la historia modernista del arte, como diarios y cartas, son sumamente escasos. La búsqueda de referencias en diarios, revistas y libros contemporáneos ha sido el principal medio para construir el mapa de artistas y obras sobre el que se basará esta tesis.

El trabajo hemerográfico ha brindado las fuentes más interesantes y ha aportado datos para reconstruir trayectorias artísticas. Se ha recurrido a un amplio número de diarios y revistas. El escaso desarrollo de prensa específica en las décadas anteriores a 1890 ha determinado en gran medida la organización del capítulo 2, centrado en episodios puntuales. En términos generales, podemos afirmar que esta tesis cuenta una historia parcial. Hay muchas trayectorias y episodios para analizar pero los límites han sido impuestos por la disponibilidad del material.

Cada capítulo cuenta con un extenso aparato de notas referidas a fuentes primarias, evidenciando la falta de rigurosas investigaciones anteriores. En rigor, esta tesis se plantea explícitamente como un doble trabajo tanto de sistematización de trayectorias como de análisis de problemáticas generales. Excluidas de diccionarios, monografías especializadas, catálogos razonados de colecciones públicas y privadas, las artistas y sus obras sólo pueden ser restituidas a la historia general del arte con un esfuerzo de búsqueda que incorpore fuentes heterogéneas.

Objetivos e hipótesis de la investigación.

⁶³ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura...*, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁴ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, *op. cit.*

Es poco lo que se ha escrito sobre las mujeres artistas activas en Buenos Aires durante el largo siglo XIX. Las dificultades a la hora de hallar datos referidos a las actividades artísticas femeninas han jugado un rol importante en la escasa atención concedida a este período, que vuelve imprescindible la movilización de las más diversas fuentes.

Frente a este vacío historiográfico, los objetivos específicos de esta investigación son:

- reconstruir la formación artística y la trayectoria de las principales artistas activas en Buenos Aires durante el largo siglo XIX, prestando particular atención a las condiciones sociales bajo las que desarrollaron su actividad;
- recuperar producciones artísticas olvidadas, dispersas en diversos museos y colecciones privadas, como punto de partida fundamental para la discusión sobre la importancia de estas artistas en la historia del arte argentino;
- registrar la actuación de las mujeres en exposiciones artísticas y analizar la recepción de su obra a través de los discursos aparecidos en la prensa y literatura contemporáneas;
- clarificar las condiciones materiales y sociales que permitían u obstaculizaban el desarrollo profesional de una artista durante este período a partir de estudios de caso;
- estudiar la profusión de imágenes y escritos en torno a las mujeres como artistas en la época de entresiglos, procurando establecer si subvierten o refuerzan los discursos dominantes sobre la posición de las mujeres en la sociedad, definiendo sus relaciones con los debates contemporáneos acerca de la “nueva mujer” y examinando con especial atención los modelos de mujer artista imaginados por los diversos movimientos de mujeres porteños;
- a partir del análisis del lugar de las mujeres artistas en la escena cultural y artística de fin de siglo, revisar el panorama general de la historia cultural del período desde una perspectiva de género, y
- revalorizar las obras de mujeres de este período.

Esta tesis se basa en las siguientes hipótesis fundamentales:

- Las mujeres participaron activamente en las artes desde el período posindependentista, desempeñando roles importantes en la constitución y sostenimiento del campo artístico de Buenos Aires particularmente a partir de la

década de 1890, en carácter de artistas, coleccionistas, docentes, críticas de arte y miembros de asociaciones culturales.

- Este vasto abanico de actividades llevadas a cabo por las mujeres ha sido escasamente reconocido por la historia del arte argentino, tanto por la escasez de referencias presentes en textos fundamentales como por la construcción de una leyenda artística excluyente en torno a la figura de Lola Mora.
- La institucionalización débil del campo artístico a fines del siglo XIX constituyó una circunstancia favorable para el desarrollo de las carreras de ciertas artistas, que se hallaron en condiciones de negociar posiciones relativamente ventajosas.
- Sus producciones artísticas, lejos de limitarse a géneros tradicionalmente considerados femeninos, abarcaron la construcción de iconografías nacionales, el retrato, el paisaje y el desnudo desde fecha relativamente temprana.
- Si bien el acercamiento a las bellas artes se relacionaba con roles socialmente asignados a las mujeres, ciertas artistas plantearon nuevos papeles femeninos a través de su práctica.
- El proceso de profesionalización de las mujeres artistas no siguió una trayectoria lineal sino que adoptó formas complejas. En tal sentido, ciertas artistas conocieron una temprana profesionalización. El mantenimiento de un relato basado en la tardía profesionalización artística femenina ha reforzado la noción de que las artistas argentinas anteriores a la segunda y tercera década del siglo XX no ejecutaron obras de interés.

Organización de los contenidos.

Esta tesis consta de seis capítulos y cinco anexos. Algunas de las temáticas fueron abordadas de modo preliminar en trabajos presentados en congresos y en revistas especializadas: la inclusión de las mujeres en las historias del arte argentino, la leyenda de Lola Mora, la autobiografía de Andrée Moch, la carrera de Andrienne Bacle, la recepción argentina de la obra de Rosa Bonheur, la retrospectiva de María Obligado en 1918, la iconografía de las patricias argentinas, la carrera de Lía Correa Morales y las relaciones entre artes y movimientos de mujeres.

Tras un primer capítulo dedicado a los modos de inclusión de las mujeres en las historias del arte argentino, el segundo propone un acercamiento a la actividad artística femenina entre 1810 y 1890. El tercer y el cuarto capítulo abordan la generación de

artistas del Ateneo, poniendo de relieve trayectorias poco conocidas. El siguiente intenta delinear un panorama de los cruces entre artes y movimientos femeninos en el período de entresiglos. Finalmente, el último capítulo estudia la participación femenina en los Salones Nacionales entre 1911 y 1923. En términos generales, se propone un orden cronológico.

El Anexo 1 presenta biografías de algunas artistas poco conocidas o imprescindibles para la lectura de esta tesis. Los Anexos 2 y 3 brindan datos sistematizados sobre la participación femenina en el Ateneo y en el Salón Nacional. El Anexo 4 presenta una lista tentativa de las estudiantes sudamericanas de la *Académie Julian* en la última década del siglo XIX y la primera del XX, a partir del estudio de las actas originales conservadas en París. El Anexo 5 presenta una cronología detallada de la pintora e ilustradora María Obligado de Soto y Calvo, figura clave analizada en el capítulo 4.

Capítulo 1

Inscribiendo a las mujeres en la historia del arte argentino

1.1. Las mujeres en la literatura artística nacional desde Eduardo Schiaffino hasta Julio E. Payró: continuidades y rupturas frente a la actividad artística femenina.

Junto al trabajo fundacional de recuperar trayectorias de artistas olvidadas, la mirada feminista hacia el arte emprendió la tarea de “criticar el canon de la historia del arte, visto como una progresión lineal de genios masculinos”.¹ En ningún lugar esta concepción se hizo tan visible como en el esquema que figuró en la portada del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, curada por Alfred H. Barr para el *Museum of Modern Art* de Nueva York en 1936. Como ha señalado Griselda Pollock con relación a este diagrama, “cada movimiento aparece presidido por un artista renombrado. Todos los canonizados como iniciadores del movimiento moderno son hombres”.² Sin embargo, las trayectorias y obras femeninas fueron reseñadas desde los inicios de la literatura artística, a pesar de haber ocupado un lugar marginal con respecto a las actividades de los artistas varones. Este interés ciertamente limitado por las artistas mujeres se encuentra ya en la monumental obra de Giorgio Vasari (1511-1574): *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, cuyas dos ediciones datan de 1550 y 1568.

Como ha señalado Ernst Gombrich, las *Vidas* es uno de los relatos de mayor influencia en el discurso disciplinar de la historia del arte.³ De hecho, la forma biográfica usualmente empleada en los relatos artísticos aún en la actualidad responde en gran medida al esquema vasariano. La presencia de las mujeres artistas en esta obra resulta un tema de indagación relevante. En efecto, y tal como ha señalado Laura Malosetti Costa, la forma de presentar la historia del arte como un desarrollo a partir de las vidas de artistas ha tenido un enorme impacto en la construcción de los relatos sobre

¹ Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin*, vol. 69, núm. 3, septiembre de 1987, p. 351.

² Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London, Routledge, 1988, p. 50.

³ Ernst H. Gombrich, “The Literature of Art”, *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 11, núm. 1, primavera de 1992, p. 5.

el arte argentino,⁴ un tema que nos proponemos explorar tomando como referencia a las mujeres artistas.

En su segunda edición, publicada en 1568, la obra de Vasari ofrecía unas doscientas biografías, precedidas por prefacios e introducciones. En este vasto trabajo de Vasari las mujeres artistas tienen una presencia menor, aunque bien documentada. Hay información sobre la escultora Properzia de' Rossi (*circa* 1490-1530), sobre la pintora Sofonisba Anguissola (*circa* 1532-1625) y sus hermanas, y una descripción detallada de un fresco de Plautilla Nelli (1523-1587), ubicado entonces en la iglesia florentina de Santa Maria Novella.⁵ Es posible que Giorgio Vasari las haya seleccionado como indiscutibles rarezas, como ejemplos inusuales de las habilidades de las mujeres, aunque en la biografía de la escultora boloñesa Properzia de' Rossi señaló que:

Es una gran cosa que, en todas las virtudes y en todos los ejercicios en los que las mujeres en cualquier momento quisieron intervenir con alguna preparación, siempre han sido excelentísimas y más que famosas, como puede demostrarse con una infinidad de ejemplos a quien no lo creyera.⁶

A pesar de este discurso halagador, resulta indudable que las mujeres artistas eran admitidas como valiosas excepciones. Como señaló Germaine Greer, una obra excelsa ejecutada por una mujer “no es parte del orden natural”,⁷ situándose más allá de las expectativas sociales.

Por otro lado, Vasari destacó que Properzia era muy hábil en el manejo de sus asuntos domésticos, y remarcó su hermosura física y talentos: “Tenía un bellissimo cuerpo, y tocó y cantó en sus tiempos mejor que cualquier otra mujer de su ciudad”.⁸ Pero además, todas las mujeres que Vasari mencionó pertenecían a la nobleza italiana, en momentos en que el arte era practicado sobre todo por clases medias. De este modo, Vasari parece intentar asegurar el carácter noble del arte, insertándose en una polémica

⁴ Laura Malosetti Costa, “Romero Brest y la historiografía del arte argentino”, en Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 285.

⁵ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, Pandora, 1981, p. 3.

⁶ Giorgio Vasari, *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*. Firenze, S. Audin e Co., 1822, p. 437.

⁷ Germaine Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York, Farrar Straus Giroux, 1979, p. 4.

⁸ Giorgio Vasari, *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino*, *op. cit.*, p. 349.

fundamental de la época, a través del ejemplo de estas mujeres refinadas que lo practicaban.⁹

Además, Vasari describió el estilo de las obras realizadas por mujeres como sutil y delicado, estableciendo así las ideas acerca de la supuesta feminidad intrínseca del arte hecho por mujeres. En este sentido, sostuvo que estas obras habían sido realizadas con “gracia femenina”.¹⁰ Las características del estilo de las mujeres artistas se oponían a las elevadas cualidades del arte de Miguel Ángel, cuyo rasgo distintivo era la *terribilità*.

Los *topoi* vasarianos (la excepcionalidad del talento en las mujeres, el elogio de la belleza de las artistas, la importancia de su origen noble y la existencia de un estilo femenino) reaparecen frecuentemente en los relatos de la historia del arte argentino. Disciplina conservadora por excelencia, la historia del arte es un territorio donde las recurrencias son la norma. Como ha señalado Whitney Chadwick, la “oposición entre ‘afeminado’ y ‘heroico’ salpica todos los textos clásicos”.¹¹ El texto de Vasari ha sido el más influyente en este sentido, constituyendo “un importante modelo para cronistas de artes posteriores” e iniciando “una tradición en la que las mujeres artistas excepcionales tenían un puesto en la historia del arte”.¹²

Durante el siglo XIX la presencia de las mujeres artistas en los libros de historia del arte, tanto en Europa como en Estados Unidos, se convirtió en un elemento aún más relevante. Surgieron por entonces publicaciones dedicadas exclusivamente a las artistas, tales como *Women Artists in All Ages and Countries* de Elizabeth Ellet (1859), *English Female Artists* de Ellen C. Clayton (1867), *Women in the Fine Arts* de Clara Erskine Clement (1904) y *Women Painters of the World* de Walter Shaw Sparrow (1905). Este último, en el prólogo de su obra, se preguntaba “¿Qué es un genio? ¿No es tanto masculino como femenino? ¿No son algunas de sus cualidades características de la masculinidad, mientras que otras nos deleitan con las gracias encantadoras de la perfecta feminidad?”.¹³ El interés por la actividad de las artistas persistió, al tiempo que continuaban vigentes –y aun se profundizaban– las concepciones rígidas sobre la “naturaleza de los sexos” y las diferencias que ésta produciría en la creación artística.

⁹ Griselda Pollock, “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”, en Hilary Robinson (ed.), *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*. London, Camden Press, 1987, pp. 214-216.

¹⁰ Giorgio Vasari, *Opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, op. cit.*, p. 359.

¹¹ Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ Walter Shaw Sparrow, *Women Painters of the World: from the Time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the Present Day*. Toronto, The Copp Clark Company Limited, 1905, p. 11.

No debemos perder de vista que la figura de la mujer como artista tuvo un lugar destacado en la cultura de la época. Precisamente durante el largo siglo XIX se produjo una auténtica proliferación de textos e imágenes en torno a las mujeres artistas, cuya expansión en la Buenos Aires de fin de siglo analizaremos en el capítulo 3. Al respecto, Griselda Pollock y Rozsika Parker han señalado que las referencias sobre mujeres artistas desaparecen precisamente en el momento de emancipación social y mayores posibilidades educativas para las mujeres, es decir, recién en el siglo XX.¹⁴ Las historias del arte del siglo XX permanecen silenciosas frente a las otrora célebres artistas. Como ha sido señalado por las primeras generaciones de historiadoras feministas del arte, dos de las historias generales del arte más populares del siglo XX, la de Ernst H. Gombrich y la de W. Janson, las excluyeron por completo, al menos en sus primeras ediciones.

El objetivo de este capítulo es analizar de qué modos se produjo el ingreso de las mujeres artistas a diversos textos generales de historia del arte en la Argentina. A fin de emprender una crítica de la historiografía argentina desde el punto de vista del feminismo, resulta crucial preguntarnos qué formas asumió la representación de las mujeres artistas en la literatura artística argentina desde el comienzo de su desarrollo hasta fines del siglo XIX. En términos generales, podemos afirmar que el limitado ingreso de las mismas se produjo en términos condicionados por el género de las artistas, desplegándose discursos en torno a la diferencia sexual, productora de una supuesta diferencia natural y automática en la creación artística. A partir de un amplio corpus de relatos artísticos escritos en nuestro país por historiadores del arte desde la década de 1930,¹⁵ es posible analizar la presencia de las mujeres artistas y examinar algunos de los *topoi* recurrentes en torno a la relación entre mujer y arte.

1.1.1. Los padres fundadores y las mujeres artistas.

Entre el 18 de septiembre y el 1 de octubre de 1883 Eduardo Schiaffino publicó en *El Diario* una serie de textos titulada “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de

¹⁴ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵ El corpus seleccionado abarca diversas historias generales del arte argentino, escritas en nuestro país a partir de la década de 1930. Nos centraremos en *La pintura y la escultura en Argentina* de Eduardo Schiaffino (Buenos Aires, 1933), *El arte de los argentinos de José León Pagano* (Buenos Aires, 1937-40), *Pintores y grabadores rioplatenses* de Jorge Romero Brest (Buenos Aires, 1951), *La pintura argentina del siglo XX* de Cayetano Córdova Iturburu (Buenos Aires, 1958) y *23 pintores de la Argentina. 1810-1900* de Julio E. Payró (Buenos Aires, 1962).

protección para su desenvolvimiento”,¹⁶ que constituiría la base de su obra histórica más importante, publicada en 1933. Malosetti Costa ha destacado que, además de analizar el gusto público y desplegar hipótesis acerca de las causas del escaso desarrollo artístico de la ciudad de Buenos Aires, Schiaffino trazó “una historia de las actividades artísticas en su ámbito”.¹⁷ Las conexiones entre el esquema vasariano, caracterizado por el énfasis en los aportes individuales de los artistas que harían evolucionar el arte, y estos “Apuntes” de Schiaffino ya han sido señaladas.¹⁸ Sin embargo, en este primer relato de Schiaffino no hay lugar para ellas, ni siquiera en las notas marginales.

El caso de Raymond Monvoisin resulta ejemplar: su compañera, la pintora y escritora Clara Filleul (1822-1878), no recibió ninguna mención.¹⁹ Sin embargo, Schiaffino dio cuenta de la rapidez y facilidad que caracterizaron a Monvoisin: “ejecutó él solo, una serie de obras importantes y numerosos retratos”.²⁰ La pretendida facilidad y rapidez de ejecución podría estar relacionada con la actividad de Filleul, oculta bajo la firma única del *maestro*. Al respecto, resulta oportuno señalar que el propio Domingo Faustino Sarmiento, cuya hermana se había formado con Monvoisin, reconoció la participación de Filleul en la vasta producción retratística del artista.²¹

Treinta años después de este primer acercamiento a la historia del arte nacional Schiaffino publicó *La pintura y la escultura en Argentina*, una obra sin precedentes por su extensión y profundidad. En este libro se incorporan los escritos de Schiaffino desde 1883 en adelante. La obra, dedicada a “la noble memoria de los precursores de allende los mares, a la de los argentinos que cultivaron la semilla del arte en tiempos aciagos

¹⁶ Con la publicación de este texto, “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires. 1810-1910”, en el número preparado por *La Nación* para el Centenario de la Revolución de Mayo, se sancionó una protohistoria oficial del arte argentino.

¹⁷ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 177.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 181. Véase también José Emilio Burucúa y Ana María Telesca, “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”*, núm. 27-28, 1989-1991, pp. 70 y 71.

¹⁹ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento”, 1883, pp. 36-37 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, sin ubicación).

²⁰ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, p. 44.

²¹ José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922, p. 53.

hasta que la endeble planta pudo aclimatarse,²² presenta “modificaciones en sus posiciones e ideas”²³ y, también, invariantes significativas.

¿Cuál es el lugar de las mujeres en este temprano relato, que abarca el arte de nuestro país desde 1783 hasta 1894? ¿Han contribuido las mujeres al cuidado de la *vegetación artística*? Eduardo Schiaffino se detuvo en una sola artista, Eugenia Belin Sarmiento, en un capítulo dedicado a Domingo Faustino Sarmiento y a su interés por la promoción de la educación artística.²⁴ Pero observemos más detalladamente en qué contexto Schiaffino dirigió su atención a esta artista. Tras relatar el viaje a Italia de Giuseppe Agujari (1840-1885), quien había sido enviado por Sarmiento para investigar la enseñanza artística que permitiría fundar la Academia de Bellas Artes en Buenos Aires, Schiaffino escribió que:

El Retrato de Sarmiento que publicamos aquí, para dejar constancia de aquel adelantado pensamiento de gobierno, ha sido pintado diez y seis años después, cuando el gran educador era casi octogenario, por su nieta, la pintora argentina: Eugenia Belin Sarmiento.²⁵

El interés principal de Schiaffino no radicaba tanto en preservar la memoria de la trayectoria y de las obras de Eugenia Belin Sarmiento, sino en presentarnos la imagen de Domingo Sarmiento, ya que a Eugenia “le ha correspondido la *suerte* de pintar sus mejores retratos”.²⁶ Señalemos, asimismo, que la única obra de Eugenia Belin reproducida es el mencionado retrato de Sarmiento. Además, Schiaffino indicaba que Eugenia Belin Sarmiento también pintó paisajes y frutas, en clara alusión a los géneros tradicionalmente asociados a las mujeres.

Por otro lado, Schiaffino mencionó que Eugenia Belin Sarmiento fue discípula de Procesa Sarmiento, la hermana de Domingo. A pesar de aludir a una relación pedagógica con su tía, Schiaffino se centró exclusivamente en Eugenia Sarmiento sin profundizar esta conexión y se refirió a la influencia segura de Domingo Sarmiento. Lo que se pone de relieve en este relato es aquello que podemos denominar, siguiendo a Mira Schor, un “linaje paterno”.²⁷ En efecto, se privilegia una genealogía

²² Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Edición del autor, 1933, p. 5.

²³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 20.

²⁴ *Ibíd.*, p. 226-229.

²⁵ *Ibíd.*, p. 227.

²⁶ *Ibíd.*, p. 229. El destacado es nuestro.

²⁷ Mira Schor, “Linaje paterno”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana-Conaculta, 2007, pp. 111-129.

exclusivamente masculina, excluyendo la posibilidad de la existencia de un linaje materno de maestras y discípulas. De este modo, Schiaffino exalta el vínculo entre Eugenia y Domingo, afirmando que ella realizó su obra pictórica “con amor y energía, dos cualidades transmitidas por el abuelo”.²⁸ Como señalara Schor, “[s]e privilegian las obras de mujeres cuya paternidad puede establecerse”.²⁹

Sabemos, gracias a la investigación de Malosetti Costa, que Eduardo Schiaffino desaconsejó el otorgamiento de una beca de pintura, en la categoría de paisaje, a la artista Julia Wernicke porque existía “una inferioridad de parte del concurrente femenino, ya que la historia del arte no registra sino como raras excepciones los triunfos de la mujer en el cultivo del arte pictórico”.³⁰ Sin embargo, como veremos en los siguientes capítulos, conviene no exagerar la “carrera de obstáculos” que las artistas del período de entresiglos enfrentaron. Además, la actitud de Schiaffino con respecto a sus compañeras artistas distó de ser unívoca, como lo demuestran tanto el envío realizado a Saint Louis en 1904 y la adquisición, para el Museo Nacional de Bellas Artes, de *Toros* de Julia Wernicke.

En *La pintura y la escultura en Argentina* se incluyó una ilustración de pequeño formato, realizada por el propio Eduardo Schiaffino. El epígrafe de la imagen señalaba que se trataba de una “Muchacha calchaquí decorando una urna” [Figura 1].³¹ En una historia del arte donde las mujeres están prácticamente borradas sorprende que el autor haya imaginado a una artista calchaquí, cultura que según él es la única que se destacó de cuantas existieron en nuestro país. Intensamente negada en otros tiempos y lugares, la actividad creativa femenina aparece imprevistamente.

El segundo tomo de esta obra, nunca terminado, incluiría una breve reseña de las actividades artísticas femeninas en Argentina.³² Julia Wernicke, Lola Mora, Eugenia Belin Sarmiento, María Obligado de Soto y Calvo, y Diana Cid García de Dampt serían las artistas mencionadas. Schiaffino dedicó un breve párrafo a cada una de ellas y las

²⁸ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, *op. cit.*, p. 229.

²⁹ Mira Schor, “Linaje paterno”, *op. cit.*, p. 111.

³⁰ Cit. en Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 (cd-rom).

³¹ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, *op. cit.*, p. 51.

³² Eduardo Schiaffino, “Pintores y escultores femeninos”, sin fecha, s. p. (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Armario III, Estante 2, Caja XVII, carpeta 9, documento 34).

engloba bajo el curioso título de “Pintores y escultores femeninos”.³³ Resulta sorprendente la exigua cantidad de líneas dedicada a cada una de estas artistas, todas ellas de un perfil muy alejado al de las “aficionadas” omnipresentes en la literatura artística nacional. El *topos* del esfuerzo realizado por estas mujeres es el imperante. De este modo, Schiaffino parece sorprenderse frente a la “loable dedicación” de María Obligado y ante la “laboriosa permanencia” de Eugenia Belin Sarmiento en Holanda, que examinaremos en los capítulos 3 y 4.

En 1937, cuatro años después de *La pintura y la escultura en Argentina*, se publicó el primero de los tres tomos de la obra *El arte de los argentinos* del crítico y artista José León Pagano. El proyecto del autor era responder a la acuciante pregunta por la identidad argentina.³⁴ Su propuesta consideró la incorporación de las mujeres a la historia del arte argentino, aunque a menudo recurriera a estereotipos y a la existencia de un supuesto “estilo femenino” para explicar trayectorias y producciones.

Pagano incluyó el análisis y la reproducción de diversas obras ejecutadas por mujeres, en una cantidad sin paralelo en las historias generales de arte argentino, inclusive hasta la actualidad. Al afirmar que “No faltaban entonces [en la etapa de los organizadores] mujeres pintoras”, Pagano revelaba la existencia de las artistas, casi completamente ausentes en el relato de Schiaffino. Es conveniente citar *in extenso* este fragmento:

No faltaban mujeres pintoras; pero hacían, ¿cómo decirlo? hacían pintura de *cámara*, de puertas adentro, pintura femenina, de flores, de frutas. Si alguna se aventuraba un poco más y exhibía *academias*, ya no se miraba *eso* con buenos ojos, y el comentario social oponía reparos no leves a tamaña falta de tacto. También supo algo de esto Sofía Posadas, alumna de Reinaldo Giudici.³⁵

El comentario de Pagano está lejos de constituir una reflexión histórica precisa y documentada. Como veremos en el capítulo 3, las artistas del período considerado por Pagano no sólo produjeron cuadros de flores. El autor exageraba la distancia entre la actividad artística durante en Ateneo y la década de 1930, reforzando la modernidad de

³³ Gloria Cortés Aliaga señaló, para el caso chileno de fines del siglo XIX, que “en el momento en que estas artistas alcanzan obras de gran nivel, la distinción de género tiende a desaparecer. Sin embargo, serán calificadas en adelante bajo apelativos masculinos para fortalecer y hacer notar al ‘genio creador’. Celia Castro será considerada como uno de los ‘grandes pintores’ chilenos por sus compañeros; lo mismo ocurre en el caso de Luisa Lastarria, denominada como ‘pintor de género y retratos’ y con Blanca Doren y Emma Formas, definidas como un ‘pintor de temperamento’”. Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Origo, 2013, p. 41.

³⁴ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I. Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. xiii.

³⁵ *Ibíd.*, p. 395.

la escena artística contemporánea. Aunque no debemos olvidar que existían indudables limitaciones a la práctica artística femenina, algunas de las trayectorias de las artistas mencionadas en su obra cuentan otra historia, una en la que las mujeres no aceptaron pasivamente los límites sino que los transgredieron mucho más a menudo de lo que se ha creído. En este sentido, el caso de Sofía Posadas, analizado detalladamente por Malosetti Costa y sobre cuya trayectoria volveremos, resulta ejemplar.³⁶

Desde el inicio del relato de Pagano percibimos el interés por las mujeres artistas. En el capítulo dedicado a los inicios de la arquitectura argentina, el autor incluyó la reproducción de una obra de Léonie Matthis,³⁷ artista celebrada por su rigurosidad en la investigación sobre el pasado nacional, a quien le dedicaría una conferencia dos décadas más tarde y sobre quien demostró tener un interés sostenido.³⁸

Pagano dividió en cuatro momentos la historia del arte argentino: el período de los precursores, el de los organizadores, el de los aportes de la pintura al *plein air* y el del arte de avanzada. Ya en la etapa de los precursores, confusa y amorfa,³⁹ se refirió a la actividad de algunas artistas: Andrienne Pauline Macaire – conocida en la historiografía artística argentina como Andrea Bacle–, Luisa Sánchez de Arteaga, Procesa Sarmiento de Lenoir y, de modo no cronológico, Eugenia Belin Sarmiento.

El capítulo dedicado a los comienzos del grabado en nuestro país incluye un extenso comentario de la obra del ginebrino César Hipólito Bacle, quien fue presentado como un personaje maldito.⁴⁰ Pagano, en cambio, realizó un elogio apasionado de la figura de Andrienne, la *devota* esposa de Bacle, que aparece como su colaboradora principal. Pagano llega incluso a preguntarse si César Hipólito Bacle dibujó todo lo que se le atribuye, cuestionando de modo pionero el *aparato Bacle*.

Aún más interesante que esta fundamental relectura de la producción de Andrienne Macaire resulta la construcción que Pagano realizó de su personalidad. Tras describirnos a un César Hipólito Bacle obsesionado por la obtención de ganancias, Pagano elaboró un retrato de Andrienne como figura angelical y refinada, “colaboradora ferviente y compañera abnegada”.⁴¹ Pagano atribuye a sus “gustos aristocráticos” el dictado de cursos de dibujo y pintura destinados a mujeres, así como su trabajo en el

³⁶ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, *op. cit.*

³⁷ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. 19.

³⁸ José León Pagano, “Nuevas aproximaciones a la historia en el arte de Leonie Matthis”, *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, vol. 39, 1939, pp. 27-32.

³⁹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. xvii.

⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 122-130.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 129.

Ateneo Argentino, un colegio para señoritas. Lejos de considerar la vasta producción de la artista, Pagano la identifica con el estereotipo de la *accomplished lady*. El *topos* de la asociación entre mujeres refinadas y práctica artística, ya presente en las elegantes artistas de Vasari, reaparece.

Pagano también rescató la actividad de Luisa Sánchez de Arteaga.⁴² La llamada “primera pintora argentina” fue descrita como una suave y hermosa dama, de la que se destacó nuevamente su origen patricio. La obra reproducida es su autorretrato, a través del cual se podían apreciar tanto la belleza física como la delicadeza de Sánchez de Arteaga. Para Pagano, las cualidades de la obra de la artista son significativamente similares a las de su apariencia física. El caso de Raquel Forner, que examinaremos luego, brindará un nuevo ejemplo en este sentido.

Del período de los organizadores, Pagano destacó a María Obligado de Soto y Calvo y Julia Wernicke.⁴³ María Obligado de Soto y Calvo es presentada como una artista a secas, lejos de la categoría de “aficionada”.⁴⁴ Pagano defendió en el apartado dedicado a María Obligado de Soto y Calvo su derecho a ubicarse entre los pintores más destacados de su generación, algo que aún no ha sucedido. Además, desde su lugar como crítico de arte en *La Nación* Pagano se ocupó también de la obra de María Obligado, por ejemplo en la extensa reseña publicada con ocasión de la muestra realizada en la galería Witcomb en 1927, última exposición de la artista.⁴⁵ En aquella oportunidad, Obligado exhibió un nutrido conjunto de ciento quince óleos bajo el título *Itinerario de viaje*.⁴⁶ Pagano se refirió “al pintor que hay en la señora de Soto y Calvo” y destacó su capacidad para transmitir “sus impresiones de viajera”. La “tensión de su espíritu móvil” se había plasmada en estos estudios apresurados. Lejos de los estereotipos que la crítica solía aplicar a las artistas, la reseña de Pagano devuelve una imagen de Obligado como artista moderna y vivaz, al tiempo que nos recuerda la trayectoria de la artista mediante un repaso de sus logros. Un óleo como *Venecia gris* ha sido ejecutado, en palabras de Pagano, con “la viva simpatía de quien penetra las cosas observadas” [Figura 2].⁴⁷

⁴² *Ibíd.*, pp. 175-177.

⁴³ *Ibíd.*, pp. 392-400.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 392.

⁴⁵ José León Pagano, “María de Soto y Calvo”, *La Nación*, 21 de julio de 1927 (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre María Obligado de Soto y Calvo, folio 7).

⁴⁶ *Exposición de María Obligado de Soto y Calvo. Itinerario de viaje*. Buenos Aires, Galería Witcomb, 1927.

⁴⁷ José León Pagano, “María de Soto y Calvo”, *La Nación*, 21 de julio de 1927 (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre María Obligado de Soto y Calvo, folio 7).

La otra figura femenina de esta etapa de organización es Julia Wernicke, cuyo arte fue ampliamente celebrado en la Buenos Aires finisecular. A pesar de este éxito, Schiaffino apenas la mencionaría en el segundo tomo de su obra. En cambio, según Pagano, Julia Wernicke también debería ser situada en un lugar especial, dado que le tocó en suerte ser considerada no ya una “aficionada” sino una artista.⁴⁸ Las condiciones en las que una mujer podía pensar su propia actividad artística y la infravaloración del género de pintura de animales la habrían hecho alejarse del campo artístico nacional, al que regresa en pocas oportunidades.⁴⁹ Por otro lado, en el obituario de Julia Wernicke Pagano escribió: “Le tocó actuar en los momentos más difíciles de nuestra evolución artística. No era frecuente ver a una mujer instalar su caballete en Palermo, frente a una jaula de leones” [Figura 3].⁵⁰ Este análisis sutil de las limitaciones impuestas por las condiciones sociales contrasta con la caracterización de criatura frágil que hizo Pagano de Wernicke, quien, nos dice, tenía una sensibilidad quebradiza.⁵¹ El crítico no se limitó a analizar su figura en estas ocasiones sino que fue la única mujer que decidió incluir en la exposición *Un siglo de arte en la argentina*, que tuvo lugar en la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1936.

El último tomo de la vasta obra de Pagano incluye un singular capítulo titulado “La contribución femenina”.⁵² En la introducción de este extenso apartado repasó algunos de los nombres ya presentados en su primer tomo. Pagano describió la diversidad de la práctica artística de las mujeres, atraídas por las más variadas tendencias. Además de nombrar a una gran cantidad de mujeres artistas, incluyó detalladas reseñas de la obra de Andreína Bai de Luca, Emilia Bertolé, Norah Borges de Torre, Dora Cifone, Lía Correa Morales de Yrurtia, María Escudero, Raquel Forner, Lía Gismondi, Biyina Klappenbach, Lola Mora, Catalina Mórtola de Bianchi, Hildara Pérez de Llansó, Aurora de Pietro de Torras, María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal, Carlota Stein, Ángela Vezzetti y Ana Weiss de Rossi. La extensa lista refiere al supuesto progreso de la escena artística. En efecto, del período de los organizadores Pagano rescata apenas dos figuras de las ochenta que actuaron (Anexo II).

⁴⁸ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. 396.

⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 396-398.

⁵⁰ José León Pagano, “Julia Wernicke. Su fallecimiento”, *La Nación*, sin fecha (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Julia Wernicke, folio 13).

⁵¹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. 399.

⁵² José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo III. Buenos Aires, Edición del autor, 1940, pp. 341-375.

No existe ningún intento de vincular entre sí a estas disímiles artistas. La única razón por la que Pagano las ha reunido es por su género, en oposición al “sexo fuerte”.⁵³ Sus nombres e historias constituyen la historia del arte del “sector femenino”.⁵⁴

Es una obviedad señalar que no existe en la obra de Pagano un capítulo titulado “La contribución masculina”. Toda su obra, y en realidad toda la historia del arte, ha estudiado la cultura de los hombres, a la que a veces el sector femenino ha contribuido modestamente. Como ha señalado Adrienne Rich, “vivimos con libros de texto, trabajos de investigación, fuentes académicas y conferencias que tratan a las mujeres como una subespecie, mencionada tan sólo como elementos periféricos a la historia de los hombres”.⁵⁵

Las biografías de las artistas presentan regularmente palabras vinculadas al campo semántico de la delicadeza, como en la discusión de los retratos de Lía Correa Morales,⁵⁶ una constante en la producción crítica sobre la artista, o en el comentario de la obra de María Mercedes Rodríguez de Soto Acebal.⁵⁷ Estas singulares recurrencias constituyen uno de los *topoi* más evidentes de la valoración que la historia del arte ha hecho de las mujeres artistas, cuyo estilo es siempre introspectivo, delicado y sutil.⁵⁸ Para Pagano, a pesar de reconocer la posibilidad de que las mujeres artistas se comprometieran en prácticas creativas diversas, existía algo que podríamos denominar estilo femenino, marcado por la sutilidad y la gracia.⁵⁹

Sin embargo, una de las artistas elegidas por Pagano fue presentada de un modo muy diferente. Se trata de Raquel Forner, de quien Pagano afirmó que era varonil, impetuosa y que no buscaba lo agraciado, un hecho supuestamente singular y sorprendente para una mujer y que la separaba de otras artistas más “femeninas” como Marie Laurencin.⁶⁰ Nuevamente las cualidades de la producción de la artista son significativamente similares a su fisonomía de rasgos duros y a su modo de autorrepresentación como artista moderna. Por ejemplo, la fotografía de Raquel Forner de Anatole Saderman –conservada entre las imágenes de Pagano– no se ajustaba a los requisitos de la belleza y conducta femeninas normativas [Figura 4]. Como han

⁵³ *Ibíd.*, p. 341.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 342.

⁵⁵ Adrienne Rich, “Toward a Woman-Centered University”, en *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. New York, Norton & Company, 1979, p. 135 [1973-4].

⁵⁶ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo III, *op. cit.*, p. 356.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 368.

⁵⁸ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper & Row, 1988, p. 149 [1971].

⁵⁹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo III, *op. cit.*, p. 369.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 361.

señalado Parker y Pollock, los críticos sólo pueden elogiar a una artista diciendo que pinta como un hombre.⁶¹ Frente a la obra de Forner, Pagano repitió el tradicional *topos* del “recio espíritu viril” de la artista.⁶² Sin embargo, el estilo femenino tenía un lugar en la obra de Forner: Pagano también mencionó ciertas *obras menores* realizadas con gracia y destreza.⁶³

A pesar de sus contradicciones, José León Pagano aparece –especialmente confrontado con la invisibilización femenina desplegada en la obra de Schiaffino– como un promotor clave de las carreras artísticas de diversas mujeres y, sobre todo, como un auténtico conservador de la memoria de sus actividades desde 1830 hasta mediados del siglo XX. En efecto, en su vasto archivo, conservado en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, se halla el mayor repositorio de documentos y fotografías relativos a artistas argentinas. Este corpus de más de mil quinientos archivos referidos a la trayectoria de aproximadamente cien artistas argentinas nos ha permitido reconstruir carreras y hasta obtener imágenes de obras cuyo paradero es completamente desconocido.

1.1.2. Relatos modernistas de la historia del arte argentino.

En *Old Mistresses* Parker y Pollock destacaron la centralidad del papel del crítico de arte en la relación entre el espectador y la obra como una de las características fundamentales del arte moderno. El discurso de los críticos contribuye a proteger los valores dominantes y a cargar a la obra de las artistas mujeres con estereotipos,⁶⁴ que aparecen con toda fuerza en la obra de Jorge Romero Brest y Cayetano Córdova Iturburu. La figura del primero ocupó un lugar central en los debates estéticos de la posguerra y en la introducción del paradigma modernista en nuestro país.⁶⁵ Malosetti Costa ha señalado que un “análisis de los primeros textos críticos e historiográficos de

⁶¹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses...*, *op. cit.*, p. 8.

⁶² José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo III, *op. cit.*, p. 361. Los hermanos Goncourt lo expresaron con claridad: “no hay mujeres de genio/ las mujeres de genio son hombres”. Cit. en Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 4.

⁶³ *Ibíd.*, p. 362.

⁶⁴ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses...*, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁵ Andrea Giunta y Laura Malosetti Costa (comp.), *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

JRB revela no sólo su adhesión fervorosa a la tradición artística sino, además, su adopción del modelo biográfico tradicional”.⁶⁶

Pintores y grabadores rioplatenses, publicado en 1951, fue el primer libro de Jorge Romero Brest que presentó una historia del arte de esta zona geográfica. A pesar de ser una reunión de notas periodísticas y de ensayos, la obra posee una indudable unidad.⁶⁷ En el prólogo Romero Brest dedicaba la obra a los jóvenes artistas de nuestro país y destacó que en ella no hablaba “sino de los mayores, no para que los imiten sino para que al estimarlos –lo que es muy importante– se comprendan a sí mismos”.⁶⁸

Observamos una intención clara de constituir un relato sobre la tradición artística rioplatense: un auténtico panteón de héroes fundadores. Dividida en capítulos dedicados a los pintores de los siglos XIX y XX, a los pintores argentinos de vanguardia, a los pintores extranjeros residentes en Buenos Aires, a los pintores uruguayos y a los dibujantes y grabadores rioplatenses, la obra no incluye ninguna mención a artistas mujeres. En la construcción de este canon no hay lugar para la actividad artística femenina. Debemos recordar que la generación de artistas activas entre fines del siglo XIX e inicios del XX ya no estaba activa desde la década de 1930, cuando comienzan a tomar forma los relatos de Schiaffino y Pagano. Era fácil, por lo tanto, obviarlas.⁶⁹

Sin embargo, a diferencia de Eduardo Schiaffino que mantuvo una vacilante actitud frente a las capacidades artísticas de las mujeres –ejemplificada en el rechazo de la beca a Julia Wernicke–, Romero Brest fue un impulsor decidido de diversas artistas contemporáneas, entre las que se destaca la figura de Marta Minujín. Desde el otorgamiento del “Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella” en 1964 por un jurado compuesto por Clement Greenberg, Pierre Restany y el propio Jorge Romero Brest, Minujín permaneció estrechamente ligada a su figura. Romero Brest le dedicó diversos escritos. Además, podemos recordar que diversas artistas participaron y obtuvieron los galardones máximos en los Premios del Centro de Artes Visuales dirigido por Romero Brest, entre ellas Louise Nevelson, quien fue premiada en 1962 por un jurado compuesto por Giulio Carlo Argan, James Johnson Sweeney y nuevamente Romero Brest.

⁶⁶ Laura Malosetti Costa, “Romero Brest y la historiografía del arte argentino”, *op. cit.*, p. 285.

⁶⁷ Jorge Romero Brest, *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires, Argos, 1951, p. 7.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 11.

⁶⁹ En este punto también hay que considerar que la “crítica formal y estilística atenta sólo a las avanzadas de la vanguardia, generó lecturas homogeneizantes” del arte de fines del siglo XIX, “atribuyéndole un proverbial ‘retraso’ y ‘mediocridad’”. Véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, pp. 19 y 21.

La asociación entre Romero Brest y Marta Minujín fue tan intensa que algunos de sus contemporáneos adjudicaban al crítico el éxito de la artista. El interés sostenido de Romero Brest por Minujín fue tan intenso que despertó sospechas acerca del auténtico valor de sus creaciones. En la revista *El Mundo* encontramos una indicación en este sentido. Luego de transcribir algunas líneas de una conferencia de Sartre sobre el happening y el teatro, Lorenzo Varela escribe:

Mientras tanto, la “happeningsta” por antonomasia, Marta Menuhin, pasea por Nueva York con su hombre de vinilo, sin saber que, en Buenos Aires, Romero Brest murmuró que si se hacen tonterías la hundirá en el olvido con la misma facilidad con que la alzó al estrellato.⁷⁰

La actividad de Romero Brest como gestor cultural se separa de su relato del arte argentino, caracterizado por la ausencia total de mujeres.

La pintura argentina del siglo XX de Cayetano Córdova Iturburu fue publicada en 1958. En el capítulo dedicado a la pintura argentina de las últimas décadas del siglo XIX se refiere al Ateneo, “meritoria y memorable agrupación de escritores y artistas”.⁷¹ Aunque sabemos que en las exposiciones realizadas por el Ateneo, eventos relevantes para la constitución del campo artístico en Buenos Aires, participaron diversas artistas, Córdova Iturburu se limita a mencionar a Eugenia Belin Sarmiento, por razones evidentemente ligadas a su ilustre familia. Córdova Iturburu, escribiendo sobre la exposición de 1871, sostiene que el nombre de Domingo Sarmiento “se vincula siempre, de manera inevitable a toda iniciativa progresista de su época”.⁷² La utilización de la figura de Eugenia Belin Sarmiento como modo de aludir y ensalzar a Domingo Sarmiento recuerda claramente al precedente de Eduardo Schiaffino.

En los capítulos que cubren las décadas posteriores a 1910 registramos un aumento considerable de los comentarios sobre artistas mujeres. Si miramos el índice de la obra, encontraremos un número considerable de mujeres. Aparecen, entre otras, Emilia Bertolé, Norah Borges, Raquel Forner, Martha Peluffo, Lidy Prati, Mercedes Rodríguez de Soto Acebal y Ana Weiss de Rossi.

Es interesante destacar que la obra de muchas de estas artistas es descrita con palabras que remiten a un mismo campo semántico profundamente sesgado por el género. Se nos dice, por ejemplo, que Emilia Bertolé es “autora de un fino libro de

⁷⁰ Lorenzo Varela, “Minimundia”, *El Mundo*, 7 de mayo de 1967, recorte (Archivo Marta Minujín, Buenos Aires, sin ubicación).

⁷¹ Cayetano Córdova Iturburu, *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958, p. 16.

⁷² *Ibíd.*, p. 15.

poemas” y que su pintura “se inclina a extremar las delicadezas”,⁷³ que la obra de Blanca R. de Zarlenga posee “delicadeza”,⁷⁴ que Minerva Daltoe practica un “arte de ingenuidad delicada”⁷⁵ y que Yadviga Alicia Giangrande se caracteriza por una “poética ingenuidad de concepto”.⁷⁶ Las diferencias entre estas artistas son eliminadas en favor de un hipotético estilo femenino.

Por otra parte, en el relato de Córdova Iturburu fue de gran importancia la separación entre aquellos artistas que practicaban la pintura pura y los que incorporaban “elementos indudablemente extra-plásticos”.⁷⁷ La pintura “pura” aparece como una condición para que la pintura argentina se sume “a la marcha general del arte de nuestro tiempo”. Entre los artistas *impuros* se ubican Aquiles Badi, Antonio Berni, Norah Borges y Raquel Forner. Nos interesa destacar que la presencia femenina en este grupo es notable y supera ampliamente el porcentaje de artistas mujeres sobre artistas varones en el resto de la obra. Las artistas mujeres no habrían contribuido al desarrollo del “arte como fin a sí mismo” de la misma manera que los hombres. Tal vez por esta razón no se encuentran reproducciones de artistas mujeres entre las diez ilustraciones en color que ofrece el libro y sólo hay cuatro reproducciones de obras de artistas mujeres entre las treinta y siete imágenes en blanco y negro. Este dato, que podría leerse de modo simplemente anecdótico, revela hasta qué punto se ha invisibilizado en la literatura artística nacional la participación femenina.

Julio E. Payró, figura fundamental de la fundación de la carrera de Historia del arte de la Universidad de Buenos Aires, fue un historiador y crítico de arte prolífico.⁷⁸ En su obra *23 pintores de la Argentina. 1810-1900* incluyó una introducción, un cuadro sinóptico, biografías y reproducciones de obras de veintitrés artistas activos en nuestro país entre 1810 y 1900. A pesar de ser breve, es una interesante colección de aquellos artistas que Payró consideraba imprescindibles. En la introducción, señaló que la lista de artistas activos durante este período era muy extensa, viéndose obligado a realizar una selección de los más destacados. Previsiblemente dejaba de lado a las mujeres artistas. Sin embargo, Payró hizo una brevísima referencia a su actividad:

⁷³ *Ibíd.*, p. 53.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 140.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 166.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 190.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 92.

⁷⁸ Véase Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, “La difusión del arte a través de la imagen impresa. Julio E. Payró como *gestor de lo visual*”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 255-277.

Cabe mencionar que la Argentina del siglo XIX tuvo también a sus artistas pintoras, como Mercedes San Martín de Balcarce, Luisa Sánchez de Arteaga, Procesa Sarmiento, Sor Josefa Díaz y Clucellas y Julia Wernicke, quienes se destacaron entre un número de mujeres dedicadas al arte.⁷⁹

En un movimiento simultáneo las historias y trayectorias de estas artistas son reveladas y sustraídas de nuestra mirada. Payró admitía que habían existido artistas mujeres pero sus contribuciones no alcanzaban para darles un espacio en su selección.

En 1942 se publicó la primera edición de *Pintura moderna. 1800-1940*. Escrito “con fines de amplia divulgación”, este libro se proponía desentrañar “la complejidad y la trabazón de los diversos movimientos”.⁸⁰ Payró se centra en el arte francés, ya que “los grandes períodos artísticos de los últimos ciento cincuenta años siempre pueden resumirse en una gran figura francesa, nunca en una gran figura de otra nacionalidad”.⁸¹

Nos parece interesante analizar la presencia de la actividad artística de las mujeres en esta obra. Una de las ciento siete ilustraciones incorporadas al texto corresponde a uno de los retratos de la reina María Antonieta ejecutado por Élisabeth Vigée Le Brun.⁸² La artista es comentada mucho más adelante en el texto y, por el momento, de ella sólo queda una imagen, aislada, que representa a la bellísima reina francesa. Posteriormente Payró afirmaba que Élisabeth Vigée Le Brun era deliciosa, que pintaba madres amorosas y que ella misma era una.⁸³ Nuevamente encontramos una asociación estrecha entre las características de la artista y las de su obra.

Por otro lado, Payró se refirió también a las artistas francesas Berthe Morisot y Suzanne Valadon. Podemos leer que Morisot fue una de las numerosas amigas de Édouard Manet quien acercó las propuestas de la nueva técnica impresionista. Sin embargo, Payró no deja de lado la apariencia “deliciosa y juvenil” de la artista.⁸⁴ La obra de Payró, centrada en los artistas inconformistas e incomprendidos,⁸⁵ parece no tener lugar para las mujeres artistas. Ellas tienen una presencia y una importancia secundarias y, a menudo, se destacan por su belleza, una auténtica constante en la historiografía artística argentina.

⁷⁹ Julio E. Payró, *23 pintores de la Argentina. 1810-1900*. Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 9.

⁸⁰ Julio E. Payró, *Pintura moderna*. Buenos Aires, Nova, 1962, p. 9.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 24.

⁸² *Ibíd.*, p. 29.

⁸³ *Ibíd.*, p. 38.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 118.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 152.

1.2. Excepciones positivas y visibilizaciones estratégicas: la leyenda de Lola Mora en la literatura artística y en los “documentos de la cultura popular”.

En la literatura artística nacional Lola Mora ocupa un lugar singular. A diferencia de otras artistas de entresiglos, su trayectoria ha sido recogida en la mayor parte de las historias generales del arte argentino escritas desde 1922 hasta la actualidad. Además, Mora se ha convertido en uno de los artistas –mujeres o varones– más profundamente explorados por la historia del arte, existiendo al menos cinco monografías sólidamente documentadas dedicadas a su vida.⁸⁶ La fascinación despertada por su figura ha superado ampliamente los límites de la disciplina y ha llegado a los territorios del cine, el teatro y la literatura. El examen de su estatuto de leyenda revela los supuestos en torno a la creatividad femenina que ha mantenido la historiografía del arte en Argentina, ya que Mora ingresa a los relatos de un modo altamente paradójico: no como “gran artista” sino como mártir del arte. En tal sentido, resultan relevantes las reflexiones de Griselda Pollock en torno a la imposibilidad de las artistas de ingresar al canon. Mary Cassatt, Frida Kahlo y Georgia O’Keeffe, por citar sólo algunas, son famosas pero “un análisis cuidadoso de su status revela que no son canónicas, capaces de proveer un parámetro de grandeza. Son notorias, sensacionales, mercantilizadas o simbólicas, y son tanto virulentamente atacadas como admiradas amorosamente”.⁸⁷

En su biografía de Mora la periodista Moira Soto advirtió de modo pionero que la historia de su auge y estrepitosa caída ha alimentado una narrativa heroica, construida principalmente a partir de la década de 1930 cuando la prensa periódica se hizo eco de su situación económica y personal.⁸⁸ Esta historia reaparecería en novelas y en el largometraje dedicado a su vida.⁸⁹ Lo curioso es que también permearía investigaciones

⁸⁶ Elena Correa, *Lola Mora*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981; Patricia Corsani, *Lola Mora. El poder del mármol*. Buenos Aires, Vestales, 2009; Oscar Félix Haedo, *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1974; Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1997 y Moira Soto, *Lola Mora*. Buenos Aires, Planeta, 1992. A estas obras debe agregarse el catálogo de la muestra curada por Pablo Mariano Solá en el Espaciomultiarte. Pablo Mariano Solá, *Por amor al arte*. Buenos Aires, Espaciomultiarte, 2007.

⁸⁷ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories*. London y New York, Routledge, 1999, p. 9.

⁸⁸ Moira Soto, *Lola Mora, op. cit.*, pp. 91-109. La periodista se propuso en su libro “quitar algunas capas de un mito”. *Ibíd.*, p. 15. Su contribución a la bibliografía de la artista se diferencia netamente de las restantes monografías, constituyendo una obra excepcional en el análisis de la configuración de Mora como una heroína artística.

⁸⁹ Existen al menos cuatro novelas dedicadas a la vida Mora: Elena S. Crouzel, Liliana Elena Santoro y Tito Santoro, *Lola Mora (1867-1936)*. Buenos Aires, Ameriberia, 1980; Nería De Giovanni, *Lola Mora l’Argentina di Roma*. Roma, Edizioni Nemapress, 2010; Amanda Patarca, *El convite de la Mora*. Buenos Aires, Lumen, 2002 y Pablo Rojas Paz, *Mármoles bajo la lluvia*. Buenos Aires, Losada, 1954. Tanto la

rigurosas y documentadas, las cuales a menudo no logran escapar de la leyenda de Mora, repitiendo los estereotipos. Como corolario de la cristalización de este relato, Mora aparece en las monografías dedicadas a ella como la única artista activa en el período de entresiglos, desplazando a una multiplicidad de artistas contemporáneas casi completamente ausentes de la literatura artística argentina.

En 1974 el periodista y crítico de arte Haedo sostenía que “el silencio y el olvido” se cernían sobre la vida de Mora durante los años que mediaron entre la muerte de la artista y la publicación de la biografía de su autoría, que inicia la investigación sistemática sobre su obra.⁹⁰ Sin embargo, Mora nunca fue invisibilizada: su nombre figuró en los diccionarios especializados en arte de las décadas de 1950 y 1960,⁹¹ se recordó su obra en publicaciones periódicas desde la década de 1930 y se le dedicó una primera novela en la década de 1950. Asimismo, tanto Lozano Mouján como Pagano la mencionaron, al tiempo que Schiaffino lo tenía planeado hacerlo en el segundo tomo inédito de su obra.

Resulta crucial explorar cómo se hizo posible este resultado –la exaltación de Mora y la obliteración de las artistas activas en la Argentina de entresiglos– a través del examen de los *topoi* utilizados para describir a Mora y los mitos creados alrededor de su figura.⁹² El estudio de tres ejes –el genio femenino, el carácter de ahijada de la patria y el escándalo de la sexualidad– permite explorar la visibilización estratégica de Lola Mora. A fin de describir los elementos que condujeron a la gestación de una “artista genia”, se torna necesario analizar tanto monografías prolijamente documentadas como novelas y ejemplos de la prensa periódica, que jugaron un importante rol en el crecimiento del interés por el arte en el período de entresiglos.⁹³

obra de Rojas Paz como aquella de Elena Cruzel, Liliana y Tito Santoro han sido citadas por investigaciones intensamente documentadas, atribuyéndoles un rigor del que carecen y contribuyendo a la repetición de ciertos elementos de la leyenda de Mora. Además de haberle sido dedicados numerosos documentales, Mora es también la protagonista de un largometraje de ficción: *Lola Mora* (Javier Torre, 1996). Estaba planeado realizar un largometraje, titulado *Lola Mora, una vida fascinante*, basada en la novela de los Santoro y producida por Toto Rey. Agradecemos a la Dra. Geraldine Gluzman su valiosa ayuda en la traducción de la novela de Neria De Giovanni.

⁹⁰ Oscar Félix Haedo, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 74.

⁹¹ Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del arte en América*. Buenos Aires, Omeba, 1969, s. p. y Adrián Merlino, *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XIX-XX*. Buenos Aires, Edición del autor, 1954, p. 251.

⁹² El volumen editado por Mieke Bal, así como las reflexiones de Patricia Mayayo han sido dos lecturas fundamentales para la formulación de estas ideas. Véase Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago y London, The University of Chicago Press, 2005 y Patricia Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid, Cátedra, 2008.

⁹³ Laura Malosetti Costa, “The example of Millet: the role of the press in the process of emergence of a public space for fine arts in Buenos Aires (1880-1900),” en Martin Heusser, Michèle Hannoosh, Eric

Los relatos contruidos en torno a su figura acabaron por oscurecer las carreras de otras mujeres artistas activas en Buenos Aires, cuya presencia en la literatura artística y en los museos públicos es casi inexistente, como hemos demostrado. Mora es decididamente la *primera artista argentina*. De este modo, la historia del arte, disciplina cuyo canon es particularmente viril,⁹⁴ ha reforzado su carácter exclusivo al permitir un ingreso limitadísimo de mujeres.

Kris y Kurz han señalado que sobre los artistas se concentra una densa trama de proyecciones sociales, que ellos caracterizaron como “la leyenda del artista”. En los numerosos relatos de vidas de artistas desde Renacimiento y hasta nuestros días siempre se hallan asuntos típicos: temas que se repiten en numerosas biografías con poca o ninguna variación, relacionados con la vida del artista –particularmente con su niñez– o con el efecto de sus obras en el público.⁹⁵ Por su parte, Trasforini ha señalado que la biografía del artista, quien siempre es presentado como “genio creador, como persona especial y héroe solitario”, presenta variaciones significativas cuando se refiere a mujeres.⁹⁶ Los relatos centrados en mujeres artistas se caracterizan por su alto grado de fragmentariedad y enfatizan de modo especial su inserción en la sociabilidad contemporánea. Además, pocas artistas han conseguido convertirse en leyendas. Trasforini ha mencionado a artistas como Artemisia Gentileschi, Camille Claudel y Frida Kahlo, cada una de las cuales es protagonista de una “leyenda trágica”.⁹⁷

En este sentido, Mieke Bal ha identificado que el proceso de “heroización” de Artemisia Gentileschi se ha realizado a través de un poderoso “discurso de victimización”,⁹⁸ presente también en los relatos en torno a Mora. Éstos han creado una imagen de la artista completamente acorde a la biografía heroica de un gran artista varón, quien en palabras de Pollock “se contrapone a una sociedad que ensucia su camino hacia la autorrealización con obstáculos e incomprensiones. Templado en el fuego de este conflicto, el artista es excepcional en un sentido heroico y completamente intolerable”.⁹⁹

Haskell, Leo Hoek, David Scott y Peter de Voogd (ed.), *On Verbal / Visual Representation. Word & Image Interactions 4*. Amsterdam y New York, Rodopi, 2005, pp.43-52.

⁹⁴ Nanette Salomon, “The Art Historical Canon: Sins of Omission”, cit. en Griselda Pollock, *Differencing the Canon...*, *op. cit.*, p. 1.

⁹⁵ Ernst Kris y Otto Kurz, *La leyenda del artista*. Madrid, Cátedra, 2010, p. 26 [1934].

⁹⁶ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València, Universitat de València, 2009, p. 4.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 53.

⁹⁸ Mieke Bal, “Introduction”, en Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files...*, *op. cit.*, p. xi.

⁹⁹ Griselda Pollock, “Feminist Dilemmas with The Art/Life Problem”, en Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files...*, *op. cit.*, p. 197.

1.2.1. El genio femenino.

Entre 1900 y 1907, los años de mayor actividad de Mora, la prensa periódica celebró su figura de modo permanente. Lejos de cuestionar sus elecciones –profesionales, temáticas o estilísticas–, periodistas más o menos influyentes ensalzaron su personalidad y obra. Sin embargo, fue la extensión de la noción de excepción positiva la que guió estos elogios. Asimismo, los articulistas dejaron en claro que, a pesar de ciertas características descritas como varoniles, tanto la obra como la artista eran indudablemente femeninas.

Leopoldo Lugones fue uno de los escritores que se sumaron a la fascinación despertada por la artista. Tras confesar que inicialmente no había querido ver la célebre *Fuente de las nereidas* [Figura 5], inaugurada en mayo de 1903, señaló que “la mujer vale siempre más por su traje que por su cabeza, y cuesta suponer excepciones á ley tan imperiosa”.¹⁰⁰ En el texto Lugones realiza una crítica pormenorizada de la obra, en la que descubría trozos admirables y también claras falencias. Al respecto de éstas, señaló: “El sexo de la autora, su juventud, sus estudios poco más que elementales en el género, y su cultura, indudablemente escasa como la de todas las argentinas, datos que si no disculpan mamarrachos, suspenden las conclusiones severas –todo eso induce á presagiar para la próxima cosecha (...) el triunfo definitivo que Dios quiera no malogren las lisonjas ó los desengaños”.¹⁰¹ Además, Lugones destacaba el carácter dual de la *Fuente*, femenina y masculina simultáneamente: “La impresión dejada por esa fuente es de obra de varón, diré ensayando la frase corriente que me proporciona una antítesis afortunada. Su resolución, su gallardía, son varoniles, así se entremezcle, embelleciéndolas, cierta molicie femenil que es como la armonía flotante del conjunto”.¹⁰²

Este énfasis en la feminidad de Mora, lo suficientemente ajustada a las normas sociales como para resultar inofensiva y lo suficientemente alejada de las mismas para ser sorprendente, fue repetido por la enorme mayoría de sus biógrafos, aun los posteriores a la década de 1970 quienes no han resistido a la tentación de reiterar estos

¹⁰⁰ Leopoldo Lugones, “La fuente de Lola Mora”, *Tribuna*, 27 de mayo de 1903, p. 2. Reproducido en Laura Malosetti Costa (selección y prólogo), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 290-295.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 2.

¹⁰² *Ídem.*

juicios. Páez de la Torre y Terán se han referido al “inegable interés físico de la escultora en cuestión” en diversas oportunidades a lo largo de su autorizada monografía.¹⁰³ Estos comentarios, presentados como hechos comprobables e indiscutibles, sitúan a Mora en un lugar incómodo dentro del canon artístico nacional. Mientras que jamás se emitirían juicios de esta clase con respecto a ningún artista varón, la figura de Mora está indisolublemente unida a su apariencia física y a su feminidad.

María Isabel Baldasarre ha sostenido que las fotografías de la artista difundidas por la prensa periódica ilustrada dan cuenta de “la necesidad de negociar una identidad”.¹⁰⁴ En efecto, las imágenes fotográficas de Mora abordan primariamente la cuestión de una feminidad no completamente normativa pero intensamente consciente de las transgresiones. Sólo así pueden ser comprendidas las figuraciones de Mora, que la mostraban ora entregada a arduos labores, ora siguiendo las convenciones de las mujeres de la élite. Por lo tanto, son imágenes complementarias, no antitéticas como se podría creer. Además, en general, circularon conjuntamente. Rara vez se publicaron fotos que mostraran a Mora únicamente entregada a su trabajo.¹⁰⁵ Por el contrario, coexistieron lado a lado las imágenes de Mora escultora con las de una Mora distinguida señorita. El ejemplo más sorprendente en este sentido es el artículo dedicado a la artista con motivo de la instalación de su taller en el Congreso Nacional, aparecido en el semanario ilustrado *Caras y Caretas*.¹⁰⁶ Profusamente ilustrada, esta crónica de la vida cotidiana de Mora presentaba un modelo femenino novedoso –no en vano el anónimo articulista se refería a la artista como “el triunfo más elocuente del feminismo americano”–, pero sumamente atento a las actividades y a la apariencia de las mujeres de la élite. Además de ser fotografiada modelando un busto y un tintero, Mora posó leyendo, tocando una pieza en el piano y saliendo de paseo. Todavía en 1974 Haedo celebraba la figura de la escultora en esta última fotografía: “vestida a la moda y exquisitamente femenina” [Figura 6].¹⁰⁷ Como ha sostenido Gloria Cortés Aliaga para el caso chileno, tal vez las escultoras, “masculinizadas por su oficio”, se vieran obligadas a “resaltar su femineidad” en las fotografías que difundían su imagen.¹⁰⁸

¹⁰³ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 205.

¹⁰⁴ María Isabel Baldasarre, “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, año 9, núm. 16, octubre de 2011, p. 23.

¹⁰⁵ “Arte y artistas”, *Caras y Caretas*, año IV, núm. 225, 24 de enero de 1903, s. p.

¹⁰⁶ “Lola Mora en el Congreso”, *Caras y Caretas*, año IX, núm. 421, 27 de octubre de 1906, s. p.

¹⁰⁷ Oscar Félix Haedo, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁸ Gloria Cortés Aliaga, *Modernas...*, *op. cit.*, p. 95.

Santiago Falcucci, el primer maestro de dibujo de la artista, fue autor de una breve biografía publicada en 1904.¹⁰⁹ Allí aparecen por primera vez algunos de los rasgos que más tarde serían atribuidos por sus biógrafos y también por innumerables periodistas, novelistas y dramaturgos. Mora es presentada como una criatura especial, con deseos fuera de lo común y presa de extrañas pasiones: “dominada á veces de profundas languideces, como rudo contraste, con su carácter despreocupado, pero altivo; anhelante de libertad y llena de aspiraciones nobles; aquella niña de cualidades no comunes, indiferente á todas las exhibiciones mundanas”.¹¹⁰ El carácter femenino de Mora apareció también en este texto: “ansiaba elevarse, subir, siempre subir, hacia regiones saturadas de sublimidades, alcanzar la meta todavía no alcanzada por una mujer, y este era su afán, su tormento, su martirio”.¹¹¹

Su maestro reconocía la unicidad de Mora en el campo del arte pero no aludía a dificultades específicas surgidas a partir de su condición de mujer. Ésta no adquirió el estatuto de obstáculo, de “condición”, sino hasta la muerte de la escultora. En rigor, durante sus años de mayor éxito fue una de las causas de la atención prodigada por la prensa periódica.

Hubo, por supuesto, voces que censuraron la actuación de Mora duramente. Por ejemplo, Alejandro Daudet, bajo el seudónimo de Alejandro Sux, escribió: “[e]l arte escultórico de mi país parece haberse encarnado en un solo cultor de manos pequeñas que para todo han sido hechas menor para amasar el barro y el yeso: este cultor es ya célebre, se llama Lola Mora”.¹¹² A continuación, Daudet realizaba un elogio de Emilio Andina, uno de los ayudantes italianos que Mora había traído para asistirle. Sin embargo, el énfasis en las dificultades data de la década de 1930, cuando se consolidó la imagen de la artista decimonónica argentina como practicante de una “pintura femenina, de flores, de frutas”, como señaló Pagano.¹¹³ En 1936 la nota necrológica publicada en el diario porteño *La Nación* resumía la excepcionalidad de Mora: “Mujer y escultura parecían términos excluyentes”.¹¹⁴

¹⁰⁹ Santiago Falcucci, “Lola Mora (Páginas de una biografía inédita)”, *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, núm. 3, 1904, pp. 240-245. Se trata del primer esbozo biográfico de la artista.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 240.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 240.

¹¹² Alejandro Sux, “Emilio Andina”, en *La juventud intelectual de la América Hispana*. Barcelona, Presa Hermanos, 1911, p. 32.

¹¹³ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. 395.

¹¹⁴ “Lola Mora. Falleció ayer en esta capital”, *La Nación*, 8 de junio de 1936 (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Lola Mora, folio 3).

A pesar de la tan repetida unicidad de Mora, existían contemporáneamente diversas artistas e incluso una escultora de cierto éxito: Josefa Aguirre de Vassilicós, a quien examinaremos en el capítulo 3. Sus trayectorias son menos conocidas, la cantidad de obras conservadas es menor y sus contemporáneos no fueron tan benévolo con ellas. La recuperación de sus historias resulta esencial a la hora de pensar un relato historiográfico menos empobrecido, capaz de dar cuenta de la diversidad de actividades artísticas llevadas a cabo por las mujeres de entresiglos.

1.2.2. *La ahijada de la Patria.*

En Buenos Aires, el cultivo y frecuentación de las *bellas artes* se discutió en relación con la economía y política en términos que resultan en la actualidad sorprendentes, según la acertada expresión de Malosetti Costa. Asimismo, los debates alrededor de las artes estuvieron atravesados por la reflexión en torno a la nacionalidad, su afirmación y sus rasgos distintivos.¹¹⁵ En este contexto, la caracterización de Mora como *verdadera artista nacional* no resulta llamativa. Sin embargo, debemos explorar este énfasis en la intención patriótica de su obra y trayectoria a fin de producir nuevas lecturas en torno a la artista, tendientes a revisar la “carrera de obstáculos” que le habría sido impuesta. La mayor parte de las monografías, textos ficcionales y crónicas periodísticas repiten las historias en torno a la supuesta venta de la *Fuente de las Nereidas* y los concursos internacionales de arte ganados. Estas historias han cimentado la imagen de Mora como “ahijada de la patria”.

En tal sentido, debemos recordar que para el momento de su regreso en 1900 Mora ya se había convertido en una verdadera artista nacional. Por ejemplo, un artículo aparecido en *Caras y Caretas* la saludó de modo entusiasta y concluyó con una reflexión acerca de la peligrosa apatía de la sociedad argentina hacia las artes: “¡Ojalá la sociedad argentina sepa apreciar sus obras y estimule la labor inteligente de la artista que está llamada á ejercer la más alta influencia artística que hasta hoy se haya sentido en el país!”¹¹⁶

¹¹⁵ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, pp. 15 y 16.

¹¹⁶ “Una artista argentina”, *Caras y Caretas*, año II, núm. 98, 18 de agosto de 1900, s. p. Otro ejemplo particularmente claro del entusiasmo despertado por Mora es la nota publicada en *La Nación*, que concluía así: “deseamos y esperamos que el [saludo] de la patria sea ambiente propicio al próspero desarrollo de sus méritos de artista, como feliz coronación de sus esfuerzos para cultivarlos”. “Notas sociales. Lola Mora”, *La Nación*, 8 de agosto de 1900, p. 6.

Las manifestaciones de admiración corrieron parejas con la exaltación de Mora como artista patriota, cuyo talento corría el riesgo de no ser reconocido por los habitantes de la “gran factoría de vacas”.¹¹⁷ Un episodio que cimentó la imagen de Mora como escultora patriota fue la supuesta venta de la *Fuente*. La artista, como es sabido, había ofrecido la obra a cambio del pago de los materiales y costos derivados de su realización y transporte. Luego, frente a la falta de puntualidad en los pagos, la escultora agitó el fantasma de la venta de la fuente. San Francisco, Saint Paul y Filadelfia fueron algunos de los posibles destinos finales de la fuente. Surgidos en el contexto del reclamo de una recompensa económica para Mora y en la búsqueda de fondos realizada por la propia artista, los rumores en torno a estas ofertas aumentaron su prestigio y la elevaron a la altura de una artista comprometida con su patria. Como se señaló en la sesión legislativa donde se discutía su remuneración: “en momentos angustiosos para ella rechazó con elevado patriotismo una oferta halagadora hecha por los representantes de una ciudad extranjera”.¹¹⁸ La propia Mora fomentó desde el origen su caracterización como artista nacional. En una carta publicada en el diario tucumano *El Orden*, la escultora relataba los problemas suscitados por la falta de puntualidad en los pagos del monumento a Alberdi. Mora terminaba su relato con una afirmación tendiente a cimentar su duradera fama de artista patriota: “es bueno que sepan que todavía hay gente que se sacrifica por la patria”.¹¹⁹

Por otro lado, las noticias en torno a sus triunfos en Australia y Rusia permitieron establecer un contraste entre un país desinteresado por sus obras y un enorme prestigio internacional de la artista. Mora habría sido la ganadora de dos concursos artísticos internacionales: el del Monumento a la reina Victoria en Melbourne y el del Monumento al zar Alejandro I en San Petersburgo. La prensa periódica se hizo eco de estas victorias: “Si el resultado del concurso representa para Lola Mora un triunfo indiscutible, para sus compatriotas constituye una grata satisfacción y un motivo de orgullo, pues no son las glorias artísticas, las que hasta hoy nos han dado más fama.

¹¹⁷ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, op. cit., pp. 37-57.

¹¹⁸ “Remuneración á la artista Lola Mora”, *La Nación*, 27 de mayo de 1903, p. 4.

¹¹⁹ “Lola Mora. Carta elocuente”, *El Orden*, 15 de septiembre de 1904. Cit. en Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, op. cit., p. 113. En otro tono, la opinión de las mujeres anarquistas, recuperada por Soto, también da cuenta de la percepción de Mora como artista patriota: “Será en adelante, como lo es ya, una endiosadora de la patria, una alucinada de los falsos ídolos”. Moira Soto, *Lola Mora*, op. cit., p. 50.

Lola Mora conquista para el arte nacional positivos triunfos que congratulan el ánimo”.¹²⁰

Ninguno de estos encargos fue, sin embargo, ejecutado. El asunto fue pronto olvidado y desapareció de los diarios y revistas que le habían otorgado visibilidad. Las improbables historias sobre las alternativas de estos concursos parecen haber surgido en la década de 1930. En 1939 Segundo B. Gauna publicaba un extenso artículo dedicado a estos dos proyectos. Allí afirmaba que, en Australia, Mora habría rechazado “una insinuación en el sentido de renunciar a su nacionalidad” y terminó por vender el boceto al escultor británico James White.¹²¹ El poder de esta historia era tal que Haedo en 1973 daba por ciertas estas curiosas afirmaciones.¹²² Además, Haedo llegaba a la conclusión de que White “modeló la figura de la reina tomándola de la maqueta de Lola Mora, modificando su base”.¹²³ La comparación entre el modelo de la artista y la obra finalmente realizada permite cuestionar la veracidad de esta historia. En rigor, los muy escasos elementos en común parecerían tener su origen en las características de un género artístico altamente tipificado y no deberse a una “copia” [Figuras 7 y 8].

El incidente del monumento al zar presentó los mismos matices: en el curso de la guerra ruso-japonesa el pseudónimo de Mora, Túpac Amaru, habría despertado la idea de que la escultora era de origen japonés o al menos simpatizante de Japón. A pesar de haberse aclarado la confusión, Mora no habría realizado la obra, ya que “se le indicó la conveniencia de hacerse ciudadana rusa, a lo cual ella, indignada porque se le creía capaz de renegar de su patria, se negó rotundamente”.¹²⁴ Esta versión no fue revisada sino hasta la década de 1990 por Páez de la Torre y Terán quienes, sin embargo, no estaban dispuestos a cuestionar tan fácilmente la veracidad de estos improbables concursos.¹²⁵ En los últimos años, en diversas monografías y en el catálogo de la reciente muestra en homenaje al centésimo cuadragésimo aniversario de su nacimiento se reinstaló el relato de la década de 1930.¹²⁶

¹²⁰ “El triunfo artístico de Lola Mora. Boceto del monumento á la reina Victoria premiado en Londres”, *Caras y Caretas*, año VI, núm. 232, 14 de marzo de 1903, s. p.

¹²¹ Segundo B. Gauna, “Famosa ayer: hoy olvidada”, *Estampa*, 26 de junio de 1939, p. 4.

¹²² Oscar Félix Haedo, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 31 y 32.

¹²³ *Ibíd.*, p. 32.

¹²⁴ Segundo B. Gauna, “Famosa ayer: hoy olvidada”, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁵ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 85 y 86. Los mismos autores, luego de cuestionar los concursos, señalaron entre las obras que Mora estaba realizando el monumento a la reina Victoria. *Ibíd.*, p. 104.

¹²⁶ Patricia Corsani, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 91 y 158; De Giovanni, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 37 y 64; Pablo Mariano Solá, *Por amor al arte*, *op. cit.*, pp. 5 y 35.

Su carácter de artista patriota ya había sido sancionado en 1930 cuando Soiza Reilly elaboró un relato curioso –y absolutamente apócrifo– según el cual la *Fuente* había sido inaugurada por Carlos Pellegrini.¹²⁷ Allí, una joven habría comentado a Pellegrini que Nicolás Avellaneda había sido padrino de Mora. Pellegrini respondió que “Ahora (...) la madrina de Lola es la Patria”.¹²⁸ En 1954 Pablo Rojas Paz imaginaba en su novela a una Mora dispuesta a todo para evitar que tierras ricas en petróleo se vendieran a extranjeros y planeando una invasión para recuperar las Islas Malvinas.¹²⁹ En la década de 1970, la novela de Santoro, Santoro y Crouzel presenta una Mora “calchaquí”, pueblo del que habría heredado “grandes aptitudes para las artes plásticas”.¹³⁰ Patarca pone en boca de Mora estas palabras: “soy un poco, o pretendo serlo (...) la generadora de la imagen de mi país”.¹³¹ Los investigadores no escapan a la fascinación por esta artista patriota: Solá se refería de modo paroxístico a su “profunda argentinidad”.¹³² Por otro lado, en la década de 1960 se señalaban los supuestos orígenes humildes de la artista: “Un día llega a Buenos Aires una jovencita tucumana dispuesta a estudiar dibujo y pintura. Se llama Lola Mora, pertenece al sector grande, al del pueblo”.¹³³ La sanción de su carácter nacional, sin embargo, estaba unida a los ya mencionados triunfos internacionales. Tal como afirmaba una nota que la recordaba en la década de 1960: “Europa tiene la palabra”.¹³⁴

Estos relatos de tono grandilocuente –comunes a obras de ficción, crónicas periodísticas y textos académicos– devuelven una imagen de Mora estrechamente asociada a la patria. La escultora se convirtió, de este modo, en paradigma del artista comprometido con su país y capaz de difundir internacionalmente el nivel artístico alcanzado en estas tierras. El hecho de que Mora no residiera en la Argentina no afectaba esta visión idealizada de su actividad. Por el contrario, su aceptación en el exterior reforzaba paradójicamente su carácter de escultora argentina.

¹²⁷ Sobre los políticos asistentes véase “Inauguración de la fuente de Lola Mora”, *Caras y Caretas*, año VI, núm. 243, 30 de mayo de 1903, s. p.

¹²⁸ Juan José de Soiza Reilly, “La tragedia heroica de Lola Mora”, *Caras y Caretas*, año XXXIII, núm. 1661, 2 de agosto de 1930, s. p.

¹²⁹ Pablo Rojas Paz, *Mármoles bajo la lluvia*, *op. cit.*, pp. 159-161 y 183-185.

¹³⁰ Elena S. Crouzel, Liliana Elena Santoro y Tito Santoro, *Lola Mora (1867-1936)*, *op. cit.*, p. 32.

¹³¹ Amanda Patarca, *El convite de la Mora*, *op. cit.*, p. 14.

¹³² Pablo Mariano Solá, *Por amor al arte*, *op. cit.*, p. 5.

¹³³ Héctor N. Indart, “\$80.000 por tres mujeres desnudas”, *circa* 1953, recorte (Archivo Monumentos y Obras de Arte de la Ciudad de Buenos Aires, Legajo 22).

¹³⁴ Zulma Núñez, “Los de ayer. Lola Mora”, *circa* 1966, recorte (Archivo Monumentos y Obras de Arte de la Ciudad de Buenos Aires, Legajo 22).

1.2.3. El escándalo de la sexualidad: la Fuente de las nereidas.

La prensa periódica dedicó cientos de páginas a ensalzar la personalidad artística de Mora y sólo en ocasiones su trabajo fue abiertamente criticado. Se ha sostenido que los juicios negativos habrían aumentado a partir de 1912, año de sanción de la Ley Sáenz Peña.¹³⁵ Al haber sido legitimada desde la elite política y particularmente por la figura de Roca –y al no haber buscado inscribirse en el campo artístico en formación, del que se desmarcó–, Mora se habría encontrado en una posición vulnerable. En rigor, los ataques a su obra desde el campo artístico aparecen con anterioridad y, en este sentido, el punto culminante parece ser el rechazo del monumento a Aristóbulo del Valle.¹³⁶ Hasta 1907, entonces, Mora gozó de una popularidad sin parangón en Argentina y fue ampliamente celebrada como “artista de verdad” aun en fechas tempranas.¹³⁷ Como señaló Culkin para el caso de la escultora estadounidense Harriet Hosmer, la artista era tratada como una artista magistral en parte porque su país “necesitaba un genio nativo”.¹³⁸

En este sentido, quisiéramos retomar una idea esbozada por Corsani, quien ha destacado la escasez de fuentes que den cuenta de una oposición fuerte al emplazamiento de la *Fuente* en la Plaza de Mayo y, en general, de un rechazo de la obra.¹³⁹ La supuesta polémica despertada por esta obra constituye un lugar común en las historias del arte de nuestro país. Las críticas adversas habrían enfatizado el género de la artista, colocando su práctica artística en el terreno de lo inmoral. En rigor, existen escasas pruebas documentales de este encarnizado cuestionamiento al desnudo y por los testimonios conservados se trató indudablemente de grupos aislados.¹⁴⁰

La prensa periódica recibió la obra con elogios: “La gente rompió el círculo que hacía dos horas había formado y se abalanzó á la fuente para contemplarla de cerca, y

¹³⁵ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 207.

¹³⁶ Patricia Corsani, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 101-121.

¹³⁷ “El arte argentino. Lola Mora”, *La Ilustración Sud-Americana*, año VIII, núm. 185, 15 de septiembre de 1900, p. 263.

¹³⁸ Kate Culkin, *Harriet Hosmer. A cultural biography*. Amherst y Boston, University of Massachusetts Press, 2010, p. 51.

¹³⁹ Patricia Corsani, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁰ El diario *La Protesta*, de filiación anarquista, ensayó una defensa que hace presuponer la existencia de ataques hacia la artista y hacia la fuente, procedentes de sectores conservadores de la Iglesia. Moira Soto, *Lola Mora*, *op. cit.*, p. 50. En tal sentido, Emilio Ortiz Gronet señaló “Ciertos sueltistas de periódicos, secundados por un grupo de matronas, madres de familia, han puesto el grito, -un airado grito-, en la hoja de parra. La llaman, la invocan, la conjuran á cubrir desnudeces de mármol”. Emilio Ortiz Gronet, “El desnudo en el arte”, *Nosotros*, año I, núm. 3, 1907, p. 199. También en *La Protesta*, diario de filiación anarquista, aparecieron menciones aisladas. Véase Patricia Corsani, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 84.

las exclamaciones de admiración se escapaban de todos los labios. La fuente se destaca hermosa, imponente con su nivea blancura, sobre un fondo hecho de verdor formado por los jardines que la circundan”.¹⁴¹ Las noticias aparecidas en la prensa ensalzaron la fuente, desplegando un sugerente discurso tendiente a destacar su importancia en el contexto de una ciudad que se modernizaba. Por otro lado, los reclamos por obras consideradas indecentes no cesaron aquí ni estuvieron motivados únicamente por el género de la artista. En 1909, por ejemplo, se trasladó la escultura *La cigale*, obra de Félix Maurice Charpentier, desde su sitio de emplazamiento en la Avenida Alvear hasta un lugar más apartado de las miradas de las “damas” que habían impulsado esta nueva ubicación.¹⁴² El problema de la exposición pública de la representación de cuerpos desnudos parece haber sido persistente y da cuenta de la irrupción de elementos visuales ajenos a los usos porteños. Aún más, una obra como la de Charpentier presentaba características inquietantes: la figura desnuda –y representada frontalmente–, con la cabeza echada hacia atrás tenía un componente erótico innegable. *La cigarra* se ofrecía a la contemplación, aislada de cualquier narrativa histórica o mitológica que le sirviera de sustento. La elección estilística y temática de Mora hacía de la *Fuente* una obra bien apta para el plan de embellecimiento y modernización de Buenos Aires.

Por lo tanto, más que un ataque a las intervenciones femeninas en el siempre espinoso campo de la representación del cuerpo humano desnudo, que también afectó a los varones, encontramos actitudes vacilantes, en proceso de redefinición permanente. La figura de la mujer artista, aún no cristalizada en una serie de atributos fijos, podía ser singularmente flexible en la Buenos Aires de entresiglos. En tal sentido, la fuente gozó, desde su inauguración, de una visibilidad que poco tiene que ver con el supuesto escándalo tantas veces repetido en la bibliografía existente. Fue reproducida en la prensa periódica en incontables oportunidades [Figura 9], adornó postales comerciales de tiendas refinadas [Figuras 10 y 11] y hasta la gastronomía contemporánea se interesó por sus líneas básicas [Figura 12].

Pero el espaldarazo definitivo a la leyenda de la censura fue dado por la novela de Rojas Paz, *Mármoles bajo la lluvia*. La influencia de esta obra, donde Lola Mora es

¹⁴¹ “La Fuente de Lola Mora. Su inauguración. Enorme concurrencia. Exito completo. Una obra artistica”, *La Nación*, 22 de mayo de 1903, pp. 6 y 7. Hemos hallado sólo una reseña que cuestione la conveniencia de la obra y señale como agravante el haber sido ejecutada por una mujer. “La fuente de Lola Mora. Su inauguración”, *El Pueblo*, 22 de mayo de 1903, p. 1.

¹⁴² “‘La Cigalle’ de Charpentier”, *Athinae*, año II, núm. 8, abril de 1909, p. 9. Carlos Ripamonte se burlaría de este traslado veinte años más tarde, señalando que la nueva ubicación hacía que la obra fuera vista por millares de niños. Carlos Ripamonte, *Vida. Causas y efectos de la evolución artística argentina. Los últimos 30 años*. Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 129.

una *femme fatale*, presa de la “obsesión del cuerpo humano”,¹⁴³ ha sido sumamente duradera. La película *Lola Mora*, uno de los escasos largometrajes dedicados a artistas argentinos,¹⁴⁴ reitera la imagen de la artista como criatura fuertemente sexualizada.¹⁴⁵ La novela de Rojas Paz incluye una curiosa carta en la que la protagonista se defiende de las críticas por indecencia, repetidas tanto en Córdoba donde se desata un escándalo por un desnudo, como en Buenos Aires. Allí, Laura Pringles, la Mora de la ficción, declaraba: “Yo no he cruzado el océano con el objeto de ofender el pudor de mi pueblo; me horroriza pensar que alguien haya imaginado semejante cosa”.¹⁴⁶ La carta ficticia resultó tan atractiva y tan útil para suplir la carencia de fuentes documentales que Haedo la incluyó como documento posiblemente auténtico.¹⁴⁷ Rojas Paz no fue el único escritor que recurrió a la inserción de distintos formatos textuales de apariencia documental. También en las novelas de Santoro, Santoro y Crouzel, y de Patarca también se incluyen referencias ficcionalizadas a escritos contemporáneos. De este modo, los autores mencionados inventan textos de la prensa periódica, de las actas del Congreso Nacional o de afiches urbanos.¹⁴⁸ Estos elementos, lejos de constituir agregados a una narración, producen aquello que Barthes ha denominado “efecto de realidad”.¹⁴⁹

La imagen de Mora como artista rechazada por gran parte de la sociedad de su tiempo es una construcción cuyos orígenes se pueden situar con claridad en la década de 1930, particularmente tras su muerte. En las décadas posteriores se cristaliza la imagen de Mora como “luchadora incomprendida en su arte y marginada por su condición de mujer”, en palabras de Soto.¹⁵⁰ La venganza contra Mora ocupa un lugar primordial en sus biografías: “Así, pagó por ser una mujer bella y sola, amiga de políticos que, a la hora de la verdad, ya no tenían poder o preferían olvidarla, y cuyas esposas la

¹⁴³ Pablo Rojas Paz, *Mármoles bajo la lluvia*, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁴ En esta película hay abundantes referencias a la sexualidad libre que Lola Mora habría disfrutado.

¹⁴⁵ En la modernidad la noción de artista está estrechamente vinculada a la sexualidad. Las heroínas artísticas más célebres, como señala Trasforini, han originado relatos trágicos con relaciones amorosas tormentosas. La leyenda de Mora no podía marginar la vida sexual de la artista.

¹⁴⁶ Pablo Rojas Paz, *Mármoles bajo la lluvia*, *op. cit.*, p. 165.

¹⁴⁷ Oscar Félix Haedo, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁸ Véase, entre otros, Elena S. Crouzel, Liliana Elena Santoro y Tito Santoro, *Lola Mora (1867-1936)*, *op. cit.*, p. 152 y Amanda Patarca, *El convite de la Mora*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁹ Roland Barthes, “L’effect de réel”, *Communications*, núm. 11, 1968, pp. 84-89.

¹⁵⁰ Moira Soto, *Lola Mora*, *op. cit.*, p. 94.

desdeñaban en silencio. Pagó por toda la ponzoña que destilaba esa legión de envidiosos de su libertad, su buena vida y sus éxitos”.¹⁵¹

1.2.4. *El canon inclusivo.*

La singular proliferación de producciones textuales en torno a Mora ha creado una heroína artística. A pesar de las divergencias, novelas, monografías y una película han concluido con la heroización de la artista. Si bien los “documentos de la cultura popular”¹⁵² han ocupado un lugar central en la creación de esta leyenda, las monografías y artículos especializados han también contribuido a ella de modo sustancial.

La inclusión de Mora en el canon del arte argentino ha tenido una importante consecuencia: a través de su figura, la disciplina parece ser singularmente receptiva a la actividad de las mujeres en el ámbito de las artes. Sin embargo, la proliferación de relatos sobre esta única artista refuerza los estereotipos negativos en torno a las mujeres. Las trayectorias de decenas de artistas son obliteradas en favor de una narrativa de genialidad, ruptura y sacrificio personal, encarnada esta vez por una mujer excepcional.¹⁵³ Al respecto, Griselda Pollock ha señalado que el aumento de la nómina de artistas famosas no logra “romper el caparazón naturalizante del mito”.¹⁵⁴

Mora es admitida en la historia del arte nacional en carácter de mujer excepcional. Como ha señalado Christine Planté, la propia palabra “excepcional” aplicada a las mujeres tiene una carga ideológica precisa: “Aunque confirmen la regla, se torna necesario dar cuenta de las excepciones: entonces una mujer excepcional es, frecuentemente, un hombre en el cuerpo de una mujer”.¹⁵⁵

La unicidad de Mora en su carácter de excepción positiva fue una noción propiciada por ella misma. Entre las cartas enviadas por Mora a Adolfo Jorge Bullrich, por entonces Intendente de Buenos Aires, se destaca una afirmación llamativa: “Ayúdeme, señor Bullrich, que el cielo lo bendecirá, pues que mis esfuerzos son dobles,

¹⁵¹ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 207. Véase también De Giovanni, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 57 y Pablo Mariano Solá, *Por amor al arte*, *op. cit.*, p. 6. El “odio” de las mujeres hacia Mora se repite en Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 204 y 205.

¹⁵² Mieke Bal, “Introduction”, en Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files...*, *op. cit.*, p. x.

¹⁵³ Los ejemplos en tal sentido son incontables. Aun Marcela Vignoli, escribiendo acerca de las asociaciones tucumanas que apoyaron a Mora, se refiere a la “vocación y genialidad artística” de Mora. Marcela Vignoli, “Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público”, *Páginas*, vol. 3, núm. 5, 2011, p. 51.

¹⁵⁴ Cit. en María Teresa Alario Trigueros, *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008, p. 63.

¹⁵⁵ Christine Planté, “Femmes exceptionnelles: Des exceptions pour quelle règle”, *Les Cahiers du GRIF*, núm. 37-38, 1988, p. 97.

tanto los intelectuales como los materiales y morales; es verdad que hasta ahora soy la única en Europa y con más razón en América”.¹⁵⁶ Este estatuto de pionera reclamado por Mora en 1901 resulta sorprendente, particularmente cuando recordamos que la escultora chilena Rebeca Matte estudió en el taller de Giulio Monteverde durante el mismo período que Mora,¹⁵⁷ además de que conocía con toda seguridad la obra de otras escultoras contemporáneas. La escultora argentina utilizó las escasas posibilidades de desarrollo profesional de las mujeres a su favor, situando su práctica profesional en el terreno de lo pionero. Los historiadores del arte posteriores cayeron, como Mora, en la trampa de reclamar el estatuto de excepcionalidad y la desventaja de la condición femenina, condición que desde el Renacimiento –como señala María Milagros Rivera Garretas–, se convierte en “condición dolorosa”.¹⁵⁸

Curiosamente, jamás se ha relacionado la carrera de Mora con el número relativamente alto de escultoras en otros ámbitos, particularmente estadounidenses como Harriet Hosmer, Emma Stebbins, Edmonia Lewis o Anne Whitney.¹⁵⁹ En este sentido, Jean Gordon ha señalado que la escultura se marcó como un campo abierto a las mujeres, ya que aún no estaba excesivamente asociado con artistas masculinos.¹⁶⁰ En Buenos Aires, la institucionalización blanda o débil de la escultura –en 1903 había muy pocas obras monumentales realizadas por artistas argentinos– podría haber propiciado la carrera de Mora,¹⁶¹ particularmente durante los primeros años del siglo XX. El “vicio [de la escultura cívica] durante la época de la conmemoración del centenario de la revolución en 1910, una fiebre que ha dejado plagada la ciudad de verdaderos adesios”, en las palabras de Lozano Mouján,¹⁶² creó un campo propicio para el desarrollo profesional de artistas como Lola Mora y, algunos años más tarde, Luisa Isella. Así, los múltiples obstáculos a los que Mora se habría enfrentado deben ser relativizados, ya que gozó de una reputación no igualada por sus contemporáneos.

¹⁵⁶ Cit. en Patricia Corsani, *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁷ Isabel Cruz de Amenábar, *Manos de mujer. Rebeca Matte y su época*. Santiago de Chile, Origo, 2008, pp. 111-113. Además, Matte había obtenido una Mención Honorable en el *Salon* de 1900, una distinción que Mora difícilmente pudiera desconocer. *L'Académie Julian*, folleto, circa 1904 (Archivo Christophe del Debbio, París).

¹⁵⁸ María Milagros Rivera Garretas, *El fraude de la igualdad*. Buenos Aires, Librería de Mujeres, 2002, p. 39.

¹⁵⁹ Kate Culkin, *Harriet Hosmer...*, *op. cit.*, pp. 95 y 163.

¹⁶⁰ Jean Gordon, “Early American Women Artists and the Social Context in Which They Worked”, *American Quarterly*, vol. 30, núm. 1, primavera de 1978, p. 61.

¹⁶¹ *Cfr.* Neria De Giovanni, *Lola Mora*, *op. cit.*, pp. 35 y 36.

¹⁶² José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, *op. cit.*, p. 177.

Por otro lado, la inexistencia de un archivo con documentación profesional y personal, aquello que Griselda Pollock ha calificado apropiadamente como herramientas de la historia modernista del arte,¹⁶³ ha sido lamentada invariablemente por todos los investigadores que se han ocupado de Mora. La ausencia de documentación personal ha sido investigada por Soto, quien recupera el testimonio del periodista José Armagno Cosentino. Tras la muerte de Mora, el periodista habría observado la quema de “los papeles que Lola Mora había guardado a través del tiempo, las cartas recibidas, acaso fragmentos de un diario íntimo”.¹⁶⁴ Fue frente a esta ausencia de fuentes –circunstancia común a la totalidad de las artistas contemporáneas– que proliferaron las recreaciones noveladas de su vida, con una sucesión de escándalos, desafíos sobrehumanos y obstáculos infranqueables. Ésta revela poco de las posibilidades y tensiones de la práctica artística femenina en la Buenos Aires de entresiglos, ocultando además la compleja red de relaciones que sostuvo a la escultora durante sus años de esplendor. La escasez de documento permitió la consolidación de la leyenda de la artista.

1.3. Recuperando las voces femeninas: Andrée Moch y la autorrepresentación de una artista moderna en Buenos Aires.

El caso de Andrée Moch (1879-1953) constituye una auténtica y muy desatendida rareza en la historia de las mujeres artistas activas en Buenos Aires. Completamente olvidada y desplazada de los textos canónicos del arte argentino,¹⁶⁵ Moch fue una escultora, pintora y escritora francesa llegada a Buenos Aires en 1908. Su objetivo al arribar a Buenos Aires era obtener alguno de los encargos escultóricos realizados en torno al Centenario, particularmente el de la obra destinada a conmemorar al Almirante Brown. La artista elaboró las *maquettes* correspondientes y presentó documentación respaldando sus credenciales algunos meses después de su llegada, en marzo de 1909.¹⁶⁶

La artista había nacido en Francia en el seno de una familia acomodada. Habiendo recibido lecciones de dibujo en su casa entre los quince y los dieciocho años, Moch decidió dedicarse a la práctica artística como profesión tras la muerte de su padre.

¹⁶³ Griselda Pollock, “Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem”, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁴ Moira Soto, *Lola Mora, op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁵ Ángeles de Dios de Martina ha publicado recientemente una biografía de Andrée Moch. Se trata de un trabajo minucioso, fruto de una cuidada investigación. Sin embargo, no existe un intento de situar la trayectoria de la artista en un campo artístico más amplio. Véase Ángeles de Dios de Martina, *Andrea Moch. Andanzas de una artista*. Buenos Aires, Dunken, 2011.

¹⁶⁶ “Mesa de entradas y salidas. Estatuas y monumentos. M. Número 223” (Archivo de la Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 18-2-5).

Fue educada en dos escuelas públicas de enseñanza de arte, hasta hacía poco vedadas a las mujeres. Luego de varios años de estudios, se trasladó a España y, finalmente, a América. Aquí desarrolló una intensa actividad en el campo del arte, del periodismo y de la política, ya que se conocen sus vínculos con agrupaciones socialistas y feministas, particularmente a través de su participación en la revista *Unión y Labor*, que analizaremos en el capítulo 6.

1.3.1. Autorretrato como artista moderna.

Pocos meses después de su llegada, realizó una muestra en la galería Witcomb, a instancias de José Artal, destacado comerciante de arte español activo en Buenos Aires.¹⁶⁷ Esta primera exposición de la artista fue recibida con hostilidad por los editores de *Athinae*, revista de los estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes: “No hablamos de la exposición Moch en lo de Witcomb, porque nada bueno tenemos que decir”.¹⁶⁸ Desde *Caras y Caretas*, en cambio, se saludó a la artista y se elogiaron varias de las obras expuestas, sobre todo los retratos femeninos.¹⁶⁹

En esa oportunidad, Moch expuso un autorretrato, cuya ubicación actual no es conocida [Figura 13]. La reproducción de *Caras y Caretas* permite analizar las características generales de la obra. La cabeza girada de la artista emerge de un fondo neutro y, con un gesto amable, dirige la mirada hacia los espectadores. Se destacan, sobre todo, los grandes ojos de la artista y la presencia despojada de los atributos de belleza de las imágenes femeninas difundidas por el arte y la prensa contemporáneos. En *Unión y Labor*, con ocasión de la Exposición de 1910, Moch dejó asentadas sus reflexiones sobre el retrato femenino en la sección argentina. Allí señaló no hallaba ningún retrato de mujer que fuera digno de admiración: “Todos son maniquís más ó menos elegantes; bellezas de formas ó de color, pero ninguna es, propiamente dicho, ‘la mujer’ con las deliciosas complejidades intelectuales que la caracterizan”.¹⁷⁰

Fue en los retratos fotográficos, aparecidos tanto en la prensa periódica ilustrada como en sus libros y catálogos de exposiciones, donde Moch articuló de modo claro su

¹⁶⁷ Sobre esta figura véase María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, pp. 207-229.

¹⁶⁸ “Exposicion Moch”, *Athinae*, año I, núm. 4, p. 25.

¹⁶⁹ “Salón Witcomb. Exposición Andrea Moch”, *Caras y Caretas*, año XI, núm. 532, 12 de diciembre de 1908, s. p.

¹⁷⁰ Andrea Moch, “Exposición de arte del centenario”, *Unión y Labor*, año II, núm. 13, 21 de octubre de 1910, p. 5.

presentación como *artista moderna*.¹⁷¹ En este sentido, las fotografías conocidas de la artista son abundantes y presentan una serie de atributos comunes a lo largo de tres décadas [Figuras 14, 15, 16 y 17]. Además de sus vestidos simples, la exhibición de la enorme paleta se convirtió en un elemento que señalaba de modo inequívoco las *armas del arte*. Completamente sola, en alguno de los amplios estudios que ocupó durante su extensa carrera en Buenos Aires, Moch se presenta de modo ora desafiante, ora calmo, pero siempre consciente de la necesidad de presentarse como artista en plena actividad, aunque la pose resulte totalmente ficticia. Otra imagen la muestra pintando al aire libre, completamente absorta en su tarea pero relajada y elegante. Es una mujer nueva, despreocupada y libre.

Por otro lado, y este punto resulta crucial, a través de sus relatos autobiográficos, Moch buscó *inscribirse en la historia del arte*. Aunque la artista gozó de cierto éxito, particularmente en el seno de la comunidad vasca, su obra no tuvo gran fortuna crítica y sólo conocemos unos pocos ejemplos de su trabajo.¹⁷²

En 1939, Andrée Moch publicó *Andanzas de una artista*,¹⁷³ auténtica culminación de varios libros de memorias y viajes, estableciendo un puente entre el “diario íntimo” y el “diario de viajes”. Esta extensa autobiografía resulta un ejemplo único en lo que concierne a las intervenciones femeninas en el campo artístico porteño de las primeras décadas del siglo XX.¹⁷⁴ En este sentido, se presenta como una fuente excepcional e insuficientemente explorada. En una pesquisa determinada por la fragmentaria información aparecida en la prensa y en escasos archivos públicos, el caso de las memorias de Moch se presenta como un ejemplo especialmente rico, ya que nos enfrentamos a un relato autobiográfico extenso y complejo.

En *Andanzas de una artista*, el entrecruzamiento del desarrollo subjetivo de su personalidad y de una multiplicidad de pequeñas anécdotas señala una de las

¹⁷¹ Como ha señalado Baldasarre, los retratos fotográficos de artistas “son el producto de un doble juego entre el fotógrafo encargado de la toma y el artista cuya competencia en materia visual sin duda pesaba a la hora de posar o ubicarse frente a la cámara”. María Isabel Baldasarre, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47 y 48.

¹⁷² Es significativo señalar que un número sumamente reducido de pinturas y relieves de Andrée Moch es conocido en la actualidad, en algunos casos sólo a través de reproducciones aparecidas en la prensa ilustrada. En este sentido, el texto escrito no actúa como modo de acercamiento y conocimiento de la obra artística sino que constituye una fuente única sobre Moch.

¹⁷³ Andrée Moch, *Andanzas de una artista*. Buenos Aires, Aniceto López, 1939.

¹⁷⁴ En el panorama latinoamericano sólo podemos mencionar *Minha vida/Brasil-Paris-Japão* de Helena Pereira da Silva Ohashi, publicado en 1969. Al respecto véase Susana Moreira, “Autobiografía de una pintora brasileira”, *Cuadernos Pagu*, núm. 3, 1994, pp. 251-265.

peculiaridades del modo de escritura del yo de Moch.¹⁷⁵ La artista se presentó, a lo largo de sus casi seiscientas páginas, como mujer moderna y, en particular, como artista. Desde el título, Moch deja en claro que sus memorias no constituyen recuerdos de una mujer ordinaria sino el relato de la vida de una artista. Publicadas cuando Moch tenía sesenta años, las *Andanzas* intentan delinear los rasgos principales de una existencia dedicada al arte, descuidando a menudo hasta los aspectos más elementales de la vida como el alimento.¹⁷⁶

Moch destacó la importancia de dejar por escrito sus recuerdos, ya que las memorias personales contienen “datos que no se hallan en los libros de didáctica”,¹⁷⁷ una referencia inequívoca a la supresión de las artistas y más ampliamente de las mujeres. Existe, por lo tanto, una voluntad explícita de sumar su voz a la memoria de su tiempo, de introducir una instancia de diferencia en los relatos de la historia del arte por constituirse: “Estas andanzas son el relato de mi vida. Las cosas que siguen tuvieron un lugar en ella. Debo contarlas”.¹⁷⁸

¿Cuál fue la característica fundamental de su vida? Moch respondió a esta pregunta en el prólogo de su autobiografía: la renuncia “a familia, amigos y comodidades”.¹⁷⁹ Los múltiples traslados descritos por Moch no dejan dudas en torno a la relevancia otorgada al viaje. Este *topos* constituye un elemento central de las memorias de Moch. La libertad creativa se alcanza mediante los desplazamientos en el espacio: “Los que andamos por el mundo en busca de belleza, en pos de un ideal jamás saciado, ¿no somos los caminantes de la vida? ¿No somos, los artistas, eternos peregrinos?”.¹⁸⁰ Esta perspectiva, con sus resonancias románticas, no deja dudas en torno a la modernidad de Moch: la artista no está confinada a un espacio *natural* sino que se mueve con total libertad, como un pájaro: “Yo quisiera ser el pájaro,/ que se inclina sobre las cimas”.¹⁸¹ Sin embargo, esta movilidad es fruto de una dura conquista, tras una lucha consciente con una tradición inmovilizante:

¹⁷⁵ Valerie Sanders ha señalado que durante el siglo XIX las autobiografías masculinas siguen, en general, un modelo de desarrollo orgánico de la personalidad mientras que en el caso de las mujeres se abandona este esquema lineal en favor de una serie de anécdotas, viñetas y reminiscencias. Véase Valerie Sanders, *The Private Lives of Victorian Women: Autobiography in Nineteenth-Century England*. New York, St Martin's Press, 1989.

¹⁷⁶ Andrée Moch, *Andanzas de una artista*, *op. cit.*, p. 272.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 356.

¹⁸¹ “Je voudrais être l’oiseau,/ qui sur les cîmes se penche”. Andrée Moch, *Impresiones de Buenos Aires*. Buenos Aires, Aniceto López, 1939, p. 11.

Eso de irse a Buenos Aires en aquel tiempo, en Francia, era considerado, más o menos, como irse al otro mundo.

El pueblo francés nunca fué pueblo de emigración y cuando, por excepción, alguno se alejaba y trasponía las fronteras, le consideraban como extraviado moralmente y perdido irremediabilmente.

¡Oh! (...) ¡Bien recuerdo aquellos conceptos, con los que tuve que luchar tanto, cuando decidí alejarme de Francia!¹⁸²

La elección de su profesión es presentada por Moch como un triunfo, un logro que desafía las convenciones sociales. La artista relata que su madre la reprendía por haber escogido la escultura como medio de expresión: “Tú siempre tuviste gustos masculinos. Desde tus juegos infantiles, hasta esa carrera de escultora que has elegido y que tampoco es cosa de nuestro sexo”.¹⁸³ En el ambiente de la *École* parisina también se intentaba frenar la irrupción de las mujeres en la escultura:

Hacia poco que las mujeres estaban admitidas a luchar en las mismas condiciones que los hombres en concursos semestrales o de fin de año.

En esos concursos se notaba la rivalidad. Mis compañeras se quejaban que al ir, con sus enormes compases de escultoras, a tomar las medidas sobre el modelo (...) los competidores masculinos les ponían trabas y buscaban la manera de hacerles perder unos minutos tan contados, en esos precipitados concursos.¹⁸⁴

La vida de Moch, “viaje continuo”,¹⁸⁵ es solitaria.¹⁸⁶ De este modo, Moch se suma a un *topos* de larga data: el artista como ser excluido, un autoexiliado de un mundo que sólo pocas veces logra comprenderlo:

A última hora, estoy a punto de guardar, de archivar mi obra, de no entregarla al crítico de los críticos: al público, siempre exigente y descontentadizo. El que jamás produjo un cuadro, una escultura o una cuartilla en la que haya vertido sus pensamientos íntimos; ése, es el que pide más y no se contenta nunca.¹⁸⁷

Por otro lado, la artista señaló las características fundamentales de su personalidad: “Era rebelde, independiente, caprichosa y antojadiza (...) al fin, era, desde esa lejana época,

¹⁸² Andrée Moch, *Andanzas de una artista*, op. cit., pp. 21 y 22.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 369.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸⁶ *Ídem.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 571.

lo que fui toda la vida y sigo siendo, en la hora presente”.¹⁸⁸ Este carácter “revoltoso”, según sus propias palabras, la alejaba de los roles sociales femeninos esperados: los de madre y esposa. La maternidad es objeto de diversas reflexiones a lo largo de la obra. Hablando de una amiga de su familia, Moch destaca: “La madre se daba, del todo, a los suyos, como la mayor parte de las madres francesas”.¹⁸⁹ La maternidad es presentada como un lugar de renuncia no positiva, a diferencia del arte. Es en la estructura familiar tradicional donde las capacidades de las mujeres se ven soslayadas.

Andrée Moch revela una modernidad propia, vivida conflictivamente, donde las limitaciones impuestas a su género se convierten en ejes articuladores de una crítica social. Su amor por el mar, plasmado en diversas obras conocidas mediante reproducciones aparecidas en la prensa, proporciona a la artista una excusa para plasmar su descontento, su insatisfacción frente a los roles sociales disponibles para las mujeres: “Y vuelve a mi espíritu y a mis labios esta pregunta mil veces repetida en todas las épocas de mi vida y más que nunca cuando me encuentro en alta mar: *¿por qué no habré yo nacido hombre, a fin de ser marino?*”.¹⁹⁰ El mar como sinónimo de libertad es un tema baudelairiano, que aparece en el célebre poema “L’Homme et la mer”, donde se afirma que el hombre libre adorará por siempre el mar.¹⁹¹

Moch es ante todo una *flâneuse*, una viajera incansable con interés por los márgenes: “Yo también siento la misma ansia de lejanos horizontes; yo también quisiera ambular por el mundo, ver, observar, escuchar, impregnarme de todo cuanto hay de bello y de desconocido”.¹⁹² La artista ha defendido, a lo largo de sus escritos, su libertad de pintar donde y cuando ha querido. En tal sentido, una interesante anécdota está ligada a la realización de su primer cuadro de gran formato:

En el primer término: la vuelta de la vía y la locomotora arrastrando el tren del puerto, que venía cargado del negro combustible.

En segundo plano: grupos de trabajadores y, en el fondo, destacándose sobre el cielo azul: la silueta de los barcos, jadeantes, humeantes, entregando el negro contenido de sus bodegas a procesiones de hombres doblados bajo el peso de su carga.¹⁹³

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 54.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 396.

¹⁹¹ Charles Baudelaire, *Fleurs du mal*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998, p. 24.

¹⁹² Andrée Moch, *Páginas vividas*. Buenos Aires, La Baskonia, 1925, p. 107.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 262.

La elección del tema y las condiciones de la ejecución de la obra, realizada a partir del estudio de los trabajadores y en estrecha cercanía con ellos, provocaron el desagrado de la madre de la artista: “ella no compartía mis entusiasmos democráticos y se sentía incómoda en ese ambiente que no era el suyo”.¹⁹⁴ También su maestro la reprendió duramente: “¡Qué asunto ha ido a elegir! ¡Señorita! Vd. en el puerto, y sola en medio de descargadores y estibadores...”.¹⁹⁵

Por el contrario, la crítica porteña casi siempre describió su producción de modo elogioso. A su llegada a Buenos Aires, sus obras con asuntos vascos fueron cuidadosamente reseñadas por *La Baskonia* [Figura 18]. En esta extensa crítica se destacó que “[e]n ninguna de sus producciones se advierte la influencia femenina. Todo lo contrario: su pincel es vigoroso, agil, espontáneo, fiel reproductor de la naturaleza”.¹⁹⁶ Para fines de la década de 1920, cuando Moch era un nombre establecido dentro del campo artístico porteño, su exposición en Witcomb fue reseñada por Pagano. En esa oportunidad, Moch exhibió una amplia variedad de obras, incluyendo bustos escultóricos de poetas, así como paisajes y cuadros con figuras. El crítico se refirió a “su inquietud de artista siempre dispuesta a modificar la zona de sus exploraciones”,¹⁹⁷ en clara referencia a la vastedad de sus intereses.

Junto a *Andanzas de una artista*, *Impresiones de Buenos Aires* es posiblemente la obra escrita de Moch donde la artista se presentó de modo más contundente como *profesional*. Uno de los poemas, “Con ‘mi viejo’”, daba cuenta de los avatares que Moch enfrentó con ocasión de la realización de su muestra en la Anderson Gallery de Nueva York en 1923, incluyendo la discusión en torno a los cargos impuestos a las obras que salían del país.¹⁹⁸ Lo que resulta central en este texto es, sin embargo, la defensa de su producción como *argentina*. En tal sentido, la artista destacó: “Por primera vez/ en New York verían/ cuadros de los Andes,/ del Estrecho de Magallanes./ De la Tierra del Fuego, los canales./ El Ombú del litoral./ De las inundaciones del Sur, algún bañal./ Varios aspectos de Buenos Aires:/ La apertura de la Diagonal. Del Centenario, la iluminación,/ y tantas cosas,/ modernas/ o de tradición!”¹⁹⁹ La exposición en Nueva York fue, en efecto, promocionada en esa ciudad como una muestra “de

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 263.

¹⁹⁵ *Ídem.*

¹⁹⁶ José Rufo de Uriarte, “Cuadros baskos. Andrea Moch”, *La Baskonia*, año XVI, núm. 556, 10 de marzo de 1909, p. 244.

¹⁹⁷ José León Pagano, “Bellas artes. Exposiciones”, *La Nación*, 3 de septiembre de 1928 (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Crónicas).

¹⁹⁸ La artista llegó a Nueva York el 23 de enero de 1923.

¹⁹⁹ Andrée Moch, *Impresiones de Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 53.

pinturas sudamericanas”,²⁰⁰ mientras que en Buenos Aires se la reseñó como una exhibición “de temas argentinos en su casi totalidad”.²⁰¹

Los escritos de Moch abundan en detalles sobre su discurrir por los espacios. Las calles porteñas y el Río de La Plata ocupan un lugar preponderante. Moch se constituye como *flâneuse*, como observadora de los tiempos y características de los lugares transitados.²⁰² En “Cual una sultana” la artista se ha referido a sus movimientos por la ciudad: “Me pongo en un tranvía:/ viaje durante dos horas,/ que, para mí, no son largas,/ pues las ocupo en soñar,/ leer, escribir o mirar./ Y así, me dejo llevar a través de la ciudad”.²⁰³ Y en “En mis andanzas”, Moch ha dejado una clara descripción de su vagar por la ciudad: “Así ando yo, por la ciudad,/ en mis idas y venidas,/ por calles y avenidas (...)/ Como una sonámbula”.²⁰⁴

1.3.2. *Discípulos y retratos.*

Moch percibía el territorio americano como una fuente de promesas para las mujeres. Se trataba de un espacio donde todo era posible, contrapuesto a los rígidos usos y costumbres europeos, que imponían duras restricciones: “Mujeres de Europa, que han sacrificado todo al bienestar de los suyos. Sin pensar jamás que hay por el mundo cosas bellas que ver”.²⁰⁵

Andanzas de una artista y los otros relatos autobiográficos permiten un acercamiento inusual a la vida de una artista profesional en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. Inmersa en un escenario cultural donde la profesionalización de los artistas era aún problemática, Moch encontró dos modos principales de vivir a partir de sus habilidades artísticas: las clases privadas y la ejecución de retratos por encargo.

La realización de estas actividades suponía la posesión de un espacio de trabajo propio. El estudio de Moch ocupa un lugar central en sus escritos y en su obra. El “estudio propio”, parafraseando la célebre fórmula de Virginia Woolf que asocia profesionalización en el ámbito de las letras con la posesión de un espacio de trabajo

²⁰⁰ “South American Paintings on View”, *The New York Times*, New York, 4 de marzo de 1923, p. 7.

²⁰¹ “Andrée Moch”, *La Nación*, 28 de mayo de 1923, p. 4.

²⁰² La obra dedicada a documentar sus impresiones de viaje en los Estados Unidos presenta una sucesión de episodios de *flânerie*. Véase Andrée Moch, *Bocetos de mi viaje a Norteamérica*. Buenos Aires, La Baskonia, 1923.

²⁰³ Andrée Moch, *Impresiones de Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 68.

²⁰⁴ Andrée Moch, *Impresiones de Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 220.

²⁰⁵ Andrée Moch, *Andanzas de una artista*, *op. cit.*, p. 480.

privado, es crucial. La necesidad de “un cuarto con cerradura en la puerta”²⁰⁶ aparece en los escritos de Moch con fuerza. El “cuarto propio” es el sitio de trabajo y de encuentros con amigos artistas. Y es también el espacio donde la artista puede reflexionar sobre su propio quehacer, rodeada de sus cuadros y esculturas: “Figuras, paisajes;/ montañas, verdes follajes;/ retratos de seres queridos;/ mis parejas, que son mis amigos”.²⁰⁷

Es interesante también examinar qué referencias realiza Moch a su actividad docente en Buenos Aires. En primer lugar, señalemos que sus discípulos pertenecían a diversos grupos sociales: jóvenes novicias, esposas e hijas de políticos influyentes – como Fenia Chertkoff de Repetto, esposa de Nicolás– y miembros de la comunidad vasca. Por lo general, se trataba de mujeres [Figura 19]. Sin embargo, el único discípulo merecedor de un capítulo propio, en sus memorias, es un hombre. Moch relata cómo el joven, que solía pasar frente a su estudio, comienza a tomar clases con ella, a pesar de ser una mujer. Moch ha destacado la sorpresa del muchacho cuando descubre que las bellas obras visibles desde la calle se deben a la mano de una pintora. Venciendo sus prejuicios, se convierte en su discípulo, llegando a exhibir en las exposiciones de alumnos que Moch organizaba. Autor de varias acuarelas y de una cabeza especialmente lograda, el estudiante ocupa un lugar destacado en el relato de la vida de Moch: “hubiera querido tener muchos discípulos tan consecuentes como él”.²⁰⁸

La enseñanza es también un territorio de la experiencia moderna. En efecto, numerosos textos aparecidos en *La Baskonia* dieron cuenta del “original y práctico” sistema de enseñanza utilizado por la artista. Abandonando “el viejo sistema de las copias”,²⁰⁹ Moch exigía a sus estudiantes que trabajaran a partir del natural. Además, enseñaba simultáneamente dibujo, pintura y escultura. El nombre de la escuela desde 1917, Academia Moderna y Superior de Artes Plásticas, da cuenta de esta intención.²¹⁰ Este modo de enseñanza distaba de ser reciente pero, independientemente de este hecho, resulta significativo que la artista lo presentara así.

La actividad docente fue también un ámbito de reconocimiento. En efecto, en ocasión de la muestra de despedida realizada en 1934 en la Asociación Nacional del

²⁰⁶ Virginia Woolf, “Un cuarto propio”, en *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires, A-Z, 1993, p. 34

²⁰⁷ “Figures, paysages;/ montagnes, verts feuillages;/ des portraits d’êtres chéris;/ mes couples, qui sont mes amis”. André Moch, *Impresiones de Buenos Aires, op. cit.*, p. 206.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 551.

²⁰⁹ “Notas locales. Academia de pintura y escultura”, *La Baskonia*, año XVII, núm. 596, 20 de abril de 1910, p. 320.

²¹⁰ “Notas locales. Reapertura de cursos de dibujo, pintura y escultura”, *La Baskonia*, año XXIV, núm. 843, 28 de febrero de 1917, p. 334.

Profesorado,²¹¹ Pagano destacaba no sólo su producción artística sino que enfatizaba que “quedan otras resonancias entre nosotros: las de su obra docente, desarrollada con la fe que dan la pericia y el fervor comunicativo de quien hizo del arte una misión de noble desinterés”.²¹² Pero más allá de su entrega a la enseñanza, Moch se ha presentado sobre todo como artista pura. Pertenecía a la Gran Hermandad del Arte, una comunidad ideal de progreso y buena fe.²¹³

La experiencia de la *flanêrie* se conecta con la enseñanza. Moch nos ha dejado una interesante anécdota referida a una excursión artística nocturna a orillas del Riachuelo con sus discípulos, ocurrida hacia 1910. Moch ha relatado que sus estudiantes, en un principio, se rehusaron a realizar la clase en esas condiciones y que sólo se ofrecieron a acompañarla por su seguridad: “No, no quiero su presencia, como acompañantes, deseo que tal paseo sea motivo de estudio y espero que todos volverán con amplia cosecha de bocetos”.²¹⁴ La lección artística se convierte en un espacio de afirmación de la libertad de estar en el espacio público, aquello que María Bashkirtseff anhelaba: “Lo que más envidia al hombre es la libertad de pasear solo, de ir y venir, de sentarse donde quiera”.²¹⁵ La clase es asimismo una afirmación de un tipo de enseñanza libre y de una práctica artística donde los apuntes rápidos eran particularmente valorados [Figura 20].

Moch también se insertó en el mercado del arte, vendiendo obras y exhibiendo en diversos espacios, sobre todo en Witcomb.²¹⁶ El haber expuesto en este ámbito era un motivo de orgullo y una convincente prueba de que la artista ocupaba un lugar en la compleja escena artística porteña de las primeras décadas del siglo XX. En su poema “Viejo salón”, la artista rindió homenaje a Witcomb: tras repasar los nombres de algunos expositores (desde Sorolla hasta Degas, pasando por varios artistas argentinos, entre ellos Ana Weiss y Léonie Matthis), Moch destacó que ella también había participado en este espacio.²¹⁷ En efecto, Moch había mostrado su producción en tres oportunidades: 1908, 1928 y 1937. La artista buscó poner de relieve la diversidad y los

²¹¹ La artista, sin embargo, no dejó el país de modo definitivo como estaba previsto, regresando hacia 1937.

²¹² José León Pagano, “Bellas artes. Exposición Andrée Moch”, *La Nación*, 19 de abril de 1934 (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Crónicas).

²¹³ Andrée Moch, *Páginas vividas, op. cit.*, p. 27.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

²¹⁵ María Bashkirtseff, *Diario de mi vida*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 37.

²¹⁶ Sobre esta célebre galería véase Patricia M. Artundo, Mauro Herlitzka y Guillermo Whitelow, *Witcomb. Memorias de una Galería de Arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

²¹⁷ Andrée Moch, *Impresiones de Buenos Aires, op. cit.*, p. 145.

cambios en su producción, describiendo las características más salientes de cada muestra.

Ahora bien, a pesar de sus éxitos relativos en cuanto a ventas y a su consolidada inserción en la docencia, Moch también se quejó amargamente del escaso interés del rico público porteño. En “Reina el silencio, en el estudio”, la artista coquetea con la idea de la destrucción de su propio trabajo: “Voy a destruir mis obras./ Voy a destruirlas, todas,/ para que no me sobrevivan/ y para que no sean/ objeto de explotación,/ remates, subastas,/ y largos comentarios/ que podrían ensuciarlas”.²¹⁸

Estas páginas autobiográficas constituyen un documento único, ya que los testimonios en primera persona de artistas activas durante este período son escasísimos. Éstos explicitan a quiénes estuvieron dirigidas: “amiga lectora”.²¹⁹ Alineada con el movimiento feminista a través de su participación en la publicación y en el centro *Unión y Labor* y de su amistad con figuras como Petrona Eyle,²²⁰ Moch apela directamente a una lectora ideal de su texto.

Las páginas de *Andanzas de una artista*, y en menor medida las de sus otros textos autobiográficos, están imbuidas de un tono de complicidad con las lectoras, un tono de confesión que se torna una y otra vez programáticamente moderno, socialista,²²¹ pacifista y feminista, alejándose de este modo del estilo introspectivo prometido y del “diario íntimo”,²²² ese género feminizado de reflexión sobre el yo. Es una escritura nacida de experiencias privadas, de apuntes de viaje y de vida, que se proyecta a un terreno público y busca la producción de una ruptura de las normas vigentes.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 205.

²¹⁹ Andréé Moch, *Andanzas de una artista*, *op. cit.*, p. 540.

²²⁰ Andréé Moch, *Impresiones de Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 165.

²²¹ No en vano Moch se definía precisamente como perteneciente a la familia de los “obreros del pensamiento”. Andréé Moch, *Bocetos de mi viaje a Norteamérica*, *op. cit.*, p. 25.

²²² Sobre el género del “diario íntimo” véase Margo Culley, “‘I Look at Me’: Self as Subject in the Diaries of American Women”, *Women’s Studies Quarterly*, vol. 17, núm. 3 y 4, otoño-invierno de 1989, pp. 15-22.

Capítulo 2

Espacios en conflicto: intervenciones femeninas en las artes hasta 1890

2.1. La situación de las mujeres entre el período posindependentista y el rosismo.

El fragmentario registro tanto material como escrito de la presencia femenina en el panorama artístico argentino anterior a 1890 convierte la investigación de este período en un auténtico desafío. Se conservan apenas unos pocos nombres y un grupo sumamente reducido de obras que –no obstante su número– requieren un análisis largamente pospuesto. En lugar de establecer una cronología precisa para este período, sólo resulta posible concentrarse en puntos específicos, es decir, en episodios capaces de generar preguntas en torno a las relaciones entre mujeres y arte en la Argentina durante los turbulentos años que median entre la Revolución de Mayo y el establecimiento del “orden conservador”. No podemos hablar de estilos o técnicas de la mayor parte de las artistas del período, de formación incierta y oscura trayectoria. Los usos de las imágenes y objetos que produjeron, en cambio, sí constituyen un territorio fértil de indagación.

La consideración general de este período en la literatura artística nacional ha sido muy baja, siendo visto como etapa de escaso desarrollo cultural, marcada por los problemas políticos, las luchas facciosas y la fragmentación territorial. La figura señera de Eduardo Schiaffino ha dejado una perdurable descripción de la situación artística durante las primeras décadas independientes: “el gobierno se desentendía tan completa y absolutamente de uno de sus deberes primordiales, cuál es el de alentar y provocar el despertamiento del sentido estético en el pueblo cuyos destinos rige... se creía que las preocupaciones de arte fueran algo tan prematuro que rayaran en locura”.¹ El influyente crítico señaló que durante “el primer cuarto del siglo, casi no hay rastros de arte”.² Durante el rosismo, además, se habría producido un agravamiento de esta situación.

¹ Eduardo Schiaffino, “Apuntes sobre el arte en Buenos Aires. Falta de protección para su desenvolvimiento”, 1883, p. 25 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, sin ubicación).

² Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, p. 17 [1910].

Sin embargo, diversos elementos permiten vislumbrar otra historia, como ha señalado con claridad María Lía Munilla Lacasa.³ La organización de fiestas patrias, las nuevas prácticas de sociabilidad, un incipiente mercado, la aparición de nuevos espacios de exhibición y la consolidación de colecciones coadyuvan a delinear un nuevo relato – más complejo– de las actividades artísticas del período. Pero la participación femenina continúa desdibujada y sumida en las sombras.

El siglo XIX, como ha señalado Dora Barrancos, “irrumpió con transformaciones que tendrían largas consecuencias para la que sería la Nación Argentina, comenzando por la Revolución que terminó con el régimen colonial en 1810”.⁴ La Revolución de Mayo alteró de modo profundo la vida social en Buenos Aires. En efecto, Jorge Myers señaló que tanto la vida privada como la pública “se vieron conmovidas hasta sus cimientos por el proceso de transformación social y política que ella impulsó”.⁵ Los roles femeninos también se vieron afectados por estos cambios, al tiempo que los debates en torno a la educación y el estatuto de las mujeres en la sociedad se profundizaron,⁶ dando origen a un entramado de discursos que recorrería todo el siglo. La necesidad de educar “madres republicanas” fue una de las alternativas de estos debates, expresada por ejemplo en 1838 en las páginas de *La Moda*, donde se enunciaban las características de la mujer doméstica ideal: “vele, presida los deberes domésticos, dirija la primera educación de sus hijos; inculque en sus tiernos corazones el amor á la Patria... Pero esto supone un talento desarrollado, una razón cultivada”.⁷

En tal sentido, la educación femenina –en tanto base de la estructura familiar– constituyó una preocupación central de las primeras décadas del siglo: “El bello sexo no tiene más escuela pública en esta capital que la que se llama de San Miguel, y corresponde al colegio de huérfanas, de que es maestra una de ellas; todas las demás

³ María Lía Munilla Lacasa, “Siglo XIX: 1810-1870”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad*, tomo I. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 155 y 156.

⁴ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, p. 53

⁵ Jorge Myers, “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860”, en Fernando Devoto y Marta Madero (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo I. Buenos Aires, Taurus, 1999, p. 111.

⁶ Johanna S. R. Mendelson sostiene que el rol de las mujeres fue un tema escasamente discutido en los círculos intelectuales hispanoamericanos de las generaciones anteriores a las revoluciones. El desarrollo de este debate data de los comienzos de la difusión de las ideas ilustradas. Véase Johanna S. R. Mendelson, “The Feminine Press: The View of Women in the Colonial Journals of Spanish America, 1790-1810”, en Asunción Lavrin (ed.), *Latin American Women: Historical Perspectives*. Westport, Greenwood, 1978, pp. 198-218.

⁷ Carlos Tejedor, “La mujer”, *La Moda*, núm. 19, 24 de marzo de 1838, p. 6.

que hay subsisten a merced de lo que pagan las niñas a las maestras que se dedican a enseñar, sin que nadie averigüe quiénes son, y qué es lo que saben”.⁸ Si bien resulta prudente relativizar los comentarios pesimistas de Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre o José Antonio Wilde en torno a la extrema precariedad de la educación femenina antes del rivadavianismo,⁹ no es menos conveniente destacar los límites de la formación recibida por las mujeres en esta temprana etapa, aun las de la élite. Mariquita Sánchez (1786-1868), figura señera de la cultura y sociabilidad femeninas, los expresó de modo elocuente: “Nosotras solo sabíamos/ Ir a oír misa y rezar/ Adornar nuestros vestidos/ Y zurcir y remendar”.¹⁰ Ahora bien, la propia actividad de Mariquita nos conduce a relativizar este juicio y a repensar las actividades artísticas femeninas en el amplio período abordado por este capítulo.

Los escritos de Belgrano revelan un profundo interés por dotar a las mujeres de nuevos lugares de acción y desarrollo: “poner escuelas gratuitas para las niñas, donde se les enseñe la doctrina cristiana, a leer, escribir, coser, bordar, etc., y principalmente inspirarles el amor al trabajo para separarlas de la ociosidad”.¹¹ Belgrano agregaba que “criadas en esta forma serían madres de una familia útil y aplicada ocupadas en trabajos que les serían lucrosos tendrían retiro, rubor y honestidad”. El “sexo femenino” estaba “en este país, desgraciado, expuesto a la miseria y desnudez, a los horrores del hambre y estragos de las enfermedades que de ella se originan”.¹² El aprendizaje de la costura y el bordado aparece con su doble capacidad de “elear” moralmente y de “proteger” en caso de necesidad, discurso típico de la beneficencia del siglo XIX.¹³

La nueva realidad política tornó problemáticas las funciones sociales de cada género. Bernardino Rivadavia expresó con claridad esta situación: “La existencia social de las mujeres es aún demasiado vaga e incierta”,¹⁴ una frase con claros ecos de Madame de Staël cuando describe como “incierto” la existencia de las mujeres porque

⁸ Manuel Belgrano, “Educación”, en *Escritos sobre educación*. La Plata, Editorial Universitaria, 2011, p. 95 [1810].

⁹ Carlos Correa Luna, *Historia de la Sociedad de Beneficencia. 1823-1852*, tomo I. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Asilo de Huérfanos, 1923, pp. 24 y 25.

¹⁰ Iona Macintyre, *Women and Print Culture in Post-Independence Buenos Aires*. Woodbridge, Tamesis, 2010, p. 41

¹¹ Manuel Belgrano, “Medios generales de fomentar la agricultura, animar la industria y proteger el comercio en un país agricultor”, en *Escritos sobre educación, op. cit.*, p. 56 [1796].

¹² Manuel Belgrano, “Memoria escrita por el licenciado Manuel Belgrano, abogado de los Reales Consejos y secretario por Su Majestad del Real Consulado del Virreinato de Buenos Aires en 1797”, en ídem, p. 60 [1796].

¹³ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and The Making of The Feminine*. London, I. B. Tauris, 2010 [1984], pp. 173-180.

¹⁴ Cit. en Iona Macintyre, *Women and Print Culture...*, *op. cit.*, p. 23.

no están “ni en el orden de la naturaleza, ni en el orden de la sociedad”.¹⁵ En un estimulante clima cultural y de cierta tendencia secularizadora, se produjo la fundación de la Sociedad de Beneficencia destinada a proveer a las mujeres de un marco de regulación para la acción pública femenina en favor de las clases populares, que pudo ser interpretada por las mujeres de la élite que participaban allí “como un primer paso hacia la conquista plena de la ciudadanía”.¹⁶

En tal sentido, el período posrevolucionario vio florecer la producción escrita sobre la cuestión de las mujeres como categoría social. Algunos de estos textos denotan un naciente público femenino, consumidor de los mismos. La presencia pública de las mujeres aumentaba y era percibida como un elemento indispensable para el proceso de “civilización”. No obstante, era también mirada con recelo. El asombro ante la inusitada participación femenina en la esfera pública es expresado elocuentemente en *la Memoria sobre la necesidad de contener la demasiada y perjudicial licencia de las mujeres al hablar*, donde un autor identificado únicamente por las iniciales M. G. deploraba la “libertad desmesurada y escandalosa” que se observaba en las mujeres. El anónimo autor se avergonzaba del “modo libre con que se expresa un número muy apreciable de jóvenes patricias en orden a los negocios políticos y a que a fuerza de tantos sacrificios sostienen los dignos hijos de la patria”.¹⁷

En este punto debemos recordar que el sintagma “mujer pública” remite a la prostitución y a un cuerpo abusado, mientras que un “hombre público” es aquel que, imbuido de virtudes, se inserta en el espacio político.¹⁸ La inserción de las mujeres en este territorio ha sido siempre problemática, ya que las aparta de los ámbitos supuestamente naturales de acción. Al respecto, las redactoras de *La Camelia*, temprano periódico dedicado al público femenino, se defendían a mediados de siglo de los cuestionamientos a su proyecto de este modo: “Sin ser mugeres públicas, ni publicistas”.¹⁹

En tal sentido, Graciela Batticuore ha analizado la importancia de “la mujer letrada” entre las décadas de 1830 y 1870, centrándose tanto en las representaciones y prácticas de la lectura como en “las tácticas asumidas por las escritoras para establecer

¹⁵ Cit. en Geneviève Fraisse, *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 37.

¹⁶ Jorge Myers, “Una revolución en las costumbres...”, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷ Cit. en Carlos Correa Luna, *Historia de la Sociedad de Beneficencia...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸ Michelle Perrot, *Mujeres en la ciudad*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 7 y 8.

¹⁹ “A los SS. Editores del mui R. P. Castañeda”, *La Camelia*, año 1, núm. 4, 18 de abril de 1852, s. p.

interlocuciones y ser legitimadas como tales por diversos círculos de intelectuales”.²⁰ La autora se refiere a los “*múltiples condicionamientos* que rigen la vocación literaria de las mujeres de la época” y al “modo casual, asistemático y doméstico” de formación literaria de una mujer a comienzos del siglo XIX latinoamericano.²¹

A diferencia del proceso descrito por Batticuore, el concepto de “mujer artista” resulta mucho más esquivo y difuso que el de mujer letrada. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) es una vez más una figura central, intensamente preocupado por la educación femenina y su rol en las artes. En “De la educación de las mujeres”, Sarmiento atribuía el pobre rol desempeñado por las mujeres en América Latina “a las ideas árabes que sobre la mujer nos legó la España, que no vio en ella... sino un ser débil”.²² Los escritos de Sarmiento a partir de la década de 1840 muestran una tensión entre el rol de “madre republicana”, quien dirige el hogar,²³ y nuevas posibilidades. Como ha señalado Karina Felitti: “Sarmiento se ocupaba de las mujeres porque entendía que el grado de civilización de un pueblo podía juzgarse por la posición social que estas detentaban; hablar de ellas le permitía distinguir entre civilización y barbarie y así discutir sobre la modernidad y el progreso”.²⁴

Presente tanto en los primeros relatos sobre la historia del arte nacional como en textos posteriores, la caracterización de la totalidad de las artistas del siglo XIX porteño como “aficionadas” –frente a “profesionales”–, ha ocultado de modo efectivo el compromiso que hallamos en este momento temprano, donde por otro lado el rol de artista distaba de estar profesionalizado y no existía un mercado formalizado. José León Pagano se refiere a las artistas anteriores al siglo XX como cultoras de la “pintura femenina, de flores, de frutas”,²⁵ en tanto que Roberto Amigo setenta años más tarde señaló que “las burguesas, para sus destinos como damas del hogar, debían adquirir el dibujo como ornato, condensado en sus bordados y en los álbumes”.²⁶ Estas ideas, expresadas tanto por Pagano como por Amigo, nos permiten explicar el escaso interés

²⁰ Graciela Batticuore, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires, Edhasa, 2005, p. 14.

²¹ *Ibíd.*, pp. 112 y 113.

²² Domingo Faustino Sarmiento, “De la educación de la mujer”, en *Obras completas*, tomo IV. Buenos Aires, Augusto Belin, 1900, p. 231 [1841].

²³ Domingo Faustino Sarmiento, “De la educación de la mujer”, *op. cit.*, p. 232.

²⁴ Karina A. Felitti, “Sarmiento y la situación de las mujeres de su época”, *Cyber Humanitatis*, núm. 31, 2004, <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5754/5622>> [Consulta: 26-02-2013].

²⁵ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I. Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. 395.

²⁶ Roberto Amigo, “El dibujo y la prosperidad para la República”, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo IV. Buenos Aires, Emecé, 2012, p. 639.

que han despertado las actividades artísticas desarrolladas por mujeres en este período. La obra de estas artistas ha sufrido, entonces, una doble exclusión. En primer lugar, porque la obra de las aficionadas no es tomada en cuenta por la disciplina, que se ha centrado en artistas varones y profesionales. En segundo lugar, porque la producción de estas artistas era menos perdurable en el tiempo por su propia materialidad, haciendo más difícil su inclusión y análisis en las historias del arte, abocadas al estudio de considerado serio y duradero.²⁷

Curiosamente, es precisamente durante estas décadas donde se ubica la trayectoria de la primera artista profesional de renombre de la que se tenga registro: la ginebrina Andrienne Pauline Macaire.²⁸ Junto a ella, existió un reducido grupo de mujeres artistas perteneciente a las clases más altas y comprometidas con la práctica artística, y otro de artistas profesionales en el sentido más estricto, cuya tarea fue marginada por las historias del arte argentino. La práctica artística femenina no era concebida únicamente como un mero adorno, como la verían los especialistas posteriores. Muy por el contrario, podía tener un elevado valor político y simbólico, llegando también a constituirse en una actividad económicamente redituable. El arte de las mujeres se movió entre espacios públicos y privados, ambos igualmente atravesados por la política, en un contexto caracterizado por la ausencia tanto de espacios de desarrollo como de discursos en torno a su trabajo.

2.2. Arte o labores: las prácticas artísticas femeninas entre lo público y lo privado.

La producción artística femenina no estuvo confinada al espacio doméstico sino que se ubicó en un espacio de circulación entre las difusas fronteras de lo público y lo privado. Esta tensión fue una de las características más salientes de la actividad intelectual femenina durante el período. Basta señalar que *La Aljaba*, primer periódico de redacción femenina del país, se refería así a la fama póstuma ideal para una mujer:

²⁷ En tal sentido, Higonnet sostuvo que “la diferencia central [entre la imaginería femenina de los álbumes y la producción de artistas profesionales] es entre objetos privados contextuales y objetos públicos y autónomos... Desafortunadamente para la imaginería femenina, los historiadores del arte entienden esa diferencia en términos de inferioridad y superioridad”. Anne Higonnet, “Secluded Vision. Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe”, en Norma Broude y Mary D. Garrard, (ed.), *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. New York, HarperCollins, 1992, p. 183.

²⁸ Ahora bien, como se ha visto en la introducción, el propio concepto de “profesional” es equívoco. Mantenemos su uso en algunos momentos a fin de dar cuenta del interés de estas artistas *aun* considerando las restrictivas categorías tradicionales.

“¡Buena madre; tierna esposa; y virtuosa ciudadana!”.²⁹ La mujer ideal unía a su papel en el hogar un rol cívico.

Bordados y álbumes han recibido escasísima atención por parte de los investigadores. La versión reduccionista de estas producciones es la que nos proponemos discutir, explorando los vínculos de estas prácticas con la política y los debates en torno a la educación de las mujeres. El carácter episódico de la actividad artística femenina ha alimentado la confusa noción del arte como “adorno” u “ornato”. Bajo esta denominación única se agrupan experiencias diversas, de mujeres concretas en situaciones específicas. Pero el concepto de adorno esconde la complejidad y el alto valor simbólico asignado a las mujeres practicantes de artes, así como el sentido político que podían asumir. Los adornos se ejercen, por definición, en la esfera del hogar y lejos de lo público. Sin embargo, las obras de las mujeres circularon entre esferas, en zonas intermedias.

Las discusiones en torno a la educación femenina estaban a la orden del día en la Buenos Aires decimonónica. La problemática de la instrucción que debía ofrecerse a las mujeres aparece ya en *La Aljaba*, donde se reflexionaba sobre la herencia colonial en lo que respecta a la educación femenina. Entre todos los males derivados de la dominación debía contarse la oposición a que las mujeres recibieran instrucción básica: “ellos las prohibían hasta saber conocer las letras del *alfabeto*”.³⁰ Las causas esgrimidas para mantener a las mujeres en este estado se relacionaban con la moral: “las mujeres que sabían leer y escribir *eran las que se perdían*”.³¹

Desde las páginas del periódico se bregó por una instrucción sobre la que pudiera fundarse la felicidad de las mujeres y el bien de la sociedad: “La educacion de las mugeres es... en nuestro pais mirada como lo menos necesario à su dicha; cuando es, por el contrario, la educacion en ellas la base fundamental sobre la cual debe sostenerse el edificio social”. El aprendizaje de *adornos* fue aquí también objeto de críticas como lo sería algunos años después desde *El Monitor*.³² Los bordados, las

²⁹ “Educación de las hijas”, *La Aljaba*, núm. 8, 10 de diciembre de 1830, p. 2. Sobre esta publicación véase Néstor Tomás Auza, *La Aljaba. Dedicada al Bello Sexo Argentino. 1830-1831*, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, 2004, pp. 13-28 e Iona Macintyre, *Women and Print Culture...*, *op. cit.*, pp. 166-191.

³⁰ “La Aljaba. Educación de las hijas”, *La Aljaba*, núm. 3, 23 de noviembre de 1830, p. 1.

³¹ “Educación de las hijas”, *La Aljaba*, núm. 8, 10 de diciembre de 1830, p. 1.

³² “La mas sagrada obligacion de una madres, despues de grabar en el corazon de su hija los necesarios consejos de la santa religion y de la moral, se cifra en hacerla aprender las labores propias de su sexo, y el gobierno económico de la casa... Estas son tareas de primera necesidad, tras de las cuales vienen bien las

clases de música y baile aparecen fundidos en un grupo único de actividades despreciables:

Una mujer que recibió una educación aislada y sujeta á las costumbres de una fastidiosa rutina, que no pasó de leer, escribir, y algunas labores de almohadilla mal ejecutadas (y de las que no sacará ningún provecho, como no se saca de todo cuanto es superficialmente enseñado) podrá con estas luces tan opacas considerarse capaz de formar la felicidad de un hombre?³³

Además, en el artículo se cuestionaba la utilidad económica que estas actividades podrían llegar a tener, vinculándose con un tópico explorado durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX: la necesidad de brindar a las niñas una educación capaz de hacerlas económicamente independientes en caso de extrema necesidad. La postura de la redactora resulta clara: “¿hay alguna [víctima de la miseria] que se haya dedicado á vivir del fruto que les podía producir el conocimiento de la música y el canto?”. El calificativo de “adornos” es el apropiado para estas ocupaciones que no reportan “ventajas” o “placeres sólidos”. Seguramente para no ganarse la enemistad de las mujeres educadas según este modelo, la articulista agregaba: “no entiendan que la Aljaba reprueba la posesión de estos adornos, no; lo que ella desea es que no se llame á estos educación sino que se reputen como son en realidad; y que no haya tanta deferencia hacia ellos”. *La Aljaba* bregó, en cambio, por una instrucción eficaz e igualadora, llegando a sostener que “[e]l hombre civilizado, en todo el mundo culto, conoce el mérito donde lo halla; no se cree él solo capaz de hacer progresos en las ciencias, ó en las artes; no duda del talento de las mugeres”.³⁴

Desde una perspectiva opuesta a la enunciada en las páginas de *La Aljaba*, las *Cartas sobre la educación del bello sexo por una señora americana*, un texto didáctico escrito en forma epistolar, también dio precisiones en torno al valor del aprendizaje de “adornos”.³⁵ El dibujo resultaba preferible a la música y el baile, ya que podía ser practicado en solitario y era un solaz para la vejez. No obstante, la pintura al óleo y el dibujo del natural eran desalentados por ser poco apropiados para el género femenino.

de mero adorno, como la música, el dibujo...mas desgraciadamente hay muchas madres que cuidando poco de lo primero y mas esencial, atienden con preferencia á lo segundo”. “Útil y necesario”, *El Monitor*, 10 de septiembre de 1834, p. 1.

³³ “Oposición á la instrucción de las mugeres”, *La Aljaba*, núm. 11, 21 de diciembre de 1830, p. 4.

³⁴ “Oposición á la instrucción de las mugeres”, *La Aljaba*, núm. 14, 31 de diciembre de 1830, p. 4.

³⁵ Se trata de *Cartas sobre la educación del bello sexo por una señora americana*. London, R. Ackermann, 1824. Cit. en Iona Macintyre, *Women and Print Culture...*, op. cit., pp. 113-138.

Las actividades artísticas estaban limitadas por el decoro adscrito al ideal femenino y aparentemente circunscritas al espacio doméstico.

Liberadas de los quehaceres hogareños, ya que las criadas se encargaban de la limpieza y cocina, las mujeres de las clases más encumbradas gozaron de tiempo libre en el período de profundas transformaciones e inestabilidad política comprendido entre 1810 y 1860.³⁶ Esta etapa vio el desarrollo de nuevos tipos de sociabilidad para las mujeres en hogares, tertulias y formas de asociación como la Sociedad de Beneficencia. El cambio político habilitaba inéditos modos de actividad femenina, que afectarían también sus posibilidades creativas.

La crítica feminista a la historia del arte ha colaborado decisivamente en el proceso de desjerarquización de los objetos estudiados por la disciplina. Como señaló Rozsika Parker en su obra señera *The Subversive Stitch*, “al cuestionar la degradación de las formas artísticas asociadas a las mujeres –como el bordado–, las historiadoras feministas del arte revisaron muchas de las premisas subyacentes a la escritura de la Historia del Arte”.³⁷ En tal sentido, nos proponemos analizar un grupo de prácticas y objetos que han quedado al margen de la historia del arte, siendo algunas de ellas – como las banderas–, motivo de interés para los historiadores e iconógrafos.

A pesar del desinterés demostrado por los historiadores del arte en conocer la trayectoria de las mujeres artistas activas en esta etapa temprana, mujer y arte han sido siempre dos términos unidos. La figura de Mariquita Sánchez resulta crucial en este sentido.³⁸ En el catálogo de la muestra dedicada a Carlos Enrique Pellegrini en 1900 se recordaba un singular episodio:

Un día, estando de tertulia en casa de doña María Sánchez de Mandeville, la conversación recayó sobre retratos, sobre la imposibilidad de hacerlos hacer en Buenos Aires, siendo, naturalmente, las damas quienes más se lamentaban de este vacío. Pellegrini, como acto de galantería, ofreció, con este motivo, á la simpática e inteligente dueña de casa, trazarle su retrato si le concedía una hora de pose.³⁹

³⁶ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina...*, op. cit., p. 75.

³⁷ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, op. cit., p. xi.

³⁸ Es interesante señalar que José Guth vivió a su llegada a Buenos Aires en “los altos de la casa de la señora doña María Thompson”. *Gaceta de Buenos Aires*, 26 de abril de 1817. Cit. en Rodolfo Trostiné, *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1950, p. 36.

³⁹ *Catálogo de la exposición de retratos, paisajes y otros trabajos ejecutados por el Ingeniero Carlos E. Pellegrini. Reunidos con ocasión de su Centenario*. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1900, p. 4. Alejo B. González Garaño ha atribuido el prólogo de este folleto a Eduardo Schiaffino. Véase Alejo B. González Garaño, Elena Sansisena de Elizalde y Carlos Ibarguren, *C. H. Pellegrini. Su obra, su vida, su tiempo*. Buenos Aires, Amigos del Arte, 1946, p. 21.

A continuación, se agregaba que la vista del retrato terminado “despertó en más de una hermosa dama, amiga y rival de la Mandeville, el deseo de tener también su propia imagen”. El impulso a la producción artística llegó, según esta historia, de la mano de la siempre vigente vanidad femenina. Aunque distinguida y letrada, Mariquita Sánchez no escapaba a la condición femenina de observarse de modo narcisista. Pero para nosotros resulta de interés el ámbito donde ocurrió esta sesión: una tertulia.

2.2.1. *Labores apropiadas para su sexo: la creatividad femenina en los salones y álbumes.*

Durante el período posrevolucionario la sociabilidad femenina fue ganando nuevos espacios. Los salones fueron ámbitos donde las mujeres ocuparon un sitio destacado, cultivando un “espíritu *civilizador e ilustrado*”⁴⁰ e integrándose al escenario político contemporáneo, al tiempo que fueron lugares de presentación pública de sus saberes e inquietudes artísticas.

En este sentido es interesante recordar un pasaje de *Entre-nos*. Allí, Lucio V. Mansilla cita a Vicente Fidel López, quien refiriéndose a la tertulia de Esteban de Luca e Isabel Casamayor hacia 1829,⁴¹ indicaba que allí “se hacía arte. Y el modo de hacer arte, lo explica agregando: que se exhibían pinturas de la niña Crescencia Boado y de su maestro Gud, que, en la inocencia del entusiasmo, pasaban por maravillas”.⁴² Esta cita nos introduce en un panorama poco explorado de circulación artística: los espacios de sociabilidad más destacados del momento. Más adelante, Mansilla agrega: “Rivadavia vino y con él llegaron, por decirlo así, algunos industriales, artistas o sabios, como se quiera, que pintaban mejor que doña Crescencia”, dando cuenta de la creciente llegada de artistas europeos a Buenos Aires.

En *La Aljaba* se desarrolló una ácida crítica a estos tempranos ámbitos de exposición, surgida en el seno de una serie de artículos dedicados a satirizar las

⁴⁰ Graciela Batticuore, *La mujer romántica...*, op. cit., 2005, p. 178.

⁴¹ Isabel Casamayor de Luca (1788-1866) fue una filántropa federal, asociada a la Sociedad de Beneficencia, de la que fue electa presidenta en 1835. En 1823 tradujo del francés el *Manual para las escuelas elementales de niñas o Resumen de la enseñanza mutua aplicada a la lectura, escritura, cálculo y costura por Mma. Quignon*. Para más datos véase Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 134.

⁴² Lucio V. Mansilla, *Entre-nos*. Buenos Aires, Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889, p. 109.

amistades entre mujeres. La cronista se preguntaba para qué se congregaban “estos seres privilegiados”.⁴³ En tono burlón, se respondía: “se reunen, conduciendo sus hijas mayores, para que sean testigos del examen de las obras que unas presentan á las otras, para recabar su aprobacion, ya en labores de abuja, ya en las de dibujo, y muchas en literatura”. Los “adornos” eran exhibidos, comentados y formaban parte de la economía matrimonial: “contribuyendo estos aplausos para dar aumento al deseo de hacerse las esposas por estos medios, cada día mas interesantes y apreciables á los ojos de sus esposos”. Veinte años más tarde, las redactoras de *La Camelia* continuaban reclamando una nueva educación, amparándose en la necesidad de “*cuidar de la educacion de nuestros hijos, defender sus derechos, y dar ciudadanos útiles à la Patria*”.⁴⁴ La formación artística volvía a ser blanco de las críticas de las articulistas: “Nuestras jóvenes vejetan en el apredisaje del piano, del dibujo y de otras fruslerías, que aunque son un adorno en la niñez, de nada le son útiles”.

Mariquita Sánchez fue, aunque no parezca estar en acuerdo con la imagen de mujer comprometida con la causa de la revolución construida a lo largo de los siglos XIX y XX, una asidua practicante de los “trabajos mujeriles” desde el piano hasta el bordado.⁴⁵ En rigor, lejos de constituir una mera distracción, las labores de Mariquita circularon, como sus cartas, en los lugares de su exilio y en Buenos Aires. En 1846, Mariquita relataba a su hija Florencia el éxito de sus flores y bordados en la sociedad carioca, que posiblemente vendiera entre sus relaciones.⁴⁶ Es categórica en su descripción: “Aquí están locas con mis flores”, algo que algunos meses más tarde repetiría al sostener que en Rio de Janeiro “he dejado fama de esto [las flores]”.⁴⁷ En este sentido, también realiza agudos comentarios sobre “changas” de “señoras distinguidas”.⁴⁸ La “cajita de lanas” es reclamada desde el exilio una y otra vez, sancionando la importancia —económica y social— del acto de bordar.⁴⁹

⁴³ “Amistades. (Continuacion.)”, *La Aljaba*, núm. 11, 21 de diciembre de 1830, p. 2.

⁴⁴ “Las redactoras”, *La Camelia*, año I, núm. 12, 6 de mayo de 1852, s. p.

⁴⁵ Carta de Mariquita Sánchez a Juan Bautista Alberdi, datada “Buenos Aires, 16 de enero de 1851”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez. Biografía de una época*, edición a cargo de Clara Vilaseca. Buenos Aires, Peuser, 1952, p. 345.

⁴⁶ Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Río de Janeiro, 12 de septiembre de 1846”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez...*, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁷ Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Montevideo, 16 de abril de 1847”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez...*, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁸ Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Río de Janeiro, 12 de septiembre de 1846”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez...*, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁹ Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Marzo 29, 1854”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez...*, *op. cit.*, p. 205.

Mariquita se refiere también a sus cuadros bordados, de los que no hemos encontrado ninguna reproducción. Vilaseca sostiene que “no era una aficionada vulgar”, refiriéndose a la calidad de los mismos.⁵⁰ En varias de las cartas recopiladas por la estudiosa hallamos referencias a estos cuadros en tránsito, destinados a sus amigos y parientes en Buenos Aires. En 1846, por ejemplo, Mariquita describe sus desventuras al intentar hallar a trabajadores capaces de enmarcar correctamente un cuadro con un pájaro bordado, destinado a adornar un salón familiar y a convertirse en un objeto de admiración semiprivada en el marco de reuniones sociales.⁵¹ Pero Mariquita hace referencia a otros cuadros y pequeñas alfombras, no realizados para sus familiares,⁵² así como al menos a una “discípula de flores”, Mariquita Nin,⁵³ también exiliada en Montevideo.

El bordado y el trabajo con flores, entre otras técnicas feminizadas, constituyeron una actividad gratificante para las mujeres que las practicaron y pusieron en circulación estas obras. Estas inserciones en lo público fueron reconocidas y estimadas por sus contemporáneos. Como señaló Rozsika Parker, “quien borda ve un reflejo positivo de sí misma en su obra y, significativamente, en la recepción de su trabajo por los otros”.⁵⁴

Pero, como señala Lucio V. Mansilla, los salones fueron también lugar de circulación de otros objetos, tales como dibujos y pinturas. Es en este entramado donde se inserta la figura pionera de María Crescencia Boado de Garrigós (1802-1867). Su producción pronto traspasó este complejo ámbito privado, llegando a espacios de exhibición y aprendizaje insospechados. En efecto, durante la primera exposición de trabajos de alumnos de la Escuela de Dibujo, muestra inaugurada el 16 de enero de 1818, Crescencia Boado expuso tres cuadros. A pesar de no haber resultado premiados, una nota remitida a *El Censor* los elogió de este modo:

Chactas, Atala y Andrómaca fueron los modelos de esta bellísima obra. Los dos primeros le fueron dedicados por esta señorita al Director Supremo de estas provincias y el último lo

⁵⁰ *Ibíd.* P. 103.

⁵¹ Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Río de Janeiro, septiembre 23 de 1846” y carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Montevideo, 16 de abril de 1847”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez...*, *op. cit.*, pp. 131 y 151.

⁵² Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Diciembre 5, 1846”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez...*, *op. cit.*, p. 137.

⁵³ Carta de Mariquita Sánchez a Florencia Thompson de Lezica, datada “Montevideo, 16 de abril de 1847”, en Mariquita Sánchez, *Cartas de Mariquita Sánchez...*, *op. cit.*, p. 151.

⁵⁴ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. xx.

ofreció al Tribunal del Consulado, para que fuese colgado en la sala de la Academia. Los señores Profesores encargados de reconocer las tareas de dibujo les dieron la preferencia. En ellos se notaba la perfección en los contornos, la finura del trabajo y la exactitud de las sombras y los claros de que resultaba la más brillante armonía. En cuanto a la expresión y gracia que caracterizan generalmente estas obras, se buscarían en vano rivales que la compitiesen...⁵⁵

Hay varios elementos llamativos en esta noticia sobre Boado. En primer lugar, es posible que la joven asistiera, de modo regular o esporádico, a la escuela de dibujo, como lo hizo Manuela Paulina de la Rosa hacia 1823.⁵⁶ Sólo así se explicaría cómo expuso con otros estudiantes y, sobre todo, su intención de destinar una de las obras a la propia academia. El Padre Castañeda relató también otro episodio de desprendimiento de la joven Boado, quien le entregó un dibujo de Belgrano. El Padre buscó que se ubicara en un lugar preferente en “la colección de grabados para ejemplo y estímulo de los candidatos, y en testimonio de que en breve tiempo las estampas francesas que ahora adornan la aula serán reemplazadas por las exquisitas láminas dibujadas por nuestros niños, y niñas”.⁵⁷ No se hizo ninguna referencia negativa en torno al género de la artista, sino que el Padre escribía acerca de las logradas obras que esperaba recibir de manos de “dibujantes, y dibujantas”.

Estos gestos hablan a las claras de una práctica artística femenina que se movía con facilidad entre lo público y lo privado. Esta temprana intervención femenina en un espacio artístico público permite cuestionar la figura de la “aficionada” –caracterizada no sólo por el carácter no comercial de su obra, sino también por el confinamiento de su práctica a un ámbito doméstico– como categoría única para comprender acabadamente los primeros pasos de las mujeres en las artes en Buenos Aires. El caso de Boado, que recibió elogios del Consulado ya a la edad de diez años por un conjunto de dibujos,⁵⁸ tal vez la haga merecedora del tan disputado título de “primera pintora argentina”.⁵⁹ En

⁵⁵ *El Censor*, 29 de enero de 1818. Cit. en Rodolfo Trostiné, *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires...*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶ Adolfo Luis Ribera, “La participación femenina en los orígenes del arte nacional”, *Crear*, núm. 35, 1972, s. p.

⁵⁷ Francisco de Paula Castañeda, “Historia de la academia de dibujo”, *Suplemento al Despertador Teofilantrópico*, núm. 10, 26 de octubre de 1820, p. 159.

⁵⁸ Antonio Zinny, *Gaceta de Buenos Aires desde 1810 hasta 1821*. Buenos Aires, Imprenta Americana, 1875, p. 282

⁵⁹ Para Pagano la primera pintora sería Luisa Sánchez, como veremos más adelante. En los últimos años se ha instalado la figura de Procesa en este rol. La muestra dedicada a esta artista en la Casa Natal de Sarmiento en 2007 llevó por título “Procesa Sarmiento, primera pintora argentina”. Un texto de sala rezaba: “En la sencilla y tradicional San Juan de la Frontera, fresca todavía en su memoria la heroica hazaña del cruce de los Andes por el Ejército Libertador, nació el 22 de agosto de 1818, en la noble y pobre familia Sarmiento-Albarracín, la primera pintora de que se tiene memoria en la provincia y en el

este sentido, Castañeda la nombra como “profesora del dibujo”.⁶⁰ Ahora bien, resulta significativo el hecho de que Boado no haya sido premiada con ocasión de la muestra de 1818, si es cierto que, como se afirma, sus profesores encontraban sus obras estimables. Se puede suponer que la aventura fuera del espacio doméstico podía tolerarse sólo hasta cierto punto, descartándose la posibilidad de ser premiada.

Los temas abordados por Boado en las tres obras mencionadas son también interesantes. En primer lugar, se hallan dos figuras procedentes de la novela breve *Atala, ou Les Amours de deux sauvages dans le désert* publicada en 1801 por François-René de Chateaubriand. La última obra representaba a la figura mitológica Andrómaca. Trostiné sostiene que el contenido de la exposición eran “copias adocenadas de imágenes clásicas, de torsos tomados de grabados y de ejercicios, más que simples, a través de los cuales era imposible percibir la habilidad artística del realizador”.⁶¹ Más allá de esta afirmación, resulta central destacar que estas estampas eran copiadas por todos los estudiantes sin distinciones, como pasos de un aprendizaje académico compartido. Ya en la década de 1810, la enseñanza artística estaba abierta a las mujeres, tanto en este espacio como a través de los diversos maestros y escuelas que ofrecían esta materia. Crescencia Boado siguió pintando luego de sus años en la escuela, demostrando continuidad en su práctica y alejándola del carácter episódico que se atribuye a las “aficionadas”.⁶² Su temprano “retrato iluminado del general Belgrano”⁶³ coloca a Boado en la producción de los primeros retratos de los héroes de la joven nación, un género artístico del cual la participación femenina ha sido completamente borrada.

Junto a la circulación de obras de diverso soporte, formato y temática en salones y en tempranísimos espacios de exhibición, podemos analizar los álbumes, que posiblemente fueran objetos presentes en los salones, al ser un objeto de gran riqueza

país: Procesa del Carmen Sarmiento”. La manipulación de datos históricos se ponía en este caso a servir al engrandecimiento de Domingo Faustino Sarmiento. Cit. en Fabiana Juárez, “La primera pintora argentina”, *Diario de Cuyo*, 19 de agosto de 2007, <http://www.diariodecuyo.com.ar/home/new_noticia.php?noticia_id=236766> [Consulta: 23-02-2013].

⁶⁰ Francisco de Paula Castañeda, “Historia de la academia de dibujo”, *op. cit.*, p. 159.

⁶¹ Rodolfo Trostiné, *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires...*, *op. cit.*, p. 38.

⁶² Su nieta, Zelmira Garrigós, menciona en sus memorias un autorretrato y un retrato de su esposo, Agustín Garrigós, con su chaleco federal. No se han hallado obras de esta artista. Ya en 1956 estaban perdidas las que la familia conservara. Zelmira Garrigós, *Memorias de mi lejana infancia. El Barrio de la Merced en 1880*. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 37.

⁶³ Francisco de Paula Castañeda, “Historia de la academia de dibujo”, *op. cit.*, p. 159.

visual y no un libro ordinario.⁶⁴ Romero Tobar ha definido al álbum como un “objeto suntuario que sumaba las cualidades materiales del buen papel y la lujosa encuadernación con el peso específico de las firmas que a él contribuían”.⁶⁵ Descuidados por la bibliografía, ocupando un espacio liminar entre arte y literatura, entre imagen y palabra, albergaban en sus páginas “textos literarios, obras plásticas y trabajos manuales”.⁶⁶

Aunque no exclusivamente femenina, la práctica de completar álbumes fue considerada principalmente un asunto de mujeres. En la España de fines del siglo XVIII e inicios del XIX, por ejemplo, los álbumes proliferaron, dando lugar a una profusión de textos en torno a su circulación. En 1835 el escritor Mariano José de Larra sostenía que “una elegante sin álbum sería ya en el día un cuerpo sin alma”,⁶⁷ asociando los álbumes con la eterna vanidad femenina. Si bien es cierto que muchos contenían escritos referidos a la belleza de las dueñas de los álbumes, éstos cumplieron otros roles y pueden ser analizados como un certero despliegue de los contactos y aficiones de las mujeres, como artistas o promotoras de las artes. Además, contaron con los dibujos y bosquejos de sus dueñas.

Los álbumes constituyeron espacios de exposición y circulación de peculiar relevancia durante todo el siglo XIX y parte del XX. Brindaron un espacio público donde imagen y palabra circulaban de modo controlado, mediante un formato aceptable. Exhibían primordialmente los contactos de la poseedora del álbum. Pero también ostentaban el gusto de la interesada, su nivel de educación y el grado de perfección de sus “adornos.” El álbum en sí era un objeto lujoso, perdurable, que daba cuenta de la elegancia de su dueña.⁶⁸ Funcionaban, entonces, como indicadores del nivel de civilización de las damas de un hogar.

Tal vez el más célebre de los álbumes decimonónicos haya sido el de Procesa Sarmiento, hermana de Domingo. Fue un álbum complejo, donde se unían dos tipos de producciones: dibujos realizados por la dueña del mismo –un cuaderno de apuntes de

⁶⁴ Anne Higonnet, “Secluded Vision...”, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁵ Leonardo Romero Tobar, “Dibujos y pinturas en álbumes del siglo XIX una variedad del ‘ut pictura poesis’”, *Príncipe de Viana. Anejo*, núm. 18, 2000, p. 331.

⁶⁶ Leonardo Romero Tobar, “Manuscritos poéticos del siglo XIX: Índice de doce álbumes”, *Trabajos de la Sociedad Española de Bibliografía*, núm. 1, 1993, p. 275. Cit. en Amparo Quiles Faz, “Los álbumes de señoritas: sujetos y objetos femeninos en el siglo XIX”, en Amparo Quiles Faz y Teresa Sauret Guerrero (coord.), *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, p. 19.

⁶⁷ Cit. en Amparo Quiles Faz, “Los álbumes de señoritas...”, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁸ *Ibíd.*, *op. cit.*, p. 24.

artista– y colaboraciones de sus relaciones. Aunque su ubicación es desconocida desde hace décadas, este álbum fue fotografiado de modo fragmentario y conocemos sus contenidos con bastante detalle. El álbum fue iniciado en Chile durante el exilio de la familia Sarmiento. Inaugurado por una poesía de Juan María Gutiérrez –de viaje por Chile en 1843–, el álbum contenía retratos del mismo Juan María Gutiérrez, el médico Luis Tamini, el General Las Heras, Rosalía Necochea, Carmen Vicuña, Antuca Lindsay, Vicente Fidel López, el presbítero Eusebio de Bedoya, Guillermo Rawson y su esposa Jacinta Rojo.⁶⁹ Se conforma así un repertorio de exiliados antirrosistas y miembros de la élite chilena, reunidos en el álbum de la hermana del más ilustre opositor a Rosas.

Procesa Sarmiento había retratado, además, a su maestro Raymond Monvoisin y miembros de su familia, entre otros integrantes de su círculo íntimo. Los retratos siguen un mismo esquema: son bustos, sin indicaciones espaciales y la expresión de la figura es lo fundamental en cada uno de ellos. En otros casos, como en el de Juan Gregorio Las Heras, impera el deseo de destacar su mirada. En tal sentido, el retrato de Monvoisin resulta el mejor exponente [Figura 1]. El autorretrato de la artista, en cambio, resulta llamativamente contrastante. La mirada está dirigida hacia arriba, modestamente, y su arreglo personal es austero [Figura 2]. Mercedes Necochea, en cambio, ha sido representada como una delicada joven de mirada atenta, cintura estrechísima y cuidado peinado [Figura 3]. Procesa parece haber afirmado en su autorretrato su personalidad y su carácter de observadora de lo social.

El álbum poseía también autógrafos de diversas personalidades y acuarelas ejecutadas por Benjamín Franklin Rawson, así como por miembros del entorno de Monvoisin, entre ellos Auguste Picolet d’Hermillon. La pintura de flores, género feminizado, también se hallaba representada. Bienvenida y Rosario Sarmiento habían aportado ramilletes así como adornos en papel y pacientes bordados en pelo. Pero resulta interesante señalar que el álbum también contaba con “bocetos de costumbres populares chilenas, trabajados muy finamente a la acuarela”.⁷⁰ La artista parece haberse acercado en estas obras a las búsquedas artísticas de Monvoisin.

⁶⁹ Mercedes Gallardo Valdez, “En la casa solariega”, *Cuadernos Culturales de la Casa de Sarmiento*, año I, núm. 2, 1950, p. 22. Véase también Albino Diéguez Videla, “El álbum de Procesa Sarmiento”, *La Prensa*, 30 de diciembre de 1979, s. p.

⁷⁰ Rodolfo Trostiné, *La pintura en las provincias argentinas*. Santa Fe, 1950, p. 45. No hemos hallado reproducciones de estas obras.

Inés Navarro Clark, en el estudio más profundo que tengamos sobre el álbum, ha señalado que “al final del álbum, no quedan ya sino recortes de grabados; María Luisa, Napoleón en Arcole, una vista de Champs Elysées con una frondosa arboleda que ya no existe, la reina Victoria en la época de su coronación y una dama coronada de laureles”.⁷¹ La imagen impresa irrumpió con fuerza y modificó el patrón de composición de las páginas del álbum, que comenzaron a incluir como collages en torno a una imágenes reproducidas, que eran manipuladas, recortadas e integradas a nuevos contextos.⁷²

El álbum de Procesa Sarmiento registraba sus espacios de sociabilidad y sus aficiones. Como señaló Anne Higonnet para el caso europeo, “los álbumes de mujeres aceptan el dominio otorgado a las mujeres; en realidad insisten en él”.⁷³ En sus hojas, la autora realizó dibujos e incluyó piezas (poemas, dibujos o labores) de sus relaciones, constituyendo un autorretrato ampliado y un objeto singular, capaz de ser soporte de la creatividad femenina durante décadas. En efecto, la práctica de completar álbumes perduró hasta bien entrado el siglo XX.

2.2.2. *La Bandera de los Andes: un artefacto complejo.*

Jorge Myers ha señalado que la situación política posrevolucionaria “conmovió, incluso, a aquellos santuarios sagrados de la intimidad burguesa”.⁷⁴ El espacio doméstico estuvo atravesado por deseos y expectativas asociados a la cambiante situación política. La propia noción de “lo doméstico” debe ser discutida, ya que como han señalado las feministas del siglo XX “lo personal es político”.

Desde los comienzos de la vida poscolonial en Argentina, la actividad creativa de las mujeres no se mantuvo aislada de las necesidades simbólicas del nuevo orden político. Tal es así que la confección de las banderas más célebres de la historia nacional –la Bandera del Ejército de los Andes a la cabeza–, estuvo marcada por la participación femenina. De este modo, se registra un uso público de un saber hacer

⁷¹ Inés Navarro Clark, *Páginas, dibujos y pinturas*. Buenos Aires, Sebastián de Amorrortu e hijo, 1940, s. p.

⁷² El álbum de Manuela de Rosas, conservado en el Museo Histórico Nacional, reúne un conjunto de acuarelas de Juan L. Camaña, dibujos sin firma –tal vez de la propia Manuelita– e impresos de diversa procedencia, por ejemplo de la casa editora de los hermanos LeBlond de Londres.

⁷³ Anne Higonnet, “Secluded Vision...”, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁴ Jorge Myers, “Una revolución en las costumbres...”, *op. cit.*, p. 112.

típicamente femenino y asociado a la esfera doméstica como el bordado. Siguiendo a Rozsika Parker, resulta pertinente analizar la Bandera de los Andes, al considerar que el bordado integra las “artes” porque tiene un estilo, una iconografía y una función social.⁷⁵

La participación femenina en este episodio fue velada en diversos relatos. En 1900, por ejemplo, José Manuel Eizaguirre presentaba la confección de la bandera como uno de los múltiples escollos salvados por San Martín en su campaña libertadora. Es el militar quien tropieza con dificultades para conseguir los materiales, mientras que las damas se limitan a ejecutar sus órdenes.⁷⁶ Una veintena de años antes, Enrique Martínez lamentaba no recordar quiénes habían ejecutado la bandera: “Tengo un verdadero pesar en no recordar sus nombres para consignarlos en esta Memoria”.⁷⁷ Sin embargo, en 1856 Laureana Ferrari había escrito un relato en primera persona de la realización de la bandera, cuya confección estuvo a cargo de un grupo de mujeres.⁷⁸ Los nombres de Dolores Prats de Huisi (1775-1834), Margarita Corvalán, Mercedes Álvarez de Segura (1800-1893) y Laureana Ferrari de Olazábal (1803-1870), así como el de Remedios de Escalada (1797-1823), constituyen la nómina establecida por la propia Ferrari de las mujeres que participaron en la realización de la Bandera [Figura 4].

En diciembre de 1816, San Martín había solicitado a las mujeres presentes en la reunión celebrada en casa de la familia de Laureana Ferrari que confeccionaran una bandera, verdadera encarnación de una idea de nación.⁷⁹ En efecto, eran ellas las que poseían el conocimiento técnico necesario para su confección,⁸⁰ que incluyó dificultades

⁷⁵ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, op. cit., p. 6.

⁷⁶ José Manuel Eizaguirre, *La bandera argentina*. Buenos Aires, Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser, 1900, pp. 179-183.

⁷⁷ Enrique Martínez, *Reseña de las glorias adquiridas por el Ejército de los Andes con la bandera que deposité en manos de S. E. el Sr. Gobernador del Estado Doctor Don Valentín Alsina*. Buenos Aires, Imprenta Argentina de El Nacional, 1873, p. 5.

⁷⁸ Carta de Laureana Ferrari de Olazábal a Manuel de Olazábal, datada “Buenos Aires, noviembre-30 1856”, en Ismael Bucich Escobar, *Banderas argentinas de la Independencia*. Buenos Aires, Imprenta Ferrari Hnos., 1941, pp. 81-84. En la década de 1960, el historiador Esteban Fontana incorporó al estudio de la Bandera un documento que enfatizaba el rol de las monjas de la Buena Enseñanza en su ejecución, a instancias de mujeres de la élite. Si bien resulta de gran interés, no cambia el hecho central de que fueron mujeres las que velaron por la ejecución de la insignia. Además, el documento en cuestión es de dudosa veracidad. Esteban Fontana, “Comprobaciones críticas acerca de un inédito documento sobre la Bandera de los Andes”, en *Cuarto Congreso Internacional de Historia de América*, tomo III. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1967, pp. 355-384.

⁷⁹ Natalia Majluf, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”, en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima, Banco de Crédito, 2006, p. 212

⁸⁰ En tal sentido se diferencia de la bandera confeccionada por María Catalina Echevarría de Vidal por órdenes de Manuel Belgrano. La bandera enarbolada en 1812 no tenía aditamentos, componiéndose

en el acceso a los materiales necesarios. Ferrari ha relatado los recorridos por la ciudad de Mendoza en busca de los géneros e hilos,⁸¹ permitiendo recuperar la dimensión del quehacer material de la bandera y cuestionando “lo cerrado y concluyente” en los símbolos patrios.⁸² En efecto, a diferencia de la bandera consagrada en 1813, sólo tiene dos franjas, debido a la escasez de materiales.

En lugar de seda, género de mayor valor que se prefería para la confección de insignias, la bandera fue realizada en sarga, tela cuyo tejido presenta evidentes líneas diagonales. Las fabricantes la hallaron “tan lustrosa que presentaba un bonito aspecto”, pudiendo reemplazar la seda anhelada.⁸³ A la escasez de tela, hubo que añadir la falta de madejas de seda de los colores necesarios. El hilo utilizado para las manos fue, en realidad, el mismo con el que se realizó el gorro frigio. Dolores Prats lo destiñó en agua hirviendo con lejía para que perdiera color,⁸⁴ tornándose apto para representar la carnación marcadamente clara de las manos.

El sacrificio de las joyas y adornos –relatado también por Ferrari–, constituye uno de los momentos fundacionales de la duradera y poderosa creación historiográfica de las patricias argentinas, que Adolfo Pedro Carranza recogería. Ferrari ha dejado un testimonio que da cuenta de cómo fue el complejo bordado enriquecido con lentejuelas de oro, diamantes y perlas, tomadas de dos abanicos, una roseta y el collar de Remedios de Escalada respectivamente. Uno de los abanicos de Laureana Ferrari ha pasado al Museo Histórico Nacional como una auténtica reliquia de la patria [Figura 5].

Además de esta mención a la renuncia a bienes materiales, el testimonio de Ferrari es rico en detalles vinculados al ingenio y esfuerzo puestos al servicio de la realización de la bandera. El dibujo de las manos del escudo fue ejecutado por el General Miguel Estanislao Soler, quedando el resto del trabajo bajo la responsabilidad de las mujeres.

Bucich Escobar justipreció, siguiendo la línea trazada por Adolfo Carranza en la obra fundacional *Patricias argentinas*, la creatividad de las mujeres y señaló que

únicamente por dos franjas. Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, *op. cit.*, p. 206.

⁸¹ Carta de Laureana Ferrari de Olazábal a Manuel de Olazábal, datada “Buenos Aires, noviembre-30 1856”, en Ismael Bucich Escobar, *Banderas argentinas de la Independencia*, *op. cit.*, p. 82.

⁸² Natalia Majluf, “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”, *op. cit.*, p. 203.

⁸³ Carta de Laureana Ferrari de Olazábal a Manuel de Olazábal, datada “Buenos Aires, noviembre-30 1856”, en Ismael Bucich Escobar, *Banderas argentinas de la Independencia*, *op. cit.*, p. 82.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 83.

tuvieron a su cargo el diseño del escudo. El bordado, ejecutado en menos de una semana según el relato marcadamente heroico de una de sus protagonistas, fue realizado en seda de colores, bajo la dirección de Dolores Prats de Huisi, quien era la mayor del grupo. La materialidad de los símbolos nacionales está ligada a las mujeres y a su capacidad de adaptar saberes a soportes y formatos diversos al servicio de las actividades militares de la década revolucionaria, un hecho que se repite en toda América.

La Bandera del Ejército de los Andes no constituye sino un ejemplo de la realización de emblemas por manos femeninas en obras colectivas profundamente valoradas. Las tareas patrióticas, como la confección de banderas, fueron una de las formas a través de las cuales las mujeres de la elite obtuvieron visibilidad. Otro caso interesante es el de la bandera de la División de Juan Manuel Cabot, bordada en San Juan en 1817, que también presenta características inusuales. El escudo bordado está rodeado por una trabajada orla, que no se repite en otras insignias. Más tarde, el 3 de julio de 1826, las damas de la Sociedad de Beneficencia obsequiaron una bandera conmemorativa a Guillermo Brown, tras el Combate de los Pozos. La bandera llevaba un bordado con la fecha de la victoria entre hojas de laurel. Para la entrega se realizó un acto, encabezado por Mariquita Sánchez, quien pronunció un breve discurso:

Llenas de admiracion y entusiasmo por vuestra conducta en la jornada del 11 de Junio, las Damas Argentinas han bordado esta bandera, y me han elegido para que en su nombre os la ofrezca como una sencilla pero sincera expresion de su reconocimiento, Ellas esperan que os acompañará en los combates que emprendais en defensa de nuestra patria”.⁸⁵

De este modo, el bordado –instrumento de la educación femenina ideal– fue también “un arma de resistencia a los constreñimientos de la feminidad”.⁸⁶ El acto de bordar se constituyó en una táctica para ingresar a la arena de lo público, a los mundos de la guerra y la victoria. Son acciones puntuales, de carácter episódico, que no convierten a las productoras en artistas sino en agentes políticas creativas. Pero también las puntadas circularon en otros ámbitos que, aunque privados, dieron cuenta de modos de ingreso de las mujeres a las esferas de la creatividad y el reconocimiento.

Las banderas no sólo fueron un modo de ingreso a la esfera pública durante el período inmediatamente posterior a la Revolución. La joven Juana Manso, durante el exilio familiar en Montevideo, propuso realizar una bandera para Lavalle, la cual sería

⁸⁵ “Recompensa al valor”, *La Gaceta Mercantil*, 4 de julio de 1826, p. 3.

⁸⁶ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. ix.

entregada el 25 de mayo de 1839. Mariquita Sánchez en su diario anotó los detalles de este episodio: las damas exiliadas contribuyeron “con sus talentos y sus dineros”, realizando “una rica bandera, bien bordada en oro”.⁸⁷ Mariquita continuaba de este modo:

Recibió esta pobre joven [Juana Manso], después de mil murmuraciones y habladurías, un anónimo amargo, y pasó aviso a las contribuyentes para que se reunieran en su casa para decidir cómo y a quién debía presentarse. Hubo sus debates acalorados entre las damas y una discusión entre Mme. Olazábal, la esposa de Félix, y la de Alsina. Fue acalorada.

La bandera no es un mero producto de los “adornos” femeninos, sino que se introduce en un entramado de luchas políticas. Geneviève Fraisse ha señalado –para el caso de la Francia posrevolucionaria– que las mujeres estaban excluidas de los asuntos públicos pero que “la costumbre es menos terrible que la ley”, en palabras de George Sand.⁸⁸ Los límites entre la inclusión y la exclusión, así como entre lo civil y lo político, son difusos. En este contexto, la capacidad creativa de las mujeres constituyó una posible vía de participación.

Durante el período rosista, no sólo fueron las exiliadas las que demostraron su adhesión a una causa, que encontró una de sus más fascinantes demostraciones en un complejo bordado, cuya circulación no hemos podido dilucidar [Figura 6]. Las mujeres federales no eran ciudadanas, ya que carecían de derechos políticos plenos. Sin embargo, constituían sujetos políticos activos. Al respecto, Marcela Ternavasio ha reflexionado sobre el rol complejo y activo que ocupaba la mujer en la sociedad porteña:

Hasta tal punto llegaba el afán por participar en la confección y presentación de listas... que un grupo de mujeres autodenominado Las Porteñas Federales propuso una lista de candidatos. En un sorprendente alegato, este grupo aprovechó la oportunidad para defender sus derechos al sufragio activo y pasivo: “Compatriotas. Si vuestra injusticia nos privó del derecho que el pacto social nos concedía de tener voto activo y aún pasivo en la elección de los ciudadanos que deben representarnos, no podrá impedirnos el que manifestemos por medio de la prensa nuestra opinión sobre un asunto que nos interesa tanto como vosotros”.⁸⁹

⁸⁷ Mariquita Sánchez de Thompson, *Intimidación y política. Diario, cartas y recuerdos*, edición a cargo de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 70.

⁸⁸ Cit. en Geneviève Fraisse, *Los dos gobiernos...*, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁹ Marcela Ternavasio, “Hacia un régimen de unanimidad. Política y elecciones en Buenos Aires, 1828-1850”, en Noemí Goldman y Ricardo Salvatore (comp.), *Caudillismos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema*. Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 130.

Así, las mujeres desempeñaban un “papel clave en la circulación de la información acerca de las amenazas al régimen”⁹⁰ y pusieron en funcionamiento la maquinaria del rumor, con el fin de la identificación de los opositores políticos. Lo cotidiano fue el ámbito por excelencia de la ritualidad federal, donde se dirimían adherencias a la causa. El culto a la imagen de Rosas se trasladó a los cuerpos y también a los “adornos” femeninos.⁹¹

La obra bordada de María Antonia Oyuela Negrón de Beazley recurre a un vocabulario clásico y remite a las decoraciones efímeras realizadas en Buenos Aires con motivo de las fechas patrias. Su marido, el marino estadounidense Roberto Guillermo Beazley, debió exiliarse durante la segunda gobernación de Rosas. Es posible pensar a modo de hipótesis que la pieza haya sido realizada durante este período, tal vez como una forma visible de asegurar que la lealtad de Oyuela Negrón hacia Rosas permanecía intacta.

Independientemente de la fecha o condiciones precisas de realización, el complejo bordado nos recuerda que los “adornos” fueron utilizados por las mujeres como vía de participación política. Lejos de actuar como simples demostraciones de una educación, las artes femeninas –en el sentido de prácticas consideradas propias de las mujeres, aunque no estuvieran limitadas a ellas– se imbricaron en el poder y el discurso de la civilización.

2.2.3. *Dos autorretratos tempranos.*

La lenta conformación de un grupo de artistas establecidos en Buenos Aires deseosos de dar lecciones a un grupo selecto permitió la emergencia de un puñado de artistas aficionados. Diversos artistas dieron a conocer sus servicios docentes. Junto a Carlos Durand y Carlos Enrique Pellegrini, podemos mencionar Andrienne Macaire y Antonia Brunet de Annat, sobre quienes volveremos.

Ya desde principios de siglo los diarios fueron el sitio para hallar docentes de dibujo. Algunas artistas profesionales se abocaron a esta actividad, mientras que otras mujeres ofrecían una formación centrada en adornos *stricto sensu*. Es el caso de la

⁹⁰ Ricardo Salvatore, “‘Expresiones federales’: formas políticas del federalismo rosista”, en *ibíd.*, p. 216.

⁹¹ Véase Marcelo Marino, “Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 19-45.

“señora inglesa” que en 1826 publicitaba clases de baile, dibujo y piano.⁹² Posiblemente se trataba de una formación no especializada.

Hasta donde sabemos, la más temprana representación de una mujer abocada a algún tipo de actividad artística en el vasto corpus del ingeniero saboyano Pellegrini [Figura 7]. La niña era Mercedes Anchorena (1826-1866), quien luego se casaría con Aguirre. La retratada apoya en su mano izquierda un cuadernillo de dibujo, mientras que con la otra mano sostiene un plumín.⁹³ La joven dibuja en un álbum una escena de navegación, en sintonía con una presente en el álbum de Manuela Paz [Figura 8]. Esta acuarela da cuenta de la existencia de una práctica de dibujo en la alta sociedad porteña, presente por otro lado al menos desde 1818, cuando ya se anunciaban profesores de dibujo para señoritas.⁹⁴ En efecto, la joven era discípula de Pellegrini, aunque sólo sabemos de ella que pintaba a la acuarela.

Una de las llamadas aficionadas ingresó a las historias generales del arte argentino. José León Pagano fue el artífice de la figura de Luisa Sánchez de Arteaga (1823-1883) como primera pintora nacional.⁹⁵ De su mano sólo se ha conservado un bello autorretrato, en una colección particular. Éste y los supuestos retratos de sus padres han permanecido en su familia como valiosas reliquias, testimonios materiales de un pasado refinado y motivo indudable de orgullo familiar.⁹⁶ Su autorretrato es una obra simple y de gran belleza [Figura 9]. Nada en la obra indica que la joven tiene entre sus aficiones la pintura. Sin embargo, su torso de frente y su cabeza ligeramente desplazada hacia la izquierda, junto con su mirada baja, dotan a la obra de un carácter introspectivo, ausente en otros retratos femeninos de la época. En tal sentido, en el retrato que Rugendas realizó de ella, el rostro presenta una expresión sosegada y

⁹² “Una señora inglesa”, *La Gaceta Mercantil*, 1 de julio de 1826, p. 1.

⁹³ En una extensa crónica dedicada a esta muestra se estimó que la retratada tendría unos doce años al momento del retrato. “La Galería Pellegrini. Buenos Aires Antiguo”, *La Nación*, 29 de julio de 1900, p. 3. Significativamente, Mercedes Anchorena era madre de Victoria Aguirre, artista y reconocida coleccionista retratada por Emilia Bertolé.

⁹⁴ Carlos Correa Luna, *Historia de la Sociedad de Beneficencia...*, *op. cit.*, p. 46.

⁹⁵ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, pp. 175 y 176. “Hija de Ángel Mariano Sánchez y de María Justa Foguet (más conocida por su segundo nombre de ‘Justa’) y a su vez nieta materna de Pedro Foguet y de María Eustaquia Nazarre, María Luisa provenía de una familia de alto arraigo en la sociedad rioplatense”. Carlos A. Altgelt y María F. Acuña, *El ancho camino se bifurca: la descendencia de Adam Altgelt y Laura Tornquist a 150 años de su casamiento*. Buenos Aires, Edición de los autores, 2003, p. 109.

⁹⁶ Cecilia Bunge de Shaw, bisnieta de Luisa Sánchez, relata en las grabaciones transcriptas por su hija las vicisitudes de los retratos y el paso de mano en mano de los mismos. Cecilia Bunge de Shaw y Sara Shaw de Critto, *Recuerdos*. Buenos Aires, edición de las autoras, 2006, pp. 11 y 12. Agradecemos a Sara Shaw estos datos y su amabilidad al mostrarnos las obras consignadas.

confiada [Figura 10]. Su maestro habría sido “un Canciller de Francia”,⁹⁷ identificado como Blondel.⁹⁸ Es difícil precisar quién era esta figura, a la que Pagano no duda en calificar de “artista y hombre de gusto”.⁹⁹ El único personaje con este nombre que hemos hallado en estos años es J. J. M. Blondel, antiguo abogado,¹⁰⁰ que publicó varias guías de la ciudad de Buenos Aires entre 1829 y 1836.¹⁰¹

Sánchez ha sido ubicada exclusivamente en la esfera doméstica, cultivadora de “un *adorno*”.¹⁰² Pagano deja establecida una paradoja, al calificar de “primera artista” a una aficionada, que pinta por “una necesidad muy delicada y muy íntima”. Sin embargo, es el propio Pagano quien ha destacado que la artista realizó en 1838 una miniatura de Rosas cuya ubicación actual no hemos logrado precisar. Sólo podemos presentar hipótesis en torno a las razones que la condujeron a pintarla. Descartando la adhesión al gobernante –su familia era decididamente antirrosista–, podemos pensar en un deseo de que sus inclinaciones artísticas fueran reconocidas más allá de los límites familiares, integrándose al amplio número de artistas argentinos o extranjeros que retrataron a Rosas.

Justa Foguet de Sánchez (1789-1852), madre de Luisa y miembro de la Sociedad de Beneficencia, es mencionada como autora de un autorretrato en la edición de las memorias de Julia Bunge, bisnieta de Justa [Figura 11]. Allí se consigna que, tomando como modelo un autorretrato al lápiz de Justa, la pintora Ana Weiss realizó un retrato para la Sociedad de Beneficencia.¹⁰³ Esta atribución contradice la efectuada por Pagano, quien afirma que el presunto autorretrato es en realidad un retrato de Justa realizado por su hija, Luisa. Si la atribución del editor de las memorias de Julia Bunge fuera correcta, estaríamos en presencia de una práctica común a madre e hija.

El dibujo se constituye como un modo compartido de distinción social. En este sentido, el intercambio epistolar entre Mariquita Sánchez y su amiga Justa Foguet de Sánchez brinda indicios en torno a las múltiples lecturas realizadas por las mujeres de la

⁹⁷ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁸ José León Pagano, documento sin título y sin fecha (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Luisa Sánchez de Arteaga, folio 1).

⁹⁹ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁰ *Journal des débats et des décrets*, París, 12 de junio de 1803, p. 4.

¹⁰¹ *The British Packet* publicó el 28 de junio de 1845 la noticia de su fallecimiento, a los ochenta y siete años, <<http://cementerioibritanico.org/pershistvictoria/robertleys.html>> [Consulta: 24-09-2013].

¹⁰² José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo I, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰³ Julia Valentina Bunge, *Vida, época maravillosa*. Buenos Aires, s. d., 1965, s. p.

elite durante las décadas inmediatamente posteriores a la Revolución.¹⁰⁴ Foguet de Sánchez escribió que era necesario hacer conocer en Europa que “las señoras argentinas ya habían olvidado a Voltaire, a Volney y hasta a Mme. De Stäel; que conocían a Victor Hugo, Lamartine, Sué, De Vigny, Kock, Gozlan, Marcela Valmore, Arago, Ducange, Nodier, Balzac”.¹⁰⁵

2.3. Andrienne Pauline Macaire: una ginebrina en Buenos Aires.

A lo largo del siglo XIX América fue recorrida por un importante número de artistas, conocidos en la literatura especializada como “artistas viajeros”. La disgregación del imperio español inauguró nuevas posibilidades laborales y económicas para artistas de otras latitudes. Entre ellos se hallaba un número considerable de litógrafos que, desde México hasta Argentina, difundieron esta técnica capaz de producir imágenes de forma masiva.

César Hipólito Bacle (1794-1838) y Andrea Bacle (1796-1855), su esposa, llegaron a Buenos Aires procedentes de Ginebra hacia 1828, posiblemente como parte del grupo de intelectuales y técnicos atraídos a la Argentina por Bernardino Rivadavia.¹⁰⁶ Hijo de un rico relojero devenido capitán, Bacle había seguido los pasos de su padre, entrando al servicio de la armada francesa.

Incluida en la mayor parte de las historias generales del arte argentino bajo el nombre de “Andrea Bacle”, las paradojas de su aceptación como parte de la historia del arte nacional nos salen rápidamente al encuentro. El nuevo nombre de pila –utilizado por la propia artista en sus años porteños–, señala la castellanización de Andrienne, sancionando su derecho a ingresar a la genealogía del arte argentino, mientras que la prominente –y casi excluyente– utilización de su apellido de casada indica las condiciones particulares de su acceso: de la mano de su esposo.

¹⁰⁴ Para datos sobre la amistad y el intercambio epistolar entre estas dos mujeres véase Graciela Batticuore, *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires, Edhasa, 2011, pp. 173 y 177.

¹⁰⁵ Cit. en Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina...*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁶ Algunas reflexiones preliminares sobre el tema fueron presentadas por nosotros en el *Primer Ciclo de Discusiones de Becarios del IDAES* bajo el título de “Primeros pasos: apuntes sobre Andrienne-Pauline Macaire en Buenos Aires”. Luego, fueron incluidas en Georgina Gluzman, María Lía Munilla Lacasa y Sandra Szir, “Género y cultura visual. Andrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)”, *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine*, número 5, <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245>> [Consulta: 15-05-2014].

En 1922 Lozano Mouján consignaba que la llegada de César Hipólito Bacle “y su esposa, a la vez ayudante, Andrea” marcaba el inicio del desarrollo de las artes gráficas.¹⁰⁷ En apariencia, reconocía en pie de igualdad los esfuerzos en pos de la Litografía del Estado realizados por ambos cónyuges. Sin embargo, es evidente que el auténtico motor de los aportes era César Hipólito. Es de él de quien se deben ocupar los historiadores: “La personalidad de este artista es sumamente interesante y digna de que alguien se ocupe a fondo de él; fué el fundador de la Litografía del Estado en 1828; tuvo un registro de marcas, era naturalista, actuó en política, siendo uno de los que fomentó el batallón ‘amigos del orden’, etc.”.¹⁰⁸ Es la dimensión pública la que es valorizada. Al lado de los logros de Bacle, perfecto *entrepreneur*, la actividad de Macaire no resulta suficiente. Macaire es la perfecta colaboradora. Incapaz de iniciar negocios, de investigar la naturaleza y de participar en política, sus contribuciones son de una importancia menor. Sin embargo, creemos que la participación de Macaire fue mucho mayor de lo apuntado por la literatura artística nacional, al tiempo que el rol de Bacle debe ser revisado críticamente.

2.3.1. Formación en Ginebra y primeros trabajos conocidos.

Andrienne-Pauline Macaire nació en la ciudad de Ginebra el 15 de agosto de 1796.¹⁰⁹ En 1816 contrajo matrimonio con César Hipólito Bacle. Macaire se había formado con la artista, coleccionista y benefactora de las artes Henriette Rath (1776-1856).¹¹⁰ Rath fue no solamente una pintora exitosa, sino que dedicó vastos esfuerzos a la promoción del dibujo en Ginebra. Vale la pena detenerse en la situación de las mujeres artistas en esta ciudad. En un texto clave sobre Rath, Noémie Etienne y Vincent Chenal han señalado la importante presencia femenina en el campo artístico ginebrino, a través de diversas instituciones como la *École de Dessin*, la *Société des Arts* y el *Musée Rath*, fundado en 1826 por las hermanas Jeanne-Françoise y Henriette Rath. Los mismos

¹⁰⁷ José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922, p. 34.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 35.

¹⁰⁹ A diferencia de lo que mantiene la bibliografía especializada, creemos que Andrienne (no Adrienne) era el nombre de pila de Macaire. Véase John Briquet, “César-Hippolyte Bacle (1794-1838). Naturaliste genevois, explorateur de l’Amérique du Sud”, *Bulletin de l’Institute National Genevois*, año 49, 1932, p. 241.

¹¹⁰ Pintora, especializada en miniatura, Rath estuvo activa en Ginebra, París y Berna, exhibiendo en varias oportunidades en el salón parisino. Véase Chris Petteys, *Dictionary of women artists: an international dictionary of women artists born before 1900*. Boston, G.K. Hall, s. d., p. 584.

autores destacan que la presencia de las mujeres en la escuela pública de dibujo antecede a una clase reservada a ellas. Las clases exclusivamente femeninas comenzaron a operar entre 1792 y 1798, bajo dos denominaciones: *École des Dames* y *Académie des Dames*.¹¹¹ La formación brindada se basaba en la copia de estampas y yesos. El estudio del modelo vivo, no obstante, no estuvo excluido por completo, como lo demuestran las clases de anatomía (limitadas al busto y brazos) y el estudio de *écorchés* y yesos de cuerpo entero. Durante la generación siguiente, el estudio *d'après nature* se haría más común entre las estudiantes ginebrinas.¹¹² Por lo tanto, Ginebra presentaba una situación particular que difería del esquema de otros países europeos, constituyendo en tal sentido una verdadera excepción cultural. Los responsables de las instituciones artísticas dedicadas a la enseñanza femenina eran conscientes de la especificidad del caso ginebrino y se enorgullecían de “esta escuela única en su género en Europa”.¹¹³ La institucionalización de la educación artística femenina se dio con anterioridad al crecimiento de los talleres particulares en París, por citar otro caso europeo frecuentemente considerado como la norma.

Fue en este alentador contexto donde se formó artísticamente Macaire, hija del comerciante Daniel Macaire y Jeanne Gignoux. La miniatura, el pastel y la pintura al esmalte eran técnicas feminizadas pero intensamente valoradas, en las que diversas artistas ginebrinas se destacaron. En efecto, la producción de bienes de lujo tales como relojes y piezas de orfebrería empleó a un gran número de mujeres formadas en técnicas y saberes feminizados. Frente a la enorme importancia de estas actividades, ciertas técnicas usualmente percibidas como menores fueron celebradas, contradiciendo la jerarquía artística más ampliamente aceptada.¹¹⁴ Fue la historiografía artística del siglo XX la que aplicó el aparato conceptual de las “bellas artes” al caso de Ginebra, otorgándose un lugar reducido a las artistas mujeres y eliminándose de un golpe a los miniaturistas.¹¹⁵

¹¹¹ Vincent Chenal y Noémie Etienne, “Les demoiselles Rath et l’institution artistique à Genève autour de 1800”, en Donatella Bernardi (dir.), *Post tenebras lux. Le luxe à Genève de la Réforme à nos jours: approches historiques et visuelles autour du Musée Rath*. Genève, Labor et Fides, 2009, p. 72.

¹¹² *Ibid.*, pp. 76 y 77.

¹¹³ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁴ En tal sentido, conviene recordar que Jean Petitot (1607-1691), un artista dedicado a la pintura al esmalte, fue considerado por los historiadores del arte como el *primer artista ginebrino*, en el sentido restringido de cultor de las llamadas bellas artes.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

Además de brindar amplias posibilidades de educación, Ginebra también fue excepcional al tener espacios de exposición donde las mujeres ingresaran. El Musée Rath fue un temprano sitio de exhibición de la obra de Macaire. En 1826 una miniatura de una figura masculina fue expuesta allí.¹¹⁶ El museo posee en su acervo dos miniaturas de Macaire, jamás publicadas en la Argentina, que enriquecen el limitado corpus de obras únicas de la artista. Las miniaturas conocidas dan cuenta de la refinada técnica de la artista y explican por qué se convirtió en una miniaturista buscada por la élite porteña. El retrato femenino de Ginebra es una pieza de gran belleza e interesantes detalles, como el cuello bordado [Figura 12]. El retrato de su esposo, que fuera regalado a Fernando García del Molino, tiene un dibujo correcto y presenta un colorido rico [Figura 13]. Ubicado sobre un fondo neutro, Bacle ha sido representado con vestimenta elegante y mirada melancólicamente dirigida hacia abajo, en tres cuartos de perfil.

En la Buenos Aires posrevolucionaria el retrato civil había hecho su aparición, tras haber estado reservado a la efigie de los reyes, los funcionarios virreinales y las autoridades eclesiásticas. Como señaló Munilla Lacasa, una “demanda creciente de retratos de los representantes más encumbrados de la sociedad” atrajo la creciente atención de artistas europeos.¹¹⁷ En este contexto, la miniatura estuvo lejos de ser una práctica artística feminizada –aunque su difícil ejecución haya sido tradicionalmente considerada apropiada para las mujeres– y fue sumamente popular en la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XIX, decayendo hacia fines del mismo siglo.¹¹⁸ Ya Lozano Mouján señaló que el “sistema de pintura que más aceptación tuvo, fué el retrato en miniatura”.¹¹⁹ Macaire no fue la única mujer abocada a su práctica. Ni tampoco fue la miniatura vista como una especialidad reservada a las mujeres: Carlos Durand, Fernando García del Molino, Carlos Morel, Ignacio Baz y Antonio Somellera, entre muchos otros, practicaron el arte de realizar miniaturas, muy valorado en el limitado mercado porteño. En tal sentido, debemos considerar que en la cátedra de dibujo de la Universidad de Buenos Aires tanto la pintura como la miniatura se hallaban

¹¹⁶ Claudia Elena de Theissen, “Bacle, Adrienne”, *Allgemeines Künstlerlexikon (AKL)*, <http://www.degruyter.com/view/AKL/_10100035?rskey=L2nRae&result=2&dbq_0=bacle&dbf_0=akl-fulltext&dbt_0=fulltext&o_0=AND> [Consulta: 26-08-2012].

¹¹⁷ María Lía Munilla Lacasa, “‘A los grandes hombres, la Patria agradecida’: primeras representaciones del héroe en la plástica argentina”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Historia y Teoría de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1999, p. 254.

¹¹⁸ Rodolfo Trostiné, “La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia”, *Estudios*, vol. 77, núm. 419, Buenos Aires, 1947, p. 15.

¹¹⁹ José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, *op. cit.*, p. 39.

comprendidas, como lo testimonia el inventario de útiles existentes efectuado en 1836.¹²⁰

Otra artista activa en este período fue Antonia Brunet de Annat, francesa,¹²¹ dedicada también al retrato en miniatura así como al óleo. En sus anuncios destacaba su formación parisina, indicando que era discípula de “los primeros maestros de París”.¹²² En 1825 aparece por primera vez en la prensa porteña.¹²³ Ya en enero de 1826 anunciaba su intención de instalar en su residencia “una escuela de dibujo para las jóvenes”, dando cuenta del interés de la alta sociedad porteña por la educación artística.¹²⁴ En 1837 anunciaba sus clases diarias entre 7 y 9 de la noche.¹²⁵ Según Cros y Doderó, se instaló en Buenos Aires junto a su familia, siendo su padre el profesor de dibujo y pintura Juan Manuel Brunet, también pintor y profesor “para los jóvenes”.¹²⁶ Casada con el dorador y fabricante de espejos Claudio Annat, su primer trabajo conocido data de 1827 pero seguía en plena actividad hacia 1862, como lo demuestran los avisos publicados en la prensa.¹²⁷ De las obras conservadas de esta artista el retrato de María Eugenia Escalada de Demaría ha sido reproducido en diversas oportunidades y permite apreciar la alta calidad de su trabajo [Figura 14]. Se trataría, según Cros y Doderó, de un retrato póstumo de esta dama patricia, quien falleció hacia 1822.¹²⁸ Más allá de la identificación, la miniatura representa a una mujer ataviada y enjoyada de modo lujoso, mostrando un modelo femenino caracterizado por la delicadeza de expresión. El pincel de Brunet ha logrado plasmar de modo convincente las múltiples texturas, aunque la resolución anatómica no es de la misma calidad.

Curiosamente, del reducido corpus de tres miniaturas que componen la obra identificada de Brunet la bibliografía ha optado por reproducir de modo preferente el único retrato femenino de su mano, ignorando las restantes miniaturas que toman como modelo a hombres de la sociedad porteña y presentándola así como retratista femenina

¹²⁰ Allí figuraban “100 paquetitos de pintura surtidos para miniatura; 1 gran caja de pintura al óleo, con su paleta, frascos, etc.; 40 marfiles artificiales para pintar la miniatura; 36 pinceles para pintar a la acuarela, miniatura y óleo; 6 botellas de barniz y aceite; 4 manos de retratos para miniatura; 12 grandes pliegos de papel preparados para el óleo; 3 paletas de nogal para el óleo; 1 cajita de pintura completa; 1 más sencilla; 1 caja sepia”. Cit. en Rodolfo Trostiné, *La enseñanza de dibujo en Buenos Aires...*, op. cit., p. 85.

¹²¹ Philippe Cros y Alberto Doderó, *Aventuras en las pampas. Los pintores franceses en el Río de La Plata*. Buenos Aires, Artes Gráficas Ronor, 2003, s. p.

¹²² “Aviso”, *La Gaceta Mercantil*, 9 de enero de 1826, p. 2.

¹²³ Rodolfo Trostiné, “La miniatura en Buenos Aires”, op. cit., p. 7.

¹²⁴ “Aviso”, *La Gaceta Mercantil*, 9 de enero de 1826, p. 2.

¹²⁵ “Madama Annat. Retratista en miniatura y al olio”, *Diario de la Tarde*, 27 de octubre de 1837, s. p.

¹²⁶ “Aviso”, *La Gaceta Mercantil*, 9 de enero de 1826, p. 2.

¹²⁷ Philippe Cros y Alberto Doderó, *Aventuras en las pampas...*, op. cit., s. p.

¹²⁸ Ídem.

[Figuras 15 y 16]. En ellos se percibe una técnica cuidada, que la sitúa entre los mejores miniaturistas de su período.

2.3.2. La obra litográfica de Macaire en Buenos Aires.

En su ya clásico estudio sobre Bacle, Trostiné lo consagró como “renovador de la vida artística porteña”,¹²⁹ mientras que su opinión sobre Macaire resulta verdaderamente sorprendente: “sus cualidades para el dibujo no fueron grandes”.¹³⁰ Las escasas páginas dedicadas a Macaire se centran en sus proyectos educativos, desconociendo que la enorme producción del establecimiento litográfico sólo puede ser comprendida si se considera la tarea mancomunada de Andrienne Macaire y los otros artistas que desarrollaron su actividad en la imprenta, de cuyos procesos internos de producción poco conocemos. En rigor, la historiografía artística ha creado un “autor”, donde sólo existía una multiplicidad de artistas trabajando en obras producidas de un modo muy vago por César Hipólito Bacle, quien pareciera haber dedicado sus mayores esfuerzos a la “historia natural” y no haber sido más que el editor de la imprenta, como ya señalara de modo pionero Bonifacio del Carril.¹³¹

La *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante* es elocuente en tal sentido [Figura 17]. Refiriéndose a su viaje a Brasil –experiencia que tendría un desenlace trágico al naufragar el barco que los traía de regreso a Buenos Aires– Bacle destacó que tras diez meses de permanencia había reunido “colecciones considerables, tanto de pájaros como de cuadrúpedos, reptiles, peces, insectos, caracoles, plantas y granos”.¹³² Esta fuente autobiográfica escasamente explorada en la bibliografía sobre Bacle brinda indicios que permiten desmontar el *aparato Bacle* construido por la historiografía. A pesar de aparecer en ella como naturalista, Bacle es claro con respecto a la autoría de los dibujos perdidos en el naufragio: junto a cuatro volúmenes de escritos se perdió “un volumen de planchas que se componía de diversas vistas de la ciudad y de la rada, de una gran cantidad de flores y de plantas de las más interesantes de la

¹²⁹ Rodolfo Trostiné, *Bacle. Ensayo*. Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina, 1953, p. 12.

¹³⁰ Rodolfo Trostiné, “La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia”, *op. cit.*, p. 9.

¹³¹ Bonifacio del Carril, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 156.

¹³² César-Hippolyte Bacle, *Relation du naufrage de la polacre sarde Vigilante*. Buenos Aires, 1833, p. 7. También ofrece una lista detallada de los contenidos de las cajas embarcadas, incluyendo la cantidad de especímenes existentes en cada una de ellas. *Ibíd.*, pp. 10-13.

provincia, muchas de las cuales aún no habían sido descritas, todo dibujado del natural por mi esposa”.¹³³ La cita de Bacle sugiere que su conocimiento del dibujo, a pesar de formar parte del bagaje de los naturalistas, era inferior al de su esposa, quien había tomado a su cargo la realización de las preciadas ilustraciones. En este punto debemos recordar que Bacle no tuvo formación formal en historia natural y que manifestó un interés relativamente tardío en esta rama,¹³⁴ permitiéndonos suponer que sus habilidades en el dibujo estaban menos desarrolladas que lo que ha sido mantenido por la bibliografía más tradicional.

Un anuncio aparecido en *El Tiempo* en 1828 detallaba las tareas que se realizaban en el establecimiento litográfico dirigido por Bacle. En la enumeración ocupaba un lugar central la ejecución de “retratos de todas clases, en miniatura y al óleo”.¹³⁵ Estas tareas eran muy posiblemente ejecutadas por Macaire, cuya formación adquirida en su ciudad natal la habilitaba en tal sentido. Es sintomático del estatuto secundario otorgado a Macaire el hecho de que en la bibliografía especializada rara vez se mencione que el emprendimiento de Bacle era un “establecimiento de pinturas y litografía”,¹³⁶ enfatizando la producción de imágenes impresas y el carácter público de las mismas, donde Macaire no habría tenido injerencia. En rigor, desde 1832 el establecimiento de una empresa litográfica estaba ligado a un procedimiento preciso que una mujer legalmente pareciera ser incapaz de cumplir. Las solicitudes elevadas a la Escribanía Mayor de Gobierno resultan esclarecedoras en este aspecto. Los pasos a seguir para que se aprobara este pedido incluían la presentación de cinco testigos que declararan la conducta intachable y el carácter de adicto a la causa de la Federación. Para las mujeres habría sido difícil cumplir estos requisitos, ya que no constituían sujetos políticos completos, aunque desplegaran marcas de adscripción política. En tal sentido, hay que recordar los objetos de uso femenino con la figura de Rosas. Asimismo, las obras de Sánchez de Arteaga y Oyuela Negrón de Beazley ejemplifican otros posibles modos de adscripción al gobierno.

¹³³ *Ibíd.*, p. 104

¹³⁴ Andrienne Pauline Macaire, documento sin título y sin fecha, s. p. (Bibliothèque du Conservatoire et Jardin botaniques, Genève). Agradecemos profundamente a Pierre Boillat el habernos facilitado copias de este documento inédito.

¹³⁵ *El Tiempo*, 18 de noviembre de 1828. Cit. en Rodolfo Trostiné, *Bacle... op. cit.*, p. 21.

¹³⁶ *Ídem.*

En 1836 Luis Aldao presentó a los “cinco ciudadanos de notoriedad conocidos por su decencia y fidelidad á la Causa Nacional de la Federacion”,¹³⁷ a fin de establecer una imprenta. Don Victorio de la Peña declaró que le constaba que el solicitante era “natural de Buenos Ayres, adicto y fiel á la causa Nacional de la Federación, habiendo sido el año treinta y tres, cuando pocos querían comprometerse, un compañero escrutador en las elecciones de ese año” y agregó que “Aldao ha sido siempre de una conducta á toda prueba de honradez sin mancha alguna”.¹³⁸ Resulta interesante contrastar los testimonios desplegados para la aprobación de una empresa litográfica con los presentados por Macaire para lograr apoyo oficial para el Ateneo Argentino, la escuela de existencia breve que dirigiría. En tal sentido, el escritor Rafael Minvielle (1800-1887) declaró que “la señora doña Andrea Bacle... me merece el concepto después de haber cultivado su amistad desde su llegada a ésta de ser una buena madre de familia, de una moral religiosa a toda prueba, calidades recomendables, y sobre todo necesarias para el delicado encargo de la educación de la juventud”.¹³⁹ Las dos solicitudes dan cuenta de una clara división en torno a lo que Geneviève Fraisse ha llamado “los dos gobiernos”, es decir, el dominio de lo público y de lo privado concebidos como dos espacios claramente diferenciados.¹⁴⁰

La participación de Macaire en proyectos de circulación masiva de la imagen, parte de un temprano proceso de circulación global, fue sin embargo muy relevante. En este sentido, es posible constatar el elevado porcentaje de litografías dibujadas por Macaire sobre el total de lo impreso en la Litografía, incluyendo obras centrales como la reproducida serie *Trages y costumbres* que ejecutó junto a Moulin, como es claramente visible en la portada de la colección. *El Museo Americano. Libro de Todo El Mundo y El Recopilador* constituyen también claros ejemplos.¹⁴¹ Las ilustraciones de estas

¹³⁷ “Expediente promovido por Dn. Luis Aldao solicitando permiso para establecer una Imprenta Litografica”, 1836, s. p. (Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”, La Plata, Cuerpo XIII A.2 - 12 - 15). Véase Georgina Gluzman, María Lía Munilla Lacasa y Sandra Szir, “Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)”, *Artelogie*, núm. 5, <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article245>> [Consulta: 23-05-2014].

¹³⁸ *Ibid.*, s. p.

¹³⁹ Cit. en Rodolfo Trostiné, *Bacle...*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁰ Geneviève Fraisse: *Los dos gobiernos...*, *op. cit.*, *passim*.

¹⁴¹ Durante 1835 y 1836, la Litografía del Estado publicó *El Museo Americano* y *El Recopilador*, publicaciones periódicas que contienen el corpus más numeroso de imágenes producidas por la empresa de Bacle. Ambas publicaciones colocaron en un lugar privilegiado la imagen, incluyendo de una a cinco imágenes por número. En cuanto al éxito de las publicaciones, es posible afirmar que fue muy relativo. A fines de 1837 seguían ofreciéndose los volúmenes de las mismas. “Aviso”, *La Gaceta Mercantil*, 6 de noviembre de 1837, p. 3.

derivaciones indirectas del *Penny Magazine* inglés –como ha explicado Sandra Szir¹⁴² fueron realizadas por Andrienne Macaire, Hipólito Moulin, Julio Daufresne y Alfonso Fermepin, existiendo un grupo de grabados sin firmar, cuya autoría es dudosa. Se destaca en este corpus allí la activa participación de Macaire, que realizó un elevado porcentaje de las litografías con clara preponderancia de ilustraciones a página completa.¹⁴³

El Museo Americano. Libro de Todo El Mundo y El Recopilador –pioneras en su tipo en el contexto porteño– pueden ser entendidas como parte de un proyecto desplegado por el matrimonio. En el texto editorial incluido en el primer número se indicaba un ambicioso programa de puesta en circulación de la imagen: “Queremos en una palabra, imitar en nuestros grabados, describir en nuestros artículos todo lo que sea digno de fijar la atención y las miradas, todo lo que ofrezca un objeto interesante de meditación”. Esta difusión era indudablemente acompañada por una intención pedagógica: “Por cierto que es un verdadero Museo el que nos hemos propuesto abrir para todos los asuntos de curiosidad, y para todos los bolsillos”.¹⁴⁴ Es posible relacionar esta propuesta de educación con las actividades que Macaire desarrolló en Buenos Aires como docente. Al respecto, Bacot ha señalado que hasta 1840 la prensa ilustrada y la imagen que ella vehiculiza constituían herramientas de educación y no de mera información.¹⁴⁵

González Garaño se ha referido a *El Museo Americano* como “un periódico sin originalidad y sin carácter, calcado en sus similares europeos y actualmente sin otro interés que el bibliográfico”.¹⁴⁶ Aunque muchos de sus contenidos hayan sido trasplantados, no es posible desconocer las mediaciones introducidas por las traducciones y las modificaciones producidas durante la reelaboración de la imagen original. El espectro de temas presente en las publicaciones que sirvieron de fuente fue sumamente amplio. En las revistas porteñas encontramos un claro recorte: el repertorio,

¹⁴² Para un estudio detallado de la publicación y una identificación de sus fuentes, véase Sandra Szir, “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano. 1835-1836*”, *Estudios*, vol. 18, núm. 36, julio-diciembre de 2010, pp. 296-322.

¹⁴³ Macaire realizó el 23% del total de las litografías, mientras que Moulin, Daufresne y Fermepin ejecutaron el 43%, 1% y 4% respectivamente. De las treinta y cinco ilustraciones de Macaire, el 65% corresponden a páginas enteras.

¹⁴⁴ ¿César Hipólito Bacot?, “A todo el mundo”, *El Museo Americano*, 1835, s. p.

¹⁴⁵ Jean-Pierre Bacot, *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 10.

¹⁴⁶ Alejo González Garaño, *Bacot. Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1933, p. 22.

en líneas generales, responde a temas de interés científico y a costumbres de los pueblos no occidentales. Lejos de la ausencia de originalidad y carácter señalada por González Garaño, existió una selección efectuada de acuerdo con las inquietudes de los lectores porteños. En cuanto a las ilustraciones, éstas fueron sometidas a múltiples cambios. Por el procedimiento de la litografía, la mayoría de las imágenes aparece invertida y con una calidad optimizada al realizarse nuevas litografías a partir de la imagen de origen, hecha a menudo con desgastadas matrices que circulaban por todo el continente europeo.

La imagen que acompañó el texto “Caza de fieras en Oriente” constituye un ejemplo interesante [Figura 18]. Tomada de una revista francesa, reproducía de modo preciso y con altísima calidad la compleja ilustración [Figura 19]. El texto y la imagen se referían al “Oriente”. Se basaban en un diario de viaje del Capitán Mundy, un oficial inglés autor de *Pen and pencil sketches, being the journal of a tour in India* [Figura 20]. Las noticias sobre el Oriente, comprendido como “casi una invención europea y desde la antigüedad un sitio de romance, seres exóticos, recuerdos y paisajes cautivantes, experiencias notables”,¹⁴⁷ introducían realidades radicalmente diferentes en los lectores de Buenos Aires.

Por otro lado, Trostiné ha señalado que la primera obra didáctica para el dibujo impresa en Buenos Aires salió de la imprenta de Bacle.¹⁴⁸ Fue en 1829, de modo que es posible pensar en la actividad docente de Macaire como la impulsora de este trabajo. En Buenos Aires, Macaire se abocó tempranamente, en compañía de Arthur Onslow, a dar lecciones de dibujo. Pero precisamente en 1829 había establecido un curso de dibujo para señoras y en 1831 la hallamos al frente del Ateneo Argentino, una escuela para niñas de breve existencia.¹⁴⁹ Estas iniciativas podrían pensarse como continuación de un modelo de enseñanza destinado a mujeres –y puesto en marcha por ellas–, aprendido en su Ginebra natal de la mano de su maestra Henriette Rath.

En la documentación recuperada por Trostiné aparece un motivo central para el involucramiento en la actividad docente: el establecimiento litográfico no era rentable.¹⁵⁰ Sin embargo, es necesario considerar el Ateneo Argentino en el marco más amplio de los debates en torno a la educación femenina que se daban en el ámbito local. Desde 1823 la Sociedad de Beneficencia buscaba llenar el aparente vacío de la

¹⁴⁷ Edward W. Said, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London, Penguin Books, 1995, p. 1 [1978].

¹⁴⁸ Rodolfo Trostiné, *Bacle..., op. cit.*, p. 112.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 65-71.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 66.

educación femenina. Junto a las escuelas de esta institución, a partir de la década de 1830 surgieron nuevos proyectos particulares. Por ejemplo, la señora Pierreclau, esposa de un profesor llegado a Buenos Aires a instancias de Rivadavia, fundó una escuela para niñas. Luego, la señora de Curel hizo lo propio, enseñando idiomas, aritmética, historia, geografía, dibujo, moral, filosofía, costura y bordado. *The British Packet* repasaba con detalle los exámenes de las jóvenes que concurrían al breve Ateneo de Macaire, así como las materias en las que se destacaban las niñas. En el evento descrito se hallaban presentes importantes funcionarios,¹⁵¹ lo que da cuenta del interés suscitado por los proyectos de la artista y su relevancia en el ámbito educativo porteño.

La desproporción entre el espacio concedido en los comentarios biográficos a la miniatura y las escasas obras conservadas hace suponer que Macaire dedicó sus más grandes esfuerzos a la empresa litográfica, inserta en la política visual rosista.¹⁵² En tal sentido, una de las últimas obras salidas de la Litografía, la *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez*, demuestra una clara comprensión de las posibilidades de la imagen impresa como medio de comunicación en un momento clave de su vida en la Argentina. El asunto de la muerte de Facundo Quiroga ya había ocupado a la Litografía: la única obra conocida del artista Pablo Caccianiga es la litografía *Atróz asesinato cometido en Barranca Yaco el 16 de Febrero de 1835 contra el benemerito Gen. D. Facundo Quiroga y su comitiva* de 1836, publicada por la imprenta de Bacle.

En 1836 Bacle se trasladó a Chile para ultimar los detalles de la mudanza de su empresa litográfica. De regreso en Buenos Aires, fue encarcelado por el gobierno el 2 de marzo de 1837,¹⁵³ acusado de haber vendido cartas geográficas y de ayudar a Rivadavia y a Julián de Agüero para ingresar a Chile.¹⁵⁴ Durante estos meses la Litografía siguió funcionando, seguramente bajo la dirección de Macaire, y se

¹⁵¹ Cit. en Iona Macintyre, *Women and Print Culture...*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁵² El “vacío de imágenes” descrito por Roberto Amigo, una señal del proceso revolucionario, fue resuelta por Rosas y su articulada política de la imagen, que se inscribía tanto en la vida pública y como en la privada. Roberto Amigo, “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”, en Roberto Amigo y Patricia Dosio, *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*. Buenos Aires, FIAAR, 1999, p. 11.

¹⁵³ Aimé Roger, *Ultimatum del Sr. Consul de Francia M. Aimé Roger, dirigido al Gobierno de Buenos Aires, encargado de las Relaciones Exteriores de la Confederación Argentina con la correspondiente contestación y documentos que le son relativos*. Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1838, p. 11.

¹⁵⁴ Néstor S. Colli, *La política francesa en el Río de la Plata: Rosas y el bloqueo francés de 1838-1840*. Buenos Aires, Ediciones Alberdi, 1975, p. 158. El autor explica que el encarcelamiento de Bacle fue un factor de fricciones entre Argentina y Francia. *Ibíd.*, p. 147.

realizaron importantes impresos, como los interesantes retratos de los hermanos Heredia.¹⁵⁵

El 16 de febrero de 1835, durante la misión en el norte para poner fin al conflicto entre Tucumán y Salta, Quiroga fue asesinado. Los hermanos Reynafé y Santos Pérez, hombres asociados a Estanislao López, fueron sindicados como culpables. El asesinato de Facundo Quiroga fue un suceso estrechamente vinculado al fortalecimiento político de Rosas:

En Buenos Aires, la noticia de la muerte de Quiroga provocó un profundo temor, ya que parecía materializarse el tan proclamado complot unitario agitado por el rosismo. Esta situación fue aprovechada hábilmente por Rosas, quien obtuvo por fin los instrumentos legales que él consideraba necesarios para ejercer el poder. El 6 de marzo de 1835 la Sala que durante varios años se había resistido a investirlo de poderes excepcionales, lo nombró gobernador y capitán general de la Provincia por cinco años con la suma del poder público y, por supuesto, las facultades extraordinarias.¹⁵⁶

En las páginas de *Facundo*, Sarmiento narró qué información circuló respecto de la muerte de Quiroga y de la incriminación de los culpables:

El gobierno de Buenos Aires dió un aparato solemne a la ejecución de los asesinos de Juan Facundo Quiroga; la galera ensangrentada y acribillada de balazos estuvo largo tiempo expuesta a examen del pueblo y el retrato de Quiroga, como la vista del patíbulo y de los ajusticiados fueron litografiados y distribuidos por millares, como también extractos del proceso, que se dió a la luz en un volumen en folio.¹⁵⁷

De este modo, el ajusticiamiento por el asesinato de Quiroga se configuró como una poderosa instancia de aseveración del lema “Federación o Muerte”. Rosas debía demostrar que el orden de la anhelada república era posible y él, su garante.¹⁵⁸ En este contexto Macaire realizó *Ejecución de Vicente y Guillermo Reynafé y de Santos Pérez*

¹⁵⁵ Rodolfo Trostiné, *Bacle...*, *op. cit.*, pp. 47 y 48.

¹⁵⁶ Rosana Pagani, Nora Souto y Fabio Wasserman, “El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)”, en Noemí Goldman (dir.), *Nueva historia argentina. Revolución, república y confederación (1806-1852)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 285.

¹⁵⁷ Domingo Faustino Sarmiento, *Vida de Juan Facundo Quiroga. Civilización y barbarie*. Buenos Aires, Red, 2012, p. 193 [1845]. Véase al respecto *Causa criminal seguida contra los autores y cómplices de los asesinatos perpetrados en Barranca-Yaco, territorio de Córdoba, el día 16 de febrero del año de 1835, en las personas del Exmo. Sr. Brigadier General D. Juan Facundo Quiroga, comisionado del Exmo. Gobierno de Buenos-Aires; su Secretario, Coronel Mayor D. Jose Santos Ortiz, y demas individuos de su comitiva. Con las defensas de los reos, acusacion del Fiscal del Estado, dictámenes del Juez Comisionado, y del Asesor General; y las ultimas actuaciones hasta la sentencia definitiva, y su ejecución*. Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1837.

¹⁵⁸ “En cuanto a la reacción personal de Rosas se halla consignada en una carta de esos días, donde tras relatar el asesinato de Quiroga, escribe: ‘Ya lo verán ahora. El sacudimiento será espantoso y la sangre argentina correrá en porciones’”. Carlos Alberto Floria y César A. García Belsunce, *Historia de los argentinos*, tomo 2. Buenos Aires, Kapelusz, 1975, p. 26.

[Figura 21]. Su venta fue publicitada en los diarios porteños desde el 31 de octubre hasta el 14 de noviembre de 1837, indicándose la posibilidad de adquirir también ejemplares “iluminados” [Figura 22].¹⁵⁹ César Hipólito Bacle ya se hallaba detenido en su domicilio pero su estado de salud tras su traslado continuaba siendo delicado. De este modo, la realización de esta obra se puede datar certeramente en el momento en que Bacle dejaba de ser el “litógrafo del Estado” y pasaba a ser sospechoso de crímenes contra el Estado.

Escasos días antes, precisamente el día 25 de octubre, Vicente y Guillermo Reynafé, junto con Santos Pérez fueron colgados en la Plaza de la Victoria. La litografía de Macaire es posiblemente la imagen más compleja que nos ha llegado de su vasta producción. La firma de Andrienne Macaire se destaca en la esquina inferior derecha, entre las figuras que observan el espectáculo. Se trata de una composición que reúne dos temporalidades en un mismo plano. En la semiesfera ubicada en la parte superior del eje central se desarrolla el fusilamiento de los hermanos Reynafé y de Pérez. Es una escena cargada de tensión, dinamizada por el desarrollo espacial oblicuo y el ritmo de las figuras de los soldados y sus armas. Los cuerpos de los acusados se presentan vendados y sumisos frente a los arcos del Cabildo. El otro espacio, el principal, es el verdadero núcleo de la imagen, dividido de la viñeta del fusilamiento por una cadena que remite de modo claro a la condena y el castigo. Es un espacio heterogéneo, con escalas divergentes, donde se desarrolla el desenlace de la primera acción: la sentencia indicaba que debían “suspenderse sus cadáveres por seis horas, en la misma plaza”.¹⁶⁰ Los cuerpos sometidos al suplicio son enormes comparados con las figuras que componen la muchedumbre. El “cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente... expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo” –en palabras de Foucault–¹⁶¹ ocupa la porción central de la imagen. Los cuerpos lacerados son expuestos a la vista, dado que era necesario “no sólo que la gente sepa, sino que la gente vea por sus propios ojos”.¹⁶²

¹⁵⁹ “Ejecucion”, *La Gaceta Mercantil*, 31 de octubre de 1837, p. 3 y “Aviso”, *La Gaceta Mercantil*, 14 de noviembre de 1837, p. 3.

¹⁶⁰ “Sentencia”, *La Gaceta Mercantil*, 5 de diciembre de 1837, p. 1.

¹⁶¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. México, Siglo XXI, 1976, p. 16.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 63. A la derecha de la composición hay una figura montada a caballo y vestida con poncho. Es posible pensar que se trata de Rosas asistiendo al espectáculo. Al respecto, como ha señalado Roberto Amigo, “[l]os retratos de Rosas con poncho, vestimenta de campaña, solo eran utilizados por la prensa ilustrada de los exiliados en Montevideo”. De este modo, se afirmaba “la diatriba de gaucho bárbaro”.¹⁶² Si bien la litografía circuló como propaganda de los actos de gobierno, la coyuntura de la familia habilita

Roberto Amigo ha indicado que los exiliados políticos en Montevideo resignificaron las imágenes de Rosas para adaptarlas a sus propios propósitos de denuncia.¹⁶³ La amplia circulación de las imágenes impresas permite explicar estas apropiaciones y da cuenta de la recepción de la litografía de la ejecución de los asesinos de Facundo Quiroga en Montevideo, donde se editó *El Grito Argentino*, entre otros periódicos ilustrados.¹⁶⁴ Los “tres péndulos humanos”, según la expresión de Cárcano,¹⁶⁵ reaparecen en una de las láminas del periódico [Figura 23]. El texto que acompaña a la imagen es claro: “Para el perverso Rosas, no puede haber mayor contento que el levantar horcas, poner banquillos, sampar á los pobres en los cepos y calabozos... y tantas crueldades en virtud de esas bárbaras facultades extraordinarias”.¹⁶⁶ La poderosa imagen de Macaire se prestaba a una reinterpretación que pusiera de manifiesto las “perversiones” de Rosas.

Tras permanecer cinco meses en prisión, Bacle fue puesto en arresto domiciliario en agosto de 1837 y falleció cinco meses más tarde, el 4 de enero de 1838.¹⁶⁷ Su traslado había sido decidido por una gangrena producida por los grilletes y barras de hierro que había tenido que llevar en la cárcel,¹⁶⁸ hecho que hemos descubierto en un documento inédito conservado en Ginebra.

Macaire y sus dos hijos abandonaron Buenos Aires, luego de que los bienes de Bacle fueran embargados.¹⁶⁹ La artista había logrado enviar a Europa los especímenes de flora y fauna recolectados por su esposo.¹⁷⁰ La aventura de Macaire y su familia en Buenos Aires había terminado.

otras lecturas. De ser correcta nuestra interpretación, la imagen tendría una cierta ambigüedad, introducida por la posible apropiación de un motivo de la gráfica opositora. Véase Roberto Amigo, “Raymond Auguste Quinsac Monvoisin”, en *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, tomo V. Buenos Aires, Arte Gráfico Editorial Argentino, 2010, p. 348.

¹⁶³ Roberto Amigo, “La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes y X Jornadas del CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2003, p. 277

¹⁶⁴ *El Grito Argentino* fue publicado en Montevideo entre el 24 de enero y el 30 de junio de 1839. Cada número presenta una litografía crítica a la política de Rosas.

¹⁶⁵ Ramón J. Cárcano, *Juan Facundo Quiroga. Simulación, infidencia, tragedia*. Buenos Aires, Roldán, 1931, p. 358.

¹⁶⁶ “Las facultades extraordinarias”, *El Grito Argentino*, núm. 17, Montevideo, 25 de abril de 1839, p. 2.

¹⁶⁷ Andrienne Pauline Macaire, documento sin título y sin fecha, s. p. (Bibliothèque du Conservatoire et Jardin botaniques de la Ville de Genève).

¹⁶⁸ *Ibíd.*, s. p.

¹⁶⁹ Néstor S. Colli, *La política francesa en el Río de la Plata...*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁷⁰ John Briquet, “César-Hippolyte Bacle...”, *op. cit.*, p. 250.

2.4. Mujeres artistas en el proyecto de civilización (1852-1882): las Exposiciones Nacionales.

Tras la batalla de Caseros, “las ideas liberales abrieron un cauce amplio y fueron responsables del conjunto de instituciones públicas que caracterizó el surgimiento de la Nación argentina en las últimas décadas del siglo”.¹⁷¹ Este proceso conllevó una delimitación más estricta de las esferas privada y pública,¹⁷² revitalizada por una proliferación de asociaciones y una expansión de la prensa, espacios más o menos vedados a las mujeres.

Escasas referencias en la prensa y un número aun menor de obras registran la actividad artística de las mujeres en Buenos Aires.¹⁷³ Durante el período 1850-1870 lo más interesante se desplaza hacia centros alejados de Buenos Aires, la llamada periferia de la historiografía tradicional.¹⁷⁴ Nuevas iniciativas educativas integran este proceso. El Colegio de Santa Rosa, fundado en San Juan en 1839 y de breve existencia, desarrolló un plan de estudios completo, aunque se aclaró en su *Prospecto* que no se quería formar “mujeres eruditas”.¹⁷⁵ Además de dictar materias como lengua, inglés, aritmética, geografía, música, baile, gimnasia y religión, el colegio aspiraba a fortalecer “la parte industrial” de la educación,¹⁷⁶ contando con clases de bordado y dibujo a cargo de Bienvenida Sarmiento, quien también fue su vice-directora. Cabe destacar que Sarmiento abogaba por la creación de patrones de bordado propios, para lo que se tornaba necesario conocer “las reglas del dibujo para la distribución de las sombras y luces”.¹⁷⁷ Además, los exámenes de la escuela constituían un espacio de exhibición de los talentos de las jóvenes: “[e]n dibujo hay algo que merezca la atención, copias guapas

¹⁷¹ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina...*, op. cit., p. 89

¹⁷² *Ibíd.*, p. 89 y 90.

¹⁷³ Especialmente importantes resultan las obras donadas por mujeres a rifas benéficas, presentes a lo largo de todo el período.

¹⁷⁴ Al respecto véase el texto de María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko, “Itinerarios de imagen. Acerca de las historias de las artes visuales en la Argentina”, *Papeles de Trabajo*, año 4, núm. 7, abril 2011, pp. 129-141.

¹⁷⁵ Domingo Faustino Sarmiento, *Prospecto de un establecimiento de educación para señoritas*. San Juan, Imprenta del Gobierno, 1838, p. 4. Agradecemos a Elina Castro, bibliotecaria del Museo Casa Natal de Sarmiento, el habernos facilitado gran parte del material analizado en este apartado.

¹⁷⁶ *Ídem.*

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 10.

de dibujos de flores, en sombra e iluminadas, y nuestra señorita Antepara varias copias de retratos que harían honor a cualquier otro pincel más aventajado”.¹⁷⁸

No llama la atención el énfasis puesto por Sarmiento en el dibujo. En 1844 escribía que “lo que asegura para toda la República el progreso de las artes o más bien el próximo advenimiento de la industria, es el decreto de erección de la Escuela Normal que hace del dibujo lineal un estudio rudimentario, que seguirá inmediatamente a la lectura, cálculo i escritura”.¹⁷⁹ Pero sí resulta significativo que se buscara que los beneficios del dibujo llegaran a las mujeres. En rigor, la llamada “Escuela Sanjuanina” incluyó a no pocas mujeres, muchas de las cuales pasaron por el establecimiento de Sarmiento o fueron discípulas de los artistas del entorno del prócer. Entre las jóvenes que asistieron al Colegio de los Sarmiento se hallaban Lucila Antepara, Magdalena Bilbao, Rosa Suárez de Gómez, Celia Torres, Corina Videla y Tránsito Videla.¹⁸⁰ Todas ellas se destacaron en las artes. Al respecto, Sarmiento sostuvo que “tres señoritas [Procesa, Antepara y Bienvenida] de las que se educaron en aquel pensionado han continuado sus estudios y progresos hasta dedicarse a la miniatura y a la pintura al óleo, recibiendo una de ellas lecciones de Monvoisin. Muchas se distinguieron en el paisaje y todas adquirieron con más o menos perfección el dibujo floreal, objeto principal de aquella enseñanza”.¹⁸¹

En tal sentido, Batticuore ha señalado que Sarmiento luego de su viaje a Estados Unidos comenzó “a concebir a las mujeres como fuerza productiva no sólo dentro sino también fuera del hogar: como maestras en las aulas y como artesanas, artistas”.¹⁸² El ideal de “educar *obreras*, artesanas” se encuentra en la base de algunos de sus proyectos educativos,¹⁸³ que buscarían generar mujeres “capaces de labrar su bienestar por sí solas y propender al adelanto general”.¹⁸⁴ En este punto resulta relevante señalar que una de las hermanas de Mary Peabody Mann, educacionista estadounidense unida por una gran

¹⁷⁸ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Manuel José Quiroga Rosas, datada “San Juan, junio 30 de 1840”, en *La correspondencia de Sarmiento*, tomo I. Córdoba, Poder Ejecutivo de la Provincia de Córdoba, 1988, p. 9.

¹⁷⁹ Domingo Faustino Sarmiento, “Del estudio del dibujo lineal”, *Progreso*, 16 de abril de 1844. Cit. en Domingo Amunátegui Solar, *El Instituto Nacional bajo los rectorados de Don Manuel Montt, Don Francisco Puente i Don Antonio Varas*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1891, p. 465

¹⁸⁰ J. A. García Martínez, *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, pp. 18 y 19.

¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 42.

¹⁸² Graciela Batticuore, *La mujer romántica...*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸³ Domingo Faustino Sarmiento, “El trabajo de la mujer”, *Obras completas*, tomo II. Buenos Aires, Félix Lajouane, 1885, p. 215 [1844].

¹⁸⁴ *Ibíd.*, p. 216.

amistad a Sarmiento, fue Sophia Amelia Peabody (1809-1871), pintora e ilustradora de la que Sarmiento supo a través de la extensa correspondencia mantenida con Mary Mann.¹⁸⁵

Por otro lado, entre las maestras convocadas para trabajar en la Argentina, elegidas con la ayuda de Mary Mann, Kate Doggett y Henry Barnard, entre otros, se hallaba Reina Zaba, quien se dirigiría a San Juan para enseñar pintura y música.¹⁸⁶ Sarmiento se expresó de este modo: “hija del conde Zaba... ha sido esmeradamente educada en Lóndres, y á una instruccion sólida y un carácter dulce, dan realce á las habilidades manuales de su sexo, con el conocimiento perfecto de la música, la pintura al óleo, el pastel”.¹⁸⁷ Zaba dirigiría una “Escuela Superior especial” de “carácter industrial”.¹⁸⁸ El entonces Presidente destacaba que en su ciudad natal encontraría “el terreno preparado, pues la música y la pintura al óleo son artes practicados con éxito por varias señoritas”.¹⁸⁹ Sarmiento se refería, indudablemente, a los ecos del Colegio de Santa Rosa. Con ocasión del salón de pintura celebrado en San Juan en 1884, Sarmiento volvía a referirse a “los cimientos de la educacion de la mujer” puestos por su temprana empresa educativa.¹⁹⁰

El arte ocupó un sitio permanente en las reflexiones y actividades educativas de Sarmiento –comprometido con una educación femenina integral– y sus hermanas, Bienvenida, Procesa, Paula y Rosario, cuya formación incluyó estudios artísticos en pintura y en bordado, donde sobresalieron Procesa y Bienvenida. En 1840, sus hermanas acompañaron a Sarmiento a su nuevo exilio en Chile. Sus habilidades artísticas fueron apreciadas por la sociedad chilena y no es aventurado pensar que sirvieron a los propósitos de inserción de Domingo Faustino en el medio local. En este sentido, debemos recordar que un bordado en pelo de Bienvenida, *Dagoberto de los Misterios de París*, fue admirado y conservado por la familia Montt, “como reliquia”,

¹⁸⁵ Carta de Mary Mann a Domingo Faustino Sarmiento, datada “Concord, 12 de octubre de 1865”, en Barry L. Velleman, “*Mi estimado señor*”: *cartas de Mary Mann a Sarmiento (1865-1881)*. Buenos Aires, Victoria Ocampo, 2005, p. 73.

¹⁸⁶ Julio Crespo, *Las maestras de Sarmiento*. Buenos Aires, Grupo Abierto Comunicaciones, 2007, p. 87. Sarmiento tuvo que afrontar un escándalo, ya que el supuesto padre de la docente, un pretendido conde polaco que la acompañaba, era en realidad su amante. Ambos fueron indemnizados y forzados a abandonar el país.

¹⁸⁷ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Rojas Paul, datada “Buenos Aires, Abril 11 de 1870”, en *Obras completas*, tomo XLVII. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, p. 11.

¹⁸⁸ Ídem.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁹⁰ Domingo Faustino Sarmiento, “Salon de pintura de San Juan”, en *Obras completas*, tomo XLVI. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900, p. 240 [1884].

en palabras de Sarmiento.¹⁹¹ Procesa también realizó un retrato, que no hemos podido hallar, del futuro presidente Manuel Montt.

Bienvenida también fundó dos escuelas para niñas en Chile. En los programas del Colegio de Pensionistas de Santa Rosa, ubicado en Santiago, se especificaba: “[c]reemos que la música puede ganar con mejores métodos, el dibujo generalizarse, añadirse algunas nociones de historia, física y otros ramos suplementarios de instrucción a los que ya forman parte del caudal de la educación común”.¹⁹² Las actividades optativas eran “dibujo floral, dibujo natural, pintura a la acuarela, pintura al óleo”,¹⁹³ idiomas y ejecución de diversos instrumentos musicales. Las clases artísticas estaban a cargo de todas las hermanas de Sarmiento.

Procesa Sarmiento actuó como retratista en Chile, hasta su casamiento en 1851 con Benjamín Lenoir, padre de sus dos hijas.¹⁹⁴ Tras algunos años de dedicarse a su familia, Procesa “volvió a tomar los pinceles”.¹⁹⁵ Conviene recordar que Sarmiento colocaba a su hermana en un plano de igualdad con el pintor Benjamín Franklin Rawson, cuya trayectoria es analizada en todas las historias generales del arte argentino. Sarmiento se refirió a los dos como “aficionados... retratistas”,¹⁹⁶ obligándonos a revisar la categoría de “aficionada”. A raíz de un accidente, su marido no pudo continuar con su actividad laboral, circunstancia que llevó a Procesa a retomar la actividad profesional “regenteando un establecimiento educacional y, al mismo tiempo, abriendo su taller de pintura donde ejecutó retratos y cuadros decorativos”.¹⁹⁷ En efecto, dictó clases en Mendoza y San Juan, al regreso definitivo a su ciudad natal en 1868.¹⁹⁸ En Mendoza, al frente de la Escuela de Artes y Letras, trabajó entre 1857 y 1862,¹⁹⁹ mientras que en San Juan dio lecciones que incluían pintura, bordado y “cuadros de pasto”.²⁰⁰

¹⁹¹ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a José Posse, cit. en César H. Guerrero, *Bienvenida Sarmiento*. San Juan, Sanjuanina, 1988, p. 92.

¹⁹² Cit. en *ibíd.*, p. 109.

¹⁹³ Cit. en *ibíd.*, p. 156.

¹⁹⁴ Marta Victorina Maurín de Di Lello, “Procesa Sarmiento de Lenoir, mi tatarabuela”, mimeo. Agradecemos profundamente a la autora el habernos facilitado este texto.

¹⁹⁵ Domingo Faustino Sarmiento, “Salon de pintura de San Juan”, *op. cit.*, p. 242.

¹⁹⁶ Cit. en César H. Guerrero, *Sarmiento y los museos*. San Juan, Museo Histórico y Biblioteca “Sarmiento”, 1986, p. 14.

¹⁹⁷ Rodolfo Trostiné, *La pintura en las provincias argentinas*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁹⁸ “Charlas en el Museo”, *Cuadernos Culturales de la Casa de Sarmiento*, año I, núm., 1950, p. 17.

¹⁹⁹ Blanca Romera de Zumel y Marta G. de Rodríguez Brito, *Artes plásticas en Mendoza. Estudio generacional 1850-1910*. Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo, 1999, p. 11.

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 17 y 18.

La actividad de las hermanas de Sarmiento señala un cambio en el reconocimiento social de las mujeres artistas. El corpus de obra de Procesa es superior en calidad y en reconocimiento público al de sus predecesoras. Procesa fue un referente cultural duradero del talento y laboriosidad de las mujeres, vigente durante gran parte del siglo XX. Cada 22 de agosto desde el 2009 se celebra el “Día del artista plástico sanjuanino” en su memoria. Por lo tanto, resulta sorprendente el comentario de Augusto Belin Sarmiento, nieto de Domingo, al respecto: “[Juan Navarro Clark] debe tener algunos cuadros retratos de esa pintora si no los ha destruido como mamarrachos”. Aunque la elogiaba como copista, señalaba a Eduardo Schiaffino que “cuando se lanzaba a originales, por lo menos de mi tiempo, era atroz, con accesorios de hojalata y proporciones imposibles”.²⁰¹

Además de a diversos personajes de la élite sanjuanina, Procesa retrató a su familia de modo ininterrumpido. Entre ellos, se destacan los retratos de su madre y Dominguito, conservados en el Museo Histórico Sarmiento, así como los de sus hijas y nietas, conservados en el Museo Casa Natal de Sarmiento.²⁰² Su hermano, en una de las tantas cartas conservadas, realizó una extensa crítica del retrato de su nieto, Agustín Klappenbach, que Procesa pintó en 1876. Tras señalar ciertos “defectos”, Sarmiento elogiaba las flores representadas: “¡[q]ué perfección en el dibujo, qué fluidez en los colores, y qué curvas que nunca son desmentidas por un pulso duro y recto!”. Y, luego, se preguntaba: “Cómo diablos puede suceder que arte tan bello no se pueda adaptar a San Juan, a algunos gustos y necesidades que lo paguen”.²⁰³ La cita demuestra que, lejos de la imagen de aficionada desinteresada que ha transmitido la historiografía, Procesa buscó insertarse en un incipiente mercado.

Debido a la ausencia de documentación primaria, sólo es posible conjeturar qué obras fueron encargadas a Procesa. Entre los posibles encargos realizados a Procesa se encuentra el retrato de María de los Ángeles Cano de Borrego [Figura 24]. Su hija, Telésfora Borrego Cano, era esposa de Nazario Benavides, quien fue gobernador de San Juan. El retrato, probablemente realizado hacia 1860, la muestra ya anciana. La artista se ha representado cuidadosamente tanto las facciones como las texturas de la ropa y de

²⁰¹ Carta de Augusto Belin Sarmiento a Eduardo Schiaffino, datada “Paris 1 Julio 1927” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 5).

²⁰² Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Procesa Sarmiento. Cit. en Mercedes Gallardo Valdez, “En la casa solariega”, *op. cit.*, p. 29.

²⁰³ Cit. en J. A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 121.

las joyas. La construcción espacial es sin duda el elemento que indica más fuertemente la formación accidentada de Procesa.

La artista siguió trabajando hasta los últimos años de su vida, a veces con obras de una sorprendente modernidad, como el collage conservado en San Juan [Figura 25]. En rigor, como señalara Parker, a lo largo del siglo XIX la incursión de mujeres en materiales no usuales (caracoles, plumas, collages) da cuenta de una búsqueda de sitios de desarrollo posible y no dominados por los hombres, que paradójicamente obtendrían en el siglo XX reconocimiento con algunos de estos medios.²⁰⁴

La relación entre “honor” y exhibición en un espacio público no fue unívoca. Abandonar el espacio privado no puso en juego la consideración de la moral de las artistas, sino que podía ser una prueba de su virtud y de su trabajo. ¿Qué significa “público” si nos referimos a la circulación de producciones artísticas en un momento anterior a la institucionalización del campo artístico? La legitimación de Procesa siguió diversas vías: como retratista se realizó mediante sus encargos, como pintora a través de escasas oportunidades de exhibición y finalmente como docente por la conformación de un círculo de mujeres nucleadas en torno a su figura.

Ha sido señalado con frecuencia que durante la mayor parte del siglo XIX no se dispuso en Argentina de espacios de exhibición artística. Sin embargo, como ha afirmado Patricia Dosio, “apenas iniciada la década del cincuenta, surgió otro entorno propicio para la exposición del trabajo estético: las exhibiciones de Artes e Industrias”.²⁰⁵ Laura Malosetti Costa, por su parte, ha trazado un panorama exhaustivo de estos eventos desde 1871 hasta 1882, haciendo hincapié en la vinculación entre arte, industria y progreso.²⁰⁶

Las exposiciones de 1871 y 1882, indudablemente dos de las mayores de cuantas se realizaron en el país a lo largo del siglo XIX, estuvieron marcadas por estos debates en torno a la educación, capacidad “industrial” y rol de las mujeres en la sociedad. La emergencia de las mujeres como un colectivo complejo a exaltar y controlar conducirá al establecimiento de una sección dedicada exclusivamente a ellas

²⁰⁴ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. 120.

²⁰⁵ Patricia Dosio, “Imágenes, discursos. Un estudio sobre la Exposición Continental de 1882”, en Roberto Amigo y Patricia Dosio, *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*, *op. cit.*, p. 64.

²⁰⁶ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 117-157.

en la Exposición Nacional de 1898,²⁰⁷ oportunidad que fue aprovechada por las mujeres de la élite para demostrar su capacidad de gestión, su gusto y su deseo de sumarse al “progreso” nacional.

Aunque excluidas de las becas otorgadas hacia mediados de siglo, las mujeres accedieron a espacios de exhibición y reconocimiento en las vidrieras de las exposiciones. Como señaló Beatriz González Stephan para el caso venezolano, las ideas del progreso hacían necesaria “la existencia de una cierta pluralidad y de una diversidad social, étnica y sexual en el espacio artificial de la Exhibición”.²⁰⁸ Del mismo modo, es posible identificar las fuerzas antagónicas que González Stephan ha propuesto para comprender la participación femenina: una centrípeta que las incluye y una centrífuga que las excluye al colocarlas en el sitio de productoras de objetos de uso doméstico.²⁰⁹

2.4.1. La Exposición Nacional de 1871.

La Exposición Nacional de 1871, realizada en la ciudad de Córdoba, fue una de las primeras iniciativas de la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), quien firmó el decreto ordenando su realización menos de dos meses después de haber asumido su cargo.²¹⁰ La “Circular dirigida a los habitantes de la Republica Argentina”, reproducida en el *Boletín* de la exposición, previsiblemente presentaba la necesidad de un evento de esta naturaleza como parte de un esfuerzo por obtener una entrada “mas de lleno en la civilizacion del siglo 19”.²¹¹ Auténtica puesta en escena de las promesas de la modernidad, fue inaugurada, con pompa y presencias oficiales, el 15 de octubre.

Una nota de la dirección del boletín oficial señalaba: “[a] esa exposición debe concurrir el labrador, el ganadero, el industrial, el manufacturero, el artesano y el artista y todo el que á fuerza de contraccion al estudio y al trabajo, haya conseguido arrancar

²⁰⁷ Al respecto, Dora Barrancos ha denominado “movimiento compensatorio glorificador”, tendiente a reparar discursivamente la exclusión femenina en las esferas política y social. Dora Barrancos, *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 9.

²⁰⁸ Beatriz González Stephan, “Subversive Needlework: Gender, Class and History at Venezuela’s National Exhibition, 1883”, en Jens Andermann y William Rowe, *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*. New York y Oxford, Berghahn Books, 2005, p. 59.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 62.

²¹⁰ Andrea Lluch, “Ferias y exposiciones: un campo de representación del mundo empresarial argentino de principios del siglo XX”, en María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (ed.), *Argentina en exposición. Ferias y exhibiciones durante los siglos XIX y XX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 241.

²¹¹ “Circular dirigida a los habitantes de la Republica Argentina”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año. I, núm. 1, 1 de febrero de 1869, p. 32.

de la naturaleza un secreto, perfeccionar los productos de esta, ó realzar la importancia de sus trabajos, dándoles mayor utilidad para sus semejantes”.²¹² Era, sobre todo, una ocasión para dar cuenta del progreso industrial logrado y de evaluar cuánto faltaba para finalmente alcanzar a las naciones centrales, objetivos profundamente ligados al proceso transformador de la sociedad argentina propiciado por Sarmiento.

El “Reglamento General” de la Exposición estableció las categorías de exhibición de objetos. El primer grupo, abarcando las primeras cinco clases, estaba destinado a las “Bellas artes; artes liberales y objetos destinados á la mejora del hombre, física y moralmente así como á su vestido”. Incluía “obras de arte”, materias y aplicación de las artes liberales, muebles y objetos para interiores, objetos dedicados al mejoramiento físico y moral de los individuos, así como vestidos y objetos de uso individual.²¹³ Pinturas al óleo, fotografías, obras de tapicería, trajes de “tribus de indios” y encajes convivían en esta amplia categoría.

Es posible preguntarse cuál era el espacio otorgado a las mujeres en esta celebración del progreso.²¹⁴ El *Boletín* publicó abundante información sobre la Exposición Nacional de Agricultura de Chile en 1869, incluyendo las consignas escritas en los diversos pabellones. Una de ellas exigía: “Trabajo á la muger”.²¹⁵ Los discursos asociados a la Exposición realizada en Córdoba brindan otro panorama. Las mujeres exhibieron una importante cantidad de producciones, desde pinturas al óleo hasta cuadros ejecutados con maíz, pero las obras más celebradas fueron las correspondientes a las llamadas “artes menores”, particularmente al bordado. En este contexto, la exposición, la clasificación y la premiación apartarían al bordado de la esfera doméstica y lo colocarían en la esfera pública, como una marca del proceso civilizatorio. Como tal, había ya figurado en la Exposición Universal de París de 1867.²¹⁶

²¹² “La exposición”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año. I, núm. 1, 1 de febrero de 1869, p. 79

²¹³ “Reglamento General”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año I, núm. 4, 1 de octubre de 1869, pp. 291 y 292.

²¹⁴ Nusenovich ha realizado un análisis de las categorías de la Exposición y de la problemática del vestido y el arreglo personal. Véase Marcelo Nusenovich, *Arte y experiencia en Córdoba en la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral inédita, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, 2012.

²¹⁵ “Lemas inscriptos en los departamentos y secciones de la Exposición de Chile”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año I, núm. 3, 1 de julio de 1869, p. 225

²¹⁶ Entre otras piezas textiles, se expuso en esa ocasión “Un pañuelo de mano, bordado en Tucuman”. “Suetos”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año I, núm. 5, 1 de febrero de 1870, p. 417.

Cuando Sarmiento en el discurso inaugural se refirió al “jénio de la industria”,²¹⁷ no debemos entender que sólo se refería a la tecnificación del país. Muy por el contrario, la idea de “laboriosidad” integraba este concepto. La Exposición transmitió la idea de una nación donde nadie estaba ocioso. La “Descripcion de la Exposicion Nacional”, publicada en el *Boletin*, incluyó una edificante historia del quehacer femenino:

No ha mucho que todos los diarios ingleses referian que esta Señora habia descubierto el medio de criar los pavitos, salvándolos, en los primeros dias de su nacimiento, con cebolla blanca picada, que les administraba como único alimento. Entre nosotros una dama de nuestra primera sociedad, se desdeñaria y quizá se humillaria de tomar parte en estos detalles de la casa. La dama inglesa no piensa así, y la Reina Victoria, modelo de esposas, pasa de sus grandes funciones de reina á cuidar de su gallina. Esa es la mujer, esa es la Señora de la casa, esa es la reina del hogar. Imitemos estas costumbres, en las que no hay un solo peligro, un solo inconveniente y sí grandes y positivas ventajas.²¹⁸

El bordado remite al hogar, a la familia, a relación entre madres e hijas.²¹⁹ Su exposición se basaba en la necesidad de crear y afirmar una identidad femenina. Los cuadros bordados no parecen, sin embargo, haber sido una actividad exclusivamente femenina, ya que hubo algunos varones bordadores.

Cabe resaltar que casi todas las provincias presentaron trabajos textiles. La provincia de Santa Fe, por ejemplo, expuso un conjunto variado y amplio de tejidos, bordados y encajes:

- 1 Una toalla de hilo, tejida y bordada en el país (por las señoras Videla).
- 1 Unas tiras bordadas (por las señoritas Candiotti).
- 3 Tres pañuelos de mano bordados (idem).
- 1 Un par fundas bordadas (idem).
- 2 Dos escotes de camisa de encaje (por las señoritas Roteta)
- 2 Dos juegos para funda de encaje (idem).
- 1 Un paño crochet redondo (por Elenita Picazo, de 5 años de edad).
- 1 Un paño de crochet largo
- 4 Cuatro tiras de encajes y randas²²⁰

²¹⁷ “Apertura de la exposición”, *Boletin de la Exposición Nacional en Córdoba*, año III, núm. 1, 1 de diciembre de 1871, p. 25

²¹⁸ “Jardín de los votátiles”, *Boletin de la Exposición Nacional en Córdoba*, año II, núm. 2, 1 de abril de 1871, pp. 414 y 415.

²¹⁹ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. 2.

²²⁰ “Relación de los objetos enviados por la Comision Provincial de Santa Fé, al Comisario general de la Exposición Nacional en Córdoba”, *Boletin de la Exposición Nacional en Córdoba*, año II, núm. 2, 1 de abril de 1871, p. 263.

Los tejidos y bordados constituían un conjunto heterogéneo, que daba cuenta de la gran laboriosidad de las mujeres santafecinas. Las hermanas de Sarmiento también participaron en esta ocasión, exponiendo un velo para sagrario, y obtuvieron una Medalla de bronce y veinticinco pesos fuertes como recompensa.²²¹ El conjunto sanjuanino que integraban fue uno de los más comentados: “todos estos bordados pueden competir con los mas ricos que vienen de Bruselas ó Paris”.²²² El “adelanto” de la mujer sanjuanina quedaba demostrado.²²³ La clave residía en su educación:

la mujer recibe allí una educacion práctica, que la pone en aptitud de ser menos idealista y mas Señora de la casa, mas útil, menos espuesta á caer. Uno de los inconvenientes que tienen los sistemas de educacion, es que forma á la mujer sin tomar en cuenta su estado. Elevada demasiado, cuando necesita ser mas práctica, es perderla. Enseñarla todo aquello que se relaciona con su estado social y sus necesidades; es salvarla. San Juan parece que también ha entrado en estas ideas. La mujer tiene la educacion que le conviene y que se armoniza con sus necesidades.²²⁴

De este modo, el bordado constituía una prueba de laboriosidad. Como ejemplo de esto, en 1876 Josefa Aguirre de Vassilicós concluyó su complejo bordado “de forma ovalada y de una anchura de un metro, con los retratos de Jefferson y de John Adams á los lados, encerrados en orlas de flores y espigas de oro, el facsímil de un fragmento del acta original de la declaración de la independencia de Estados- Unidos, dibujado todo con seda negra sobre gró blanco”. Un anónimo cronista resaltó que había “jénio en la laboriosidad con que ha sido ejecutado tan primoroso trabajo artístico”.²²⁵ La obra sería expuesta en Filadelfia y la autora seguramente la realizó con este objetivo en mente, sólo así se explicarían los motivos elegidos para su composición.

Las clasificaciones, los premios y la valoración general de las obras en la Exposición estuvieron atravesados por cuestiones de género y por las posiciones diversas asignadas a hombres y mujeres: “La industria y las primeras materias, el arte de la muger, el genio del hombre se ostentan llenos de grandeza, en las concepciones mas atrevidas, y en las aspiraciones mas sublimes”.²²⁶ Aun cuando algunos hombres expusieran bordados, la actividad fue presentada como excluyentemente femenina. Un ideal femenino victoriano, que ubicaba a la mujer en el hogar, también se filtraba en

²²¹ César H. Guerrero, *Bienvenida Sarmiento, op. cit.*, p. 91.

²²² “San Juan”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año II, núm. 2, 1 de abril de 1871, p. 447.

²²³ Ídem.

²²⁴ *Ibid.*, p. 449

²²⁵ “Obra primorosa”, *La Nación*, 21 de mayo de 1876, p. 1.

²²⁶ “Salon para el Gobierno Nacional y Galeria de pinturas”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año II, núm. 2, 1 de abril de 1871, p. 484.

estos discursos,²²⁷ evidenciando la tensión entre la exposición pública de las producciones femeninas y su desarrollo en el marco del hogar. En este punto, vale la pena recordar lo que hemos mencionado sobre otras salidas del bordado de la esfera doméstica a través de la realización de las banderas y estandartes que ya analizamos.

Los elaborados bordados presentados en la Exposición –por ejemplo, los ejecutados en pelo y en hilo, representando complejas escenas– marcaban la prolongada permanencia en el hogar y la delicadeza de todo un grupo familiar. En los casos donde se exponían piezas realizadas en instituciones benéficas se ponía de relieve el rol de elevadoras del “gusto” de las mujeres a cargo de las mismas.

El informe del jurado comenzaba haciendo referencia a productos análogos de procedencia europea, ya que la “mayor parte de las industrias de la República [están] aun en la infancia” y la comparación resultaría desafortunada.²²⁸ Las categorías 13, 14 y 15 abarcaban bordados en general. En primer lugar, se señalaba que “[n]inguna de las artes tiene mas semejanza con la pintura, la escultura y la arquitectura que el bordado”, marcando de este modo la elevada valoración del mismo.

El jurado distinguía entre el obrero tejedor y la bordadora, ejemplo de laboriosidad doméstica. La imagen de la bordadora trazada por el jurado resulta compleja. Abundan las comparaciones con los pintores pero las dos actividades estaban claramente separadas. La domesticidad es lo que más define al bordado y en ningún momento es más visible que cuando se sostiene que “[h]ay mujeres tan hábiles que en telas de cáñamo ó de hilo reproducen admirablemente las frescas y lozanas flores que han cortado por la mañana, sin otro modelo que la graciosa planta”.²²⁹

La misma presencia del bordado en una exposición dedicada al desarrollo industrial podría resultar enigmática. Sin embargo, el jurado señaló con precisión su importancia social: “ejerce una influencia considerable, no solamente sobre la moralidad de la mujer, sino también sobre la de los pueblos y el gran mundo”.²³⁰ Resultaba ideal como trabajo femenino, ya que “puede ser abandonado ó empezado de nuevo; se le puede transportar al campo ó continuarse al lado de la cuna del niño”. Constituía el más valioso aporte de las mujeres a la gran empresa nacional: “no seria facil asignar limites al progreso á que la mujer puede llegar por medio de él,

²²⁷ Cfr. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, p. 39.

²²⁸ “Categoría: 13, 14, 18, 18, 19, 20, 21, 22, 23”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año III, núm. 3, 1 de febrero de 1872, p. 287.

²²⁹ Ídem.

²³⁰ *Ibíd.*, p. 289.

produciendo ventajas inapreciables, capaces de llamar la atención del economista y del hombre de estado”. Así, es posible pensar que el bordado podía llegar a convertirse en una fuente de ingresos para las mujeres, emulando de esta forma el desarrollo de otros países. Pero aun las mujeres pertenecientes a las clases medias y altas podían beneficiarse de esta actividad. Frente a los peligros de la ociosidad, el bordado permitía “fijar la movilidad de sus espíritu y llenar el vacío de sus días”. Y se añadía: “[e]l trabajo de mano viene á ser entónces un recurso indispensable para la mujer, en cualquiera que sea su posición, por que se puede decir, que reemplaza al del espíritu”.

Por otra parte, un grupo reducido de pintoras obtuvo recompensas. Tránsito Videla de Salas obtuvo un quinto premio por un retrato realizado al óleo, mientras que Corina Videla consiguió la misma recompensa por un cuadro representando a la Virgen Dolorosa, copia de una obra de Guido Reni. La copia no fue un asunto exclusivamente femenino. En efecto, el conjunto de Genaro Pérez, que obtuvo un segundo premio, incluyó dos copias de tema religioso. Los artistas varones, como resulta evidente, obtuvieron las distinciones mayores.

En la exposición se destacó la participación de una de las artistas más interesantes del siglo XIX argentino, Josefa Díaz y Clucellas. En la sección santafesina expuso cuatro óleos: representaba uno al “gaucho argentino”, otro a una “china del Chaco”, mientras que los otros dos eran naturalezas muertas.²³¹ Se destacó, por otro lado, la juventud de la artista, ya que tenía diecisiete años, y sólo dos años de estudio. Díaz y Clucellas había recibido en agosto de 1871 una inusual distinción: una Medalla de oro por su labor de “retratista al pincel”. Sus naturalezas muertas presentan un colorido excepcional y un dibujo seguro [Figura 26]. Doblemente desplazada de las historias generales del arte por su condición de mujer y de santafesina, la trayectoria de Díaz y Clucellas reclama una atención cuidadosa.²³² Su temprano reconocimiento y su variada producción (cuadros religiosos, naturalezas muertas, paisajes y un vasto corpus de diversos tipos de retratos) hablan de la multiplicidad de situaciones por las que transitaron las artistas argentinas anteriores a 1890.

²³¹ “Relación de los objetos enviados por la Comisión Provincial de Santa Fé, al Comisario general de la Exposición Nacional en Córdoba”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año II, núm. 2, 1 de abril de 1871, p. 264

²³² El estudio más completo sigue siendo Horacio Caillet-Bois, *Sor Josefa Díaz y Clucellas. Primera pintora santafesina en el centenario de nacimiento 1852-1952*. Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes, 1952.

Al analizar el catálogo de la exposición de 1871 se vuelve evidente que no existió una especificidad femenina en la elección de temas. Muy por el contrario, las mujeres se dedicaron precisamente los mismos géneros que los varones. El ejemplo de Martín L. Boneo resulta interesante. El artista expuso “muchas obras, la mayoría naturalezas muertas, flores, frutas, aves, etc.; otras de costumbres romanas...; nacionales; y chilenas”.²³³ La caracterización de las pinturas de ramillete y de las naturalezas muertas como los principales géneros abordados por mujeres no resulta operativa en este caso.

Durante la clausura de la Exposición se explicitó el rol que las mujeres debían cumplir en el progreso nacional: “se suplica a la muger que de muestras de su educacion en las labores de su sexo; y de esos pedidos nace el mas noble estimulo en el país”.²³⁴ Las dos esferas, el mundo público y el privado, se ordenaban discursivamente:

La mujer argentina nos ha mostrado tambien su espiritu de laboriosidad, que colocando muy arriba su nombre en el mundo social, le da un título mas para llamarse la digna compañera del hombre, ayudándole á formar la verdadera prosperidad del hogar. Los frutos de su trabajo los tenemos traducidos principalmente, en los bellos tejidos de Catamarca, la Rioja, Córdoba y Santiago del Estero, y ellos que son el éxito de su noble esfuerzo y de su propio estudio, nos están mostrando toda la importancia que el cultivo de esas aptitudes, podrán darle mas tarde, cuando se pongan á su servicio, el telar mecánico, los ferro-carriles y capitales extranjeros y cuando sepamos aprovechar la fuerza del torrente...²³⁵

El sueño del progreso alcanzaría a las mujeres pronto.

2.4.2. *La Exposición Continental de 1882.*

Irina Podgorny ha señalado que esta muestra, abierta de marzo a julio, tuvo como finalidad “atraer la atención de los inversores, confeccionando una muestra del estado real del comercio y de la industria en la Argentina”.²³⁶ Organizada por el Club Industrial, presentó también otros objetivos. En tal sentido, Laura Malosetti Costa ha

²³³ Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, op. cit., p. 84.

²³⁴ “Transcripción de la Exposición Nacional”, *Boletín de la Exposición Nacional en Córdoba*, año 3, núm. 15, 5 de febrero de 1872, p. 348.

²³⁵ *Ibid.*, p. 355.

²³⁶ Irina Podgorny, “‘La industria y laboriosidad de la República’. Guido Bennati y las muestras de San Luis, Mendoza y La Rioja en la Exposición Nacional de Córdoba”, en María Silvia Di Liscia y Andrea Lluch (ed.), *Argentina en exposición...*, op. cit., p. 23.

afirmado que la Exposición presentó en un clima de euforia los progresos del campo, la industria, el comercio, las ciencias y también las artes.²³⁷

El Congreso Pedagógico celebrado en el marco de la Exposición Continental, realizado poco tiempo antes de la sanción de la Ley 1420, contó con la participación destacada de diversas mujeres y se presentó como “el primer congreso pedagógico del mundo, en el que las mujeres tienen voz y voto”.²³⁸ La participación femenina, que había sido recibida con recelo por el posible tono conservador que aportaría, fue celebrada y “las ideas mas adelantadas y las reformas mas provechosas” fueron atribuidas por algunos medios de la época a las mujeres.²³⁹ Entre los temas tratados estuvo la educación de la mujer, estrechamente vinculado al “nivel moral de los pueblos”.²⁴⁰ La formación primaria de niños y niñas no debería diferir “á no ser aquellas materias que fijen la habilidad manual en la muger para el cumplimiento de las necesidades propias del hogar”.²⁴¹ El Congreso contó con la disertación de Jacobo Varela, educador uruguayo. La educación de la mujer debía incluir “el álgebra, la geometria, la física, la fisiologia, la higiene, la anatomía y las ciencias humanas, físicas y matemáticas en general” para perfeccionar su “rol de madre y de esposa estrechamente ligado al progreso y al nivel moral de las sociedades”. Se concluía que “[l]a muger debe educarse como el hombre y con el hombre”.²⁴² Sin embargo, la celebración de las aptitudes pretendidamente naturales de las mujeres para ciertas profesiones –entre las que se destacaba la de maestra– llevaba aparejada una clara intención de delimitar espacios femeninos. De este modo, la formación otorgada a una mujer no debía apartarla de su “rol de educadora y de madre”.²⁴³

La exposición abarcó las bellas artes, en diversas disciplinas. Además de incluir a artistas ya bien conocidos en Buenos Aires, la selección presentó “obras cedidas por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y por las otras academias porteñas subsidiadas por el Estado, las dirigidas por Martín Boneo y Juan Blanco de Aguirre”.²⁴⁴ Para algunos periodistas los “héroes” culturales fueron los integrantes de la Sociedad Estímulo de

²³⁷ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 137.

²³⁸ “Congreso Pedagógico”, *La Patria Argentina*, 1 de mayo de 1882, s. p.

²³⁹ “Clausura del Congreso Pedagógico”, *La Patria Argentina*, 8 de mayo de 1882, s. p.

²⁴⁰ Ídem.

²⁴¹ “Congreso Pedagógico”, *La Patria Argentina*, 28 de abril de 1882, s. p.

²⁴² “Congreso Pedagógico”, *La Patria Argentina*, 21 de abril de 1882, s. p.

²⁴³ “La mujer y la educación”, *La Patria Argentina*, 4 de mayo de 1882, s. p.

²⁴⁴ Patricia Dosio, “Imágenes, discursos. Un estudio sobre la Exposición Continental de 1882”, *op. cit.*, p. 89.

Bellas Artes, quienes buscaban instalarse como la renovación de la “vetusta escuela que esclaviza el gusto y esteriliza el genio”.²⁴⁵

Existió una sección dedicada a exponer obras en diversos soportes realizadas por mujeres de la provincia de Buenos Aires. Se trató de un anexo de “Trabajos femeniles” coleccionados por la Comisión Auxiliar de Señoras. Allí convivían obras textiles realizadas en instituciones educativas sostenidas por las mujeres de la élite, cuadros de las hermanas Herminia y Graciosa Palla así como vestidos pintados a mano. Josefa Aguirre de Vassilicós obtuvo una medalla de plata por un retrato del General Roca bordado en seda, aumentando “la presencia constante de Roca en el salón” y demostrando que las mujeres no se mantuvieron ajenas a los programas iconográficos de exaltación política llevados adelante por diversos artistas.²⁴⁶

El porcentaje de mujeres expositoras en la sección de “Bellas Artes” fue muchísimo más elevado que en Córdoba apenas once años antes. En el grupo de pinturas, sobre un total de cuarenta y cuatro expositores argentinos identificados en catálogos y en la prensa, diecisiete fueron mujeres. Se trató de Rosario Grande, Eleonora Pacheco, Procesa Sarmiento, Graciosa Palla, Justa Elortondo, Silva de Machado, Mercedes Obregón, Zuñiga, Hortensia Berdier, Margarita Rams de Señorans, Milés, Urquiza, Tránsito Videla de Salas, Magdalena Villegas, Rocha, Romella y Escalante. El análisis de los grupos donde cada una expuso revela la ausencia de mujeres en la Sociedad Estímulo –los héroes culturales del evento– al tiempo que se hace evidente la actividad de Epaminondas Chiama y de Martín Boneo como docentes de mujeres (de Obregón y Zuñiga, en el primer caso, y de Rocha y Romella en el segundo).²⁴⁷ Procesa Sarmiento presentó una copia de un fragmento de la obra *Ali Pacha et Vasiliki* de su maestro Monvoisin [Figura 27].²⁴⁸

La Exposición también destinó un importante número de premios a las mujeres concurrentes.²⁴⁹ Obregón, Videla y Rosario Grande recibieron sendas Medallas de bronce, mientras que el resto de las artistas distinguidas recibió el premio de menor

²⁴⁵ Cit. en *ibíd.*, p. 91.

²⁴⁶ *Ídem*, p. 112.

²⁴⁷ “Sección Bellas Artes”, *Guía de la Exposición*, núm. 13 y 14, 10 y 12 de julio de 1882, s. p. Boneo seguiría contando con un considerable número de estudiantes mujeres durante los años siguientes. Véase “Exámenes de dibujo”, *La Nación*, 5 de diciembre de 1890, p. 1.

²⁴⁸ Sarmiento consigna que la obra no fue aceptada por presentar un error. Domingo Faustino Sarmiento, “Salón de pintura de San Juan”, *op. cit.*, p. 242.

²⁴⁹ Las expositoras de Buenos Aires, Córdoba, Santa Fe y Uruguay recibieron distinciones: se premió a costureras, bordadoras, artistas en cera, obras con flores. “Correo del día. Los premios á las señoras”, *El Nacional*, 22 de julio de 1882, p. 1.

importancia: una Mención honorífica. En el grupo de las pinturas, de las doce menciones otorgadas a artistas argentinos ocho se destinaron a mujeres. Esto resulta fundamental para comprender el modo de ser artista disponible para las mujeres en 1882. En efecto, fue en esta ocasión cuando comenzó a instalarse la noción de “aficionada” en el sentido estricto que tiene hasta la actualidad. Mientras que para Sarmiento significaba simplemente que alguien (y no exclusivamente una mujer) era “aficionado” a alguna actividad, la palabra comenzó a cargarse de matices despectivos y terminó utilizándose para referirse a la totalidad de las artistas del largo siglo XIX argentino. Las artistas de fines de siglo –de elevadas aspiraciones– no fueron “las primeras modernas” en los relatos de Schiaffino y Pagano, y sus seguidores, con algunas excepciones.

Una extensa crónica de *La Libertad* se refirió a Eleonora Pacheco, junto a Berdier y Elortondo. Las tres artistas fueron celebradas como representantes conspicuas de las mujeres educadas de la élite porteña:

Distinguidas, verdaderamente distinguidas, dignas de admiración, de respeto y de veneración, son niñas que, como las de Elortondo, Berdier, Pacheco, o como otras, que por fortuna las hay, que aunque no son pintoras, han recibido una instrucción y una educación esmeradas, saben ocupar mejor su tiempo que en dedicarse exclusivamente a discutir modas y acaso, en las horas que les sobran después de levantarse a medio día y de recorrer por la tarde la calle Florida, a leer pésimas traducciones de obras detestables, para concluir el día recibiendo visitas para el solo fin y con el único provecho de ocuparse de lo que hace o deje de hacer el prójimo.²⁵⁰

Se establece con claridad que las expositoras no son artistas sino mujeres con tiempo libre que, en lugar de cultivar una vida social rica y de tener una superficial educación, deciden abocarse a la práctica artística. Era una actitud loable, que implicaba superar la natural predisposición de las mujeres al ocio.

Al igual que en la escena artística parisina de fines del siglo XIX, analizada por Tamar Garb, la crítica señaló que las obras producidas por mujeres “no podían escapar al determinante origen de la feminidad de sus productoras”.²⁵¹ La tradición, duradera en nuestro país, de analizar las obras de las mujeres en reseñas separadas se vincula con el rol otorgado al género en la producción artística.

²⁵⁰ “Las Bellas Artes en la Exposición”, *La Libertad*, 21 de marzo de 1882, s. p.

²⁵¹ Tamar Garb, *Sisters of the Brush: Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven y London, Yale University Press, 1994, p. 106.

Pacheco expuso dos naturalezas muertas, dos estudios de yeso y una academia, representando a un anciano. No hemos hallado ninguna de sus obras pero la crítica de *La Libertad* resulta interesante de todos modos. Discípula de Francisco Romero, por entonces maestro de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, sus “toques seguros revelan la firmeza y la energía del pincel” y la convertían en una “artista consumada”. El tono grandilocuente llama la atención, particularmente porque el crítico regresaría poco más adelante a un lenguaje más usual para la descripción de otra obra ejecutada por la misma artista: “cariño y dedicación” eran característicos de Pacheco.

Dos años después, en 1884, Sarmiento publicó una relevante reseña de un salón de pintura en San Juan, señalando que la mayor parte de los expositores eran mujeres: “prueba irreprochable de que proviene este hecho de la enseñanza dada en el Colegio de Santa Rosa y difundida después como arte femenino á toda la sociedad”.²⁵² La familia de Sarmiento ocupó un lugar privilegiado en la reseña, aunque no a salvo de las críticas del maestro. Eugenia Belin Sarmiento fue destacada en el contexto de la muestra sanjuanina: “se distinguió desde sus primeros estudios por la correccion de la copia y por la limpieza y seguridad de las líneas que hacen las sombras”.²⁵³ Era con toda seguridad una promesa clara para Sarmiento, quien se refirió en una carta a Procesa de este modo: “Eugenia hace progresos admirables, gana en la opinión y puede ser que adquiera fama y dinero con su pincel”.²⁵⁴ Procesa Sarmiento no expuso en el Ateneo, a pesar de la presencia destacada que allí tendría Eugenia Belin Sarmiento. Era, con toda claridad, una artista con otro ideal estético y otras expectativas de visibilización. Ya en 1885 encontramos a Eugenia trabajando como retratista por encargo para el gobierno de San Juan, habiéndole sido solicitados los retratos de Del Carril, Aberastain, Laprida y Sarmiento, encargo que Sarmiento intentó conseguir para Procesa: “sería grande desfavor para Procesa, que a otro se le confiase mi retrato, cuando ya ha hecho dos míos y con gran éxito”.²⁵⁵

Sarmiento reclamó también la supremacía de San Juan en el terreno artístico. Ni en Buenos Aires, ni en Santiago de Chile ni en Montevideo se hallaba tal cantidad, variedad y calidad de obras ejecutadas por mujeres. Era sin dudas un indicador del

²⁵² Domingo Faustino Sarmiento, “Salon de pintura de San Juan”, *op. cit.*, p. 241.

²⁵³ *Ibíd.*, p. 244.

²⁵⁴ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Procesa Sarmiento. Cit. en Mercedes Gallardo Valdez, “En la casa solariega”, *op. cit.*, p. 28.

²⁵⁵ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Segundino Navarro, datada “Buenos Aires, 1885”, en Julia Ottolenghi, *Sarmiento a través de un epistolario*. Buenos Aires, J. Menéndez, 1939, p. 90.

grado de civilización alcanzado por la elite sanjuanina. El texto de Sarmiento no transmite las tensiones que otros cronistas exhibirían durante la década de 1890. La pregunta por el lugar apropiado para las artistas y la noción de un estilo femenino no aparecen en su discurso. Pero, de modo pionero, llama la atención sobre el vínculo estrecho entre la práctica artística femenina y el refinamiento. Finalmente se respiraba “placer y cultura” en San Juan.²⁵⁶

En la década de 1880 los bordados cedieron lugar a las pinturas como rasgo civilizatorio. Tal como sucedería una década después con las exposiciones del Ateneo, las obras femeninas despertaron la curiosidad de los críticos y se explicitó un modelo de mujer artista. En tal sentido, la Exposición Continental, “punto de inflexión en el desarrollo de la actividad artística en Buenos Aires”,²⁵⁷ tuvo consecuencias importantes para las mujeres artistas. La década de 1880 vio el surgimiento discursivo de la mujer artista, un *topos* que al ritmo de la modernización porteña se tornaría cada vez más poderoso. En tal sentido, en *El Album del Hogar* se reprodujeron varios textos de la escritora española Concepción Jimeno de Flaquer referidos al futuro de las mujeres en el arte: “[l]a mujer del porvenir, escritora ó artista, tendrá un lugar definido en la sociedad, y no fluctuará cual hoy”.²⁵⁸

En la década siguiente instituciones como el Ateneo brindaron visibilidad a las artistas activas en Buenos Aires, al tiempo que las noticias de mujeres artistas europeas (y particularmente francesas) despertaban la imaginación del público lector. La modernidad trajo a las mujeres conflictos y posibilidades.

²⁵⁶ Domingo Faustino Sarmiento, “Salon de pintura de San Juan”, *op. cit.*, p. 240.

²⁵⁷ Laura Malosetti Costa, *Loa primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 157.

²⁵⁸ Concepción Gimeno de Flaquer, “La mujer en la antigüedad y en nuestros días (Continuacion)”, *El Album del Hogar*, año V, núm. 36, 1 de abril de 1883, p. 284. Sobre esta autora española y sus ideas progresistas en torno al trabajo y educación de las mujeres véase Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 158-161.

Capítulo 3

Mujeres, modernidad y arte (1890-1910)

“Las mujeres tienen menos sesos que los hombres, por más que ellas suelen decir lo contrario. El doctor Bodya, después de haber pesado los sesos de 652 hombres y 715 mujeres, constató que los de éstas tenían un 10 por ciento menos.”

“El cerebro de la mujer”, *El Monitor de la Educación Común*, 1900.¹

“Las señoritas prometen mucho, y esta exposición servirá de estímulo para que el año entrante sean mayormente representadas, y acudan todas las que hoy cultivan el arte de la pintura en Buenos Aires.”

“Ateneo”, *Revue Illustrée du Rio de La Plata*, 1894.²

3.1. Nuevos roles femeninos.

A partir de la década de 1880 Argentina ingresó en un proceso de reestructuración institucional y de secularización de profundos alcances. En este contexto la ciudad de Buenos Aires experimentó alteraciones significativas en cuanto a su organización urbana,³ posibilitada por un crecimiento económico inusitado.⁴ Paralelamente se desarrollaron cambios profundos en la sociabilidad y las costumbres de las clases acomodadas, tendientes a “revalidar su condición distinguida” mediante diversas estrategias de consumo cultural y uso del tiempo libre.⁵ Las mujeres no permanecieron ajenas a estas rupturas: las reflexiones en torno a la “cuestión femenina” aumentaron exponencialmente a partir de 1890.⁶ Como señaló Stéphane Michaud para el caso

¹ “El cerebro de la mujer”, *El Monitor de la Educación Común*, año XX, núm. 333, 30 de noviembre de 1900, p. 754.

² “Ateneo”, *Revue Illustrée du Rio de La Plata*, año V, núm. 58, noviembre y diciembre de 1894, p. 182.

³ Véase Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

⁴ Véase Fernando Rocchi, “El péndulo de la riqueza: la economía argentina en el período 1880-1916, en Mirta Zaida Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo V. *El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 15-69.

⁵ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008, p. 151.

⁶ Para un desarrollo general del período véase Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 121-154.

europeo, la mujer era un “ídolo”,⁷ un concepto a exaltar, y la profusión de escritos e imágenes en torno a ella es una muestra elocuente de esta situación. Al mismo tiempo, se desarrolló un intenso debate en torno a las posibilidades, derechos y roles de las mujeres, que debe ser comprendido en el marco de una modernización intensamente buscada por los sectores dominantes. Como ha señalado Rita Felski, la “figura de la mujer permea la cultura de fin de siglo como un signo poderoso de los peligros y promesas de la era moderna”.⁸

Las relaciones entre mujeres y modernidad fueron complicadas, resistiendo las definiciones simples. En efecto, el análisis de la actividad artística femenina da cuenta de un panorama marcado por tensiones y posibilidades, de las cuales hablan elocuentemente las dos citas que encabezan este capítulo. Las nuevas instituciones culturales surgidas a fin de siglo brindaron oportunidades de visibilización en un contexto atravesado por profundas dudas en torno a las capacidades intelectuales y creativas de las mujeres. Como señaló Trasforini, “la modernidad y las transformaciones que la acompañaron fueron para las mujeres de diferentes clases sociales una gran, aunque contradictoria, oportunidad de formación de una nueva conciencia de sí, de autonomía y de presencia pública, de movimiento en la metrópolis moderna y de posibilidades de grandes viajes”.⁹

Los relatos tradicionales de historia del arte argentino han sido profundamente injustos con la generación de artistas expositoras en el Ateneo y se han mostrado incapaces de captar las ironías de la modernidad en femenino, apartándose en este sentido el estudio de Malosetti Costa sobre el período.¹⁰ En términos generales, podemos encontrar en la historiografía artística un camino progresivo –nunca detallado– hacia la profesionalización, entendida casi como una liberación femenina de antiguas ataduras. José León Pagano, analizado en el capítulo 1, resulta un ejemplo claro de este modelo. Sin embargo, un reducido mercado del arte, la formalización tardía de

⁷ Stéphane Michaud, “Artistic and Literary Idolatries”, en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, *History of Women in the West*, tomo IV. *Emerging Feminism from Revolution to World War*. Cambridge y London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, p. 122.

⁸ Rita Felski, *The Gender of Modernity*. Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 3.

⁹ María Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València, Universitat de València, 2009, pp. 17 y 18.

¹⁰ En efecto, Malosetti Costa considera de modo pionero la actividad artística femenina en el Ateneo. Nuestro análisis aspira a expandir y complejizar estas reflexiones iniciales. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. Asimismo, Malosetti Costa incluyó obras de dos artistas del período, María Obligado y Sofía Posadas, en su muestra *Primeros modernos en Buenos Aires*. Véase Laura Malosetti Costa *et al.*, *Primeros modernos en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

academias sin restricciones comparables a las de otras latitudes para el ingreso de las mujeres y un discurso sobre la civilización contribuyeron a la gestación de una modernidad con amplia presencia femenina, la que estuvo lejos de ofrecerles oportunidades equiparables a las de los varones. En este capítulo veremos trayectorias complejas, que se resisten a las caracterizaciones. Estas carreras ocurrieron en un momento de aceptación creciente de la actividad de las mujeres en el arte.

El “amateurismo”, en sí un término problemático, no fue la única opción para las mujeres, aunque los discursos contemporáneos parezcan guiarnos hacia esta conclusión superficial. Pero aun estos discursos presentaron fracturas y estuvieron lejos de ser homogéneos.

3.1.1. La modernización y las mujeres.

Durante las últimas décadas del siglo XIX se experimentaron cambios en la formación pensada para las mujeres, que impactarían también en la enseñanza artística, diversificada en este período. En Argentina la educación elemental, como señaló Dora Barrancos, había sido “concebida desde el inicio para beneficiar por igual a varones y mujeres, casi una excepción en América Latina, donde las desigualdades de género fueron muy evidentes”.¹¹ En Buenos Aires, la oferta educativa para las familias que pudieran costear algo más que una instrucción primaria para sus hijas había sido hasta entonces restringida.¹² Especialmente pensados para las niñas de la alta sociedad, durante las últimas décadas surgieron nuevos proyectos educativos. Por ejemplo, Mary Conway (1844-1903), una maestra de Boston de fuertes creencias religiosas fundó en 1877 la Escuela Americana.¹³ El plan de estudios incluía economía doméstica –ya que Conway consideraba que la esfera del hogar era el dominio por excelencia de las mujeres–, francés, música y bordado. Sin duda, el objetivo continuaba siendo la educación para el hogar y la vida doméstica, pero podía advertirse un enfoque ambicioso.

¹¹ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina...*, *op. cit.*, p. 96.

¹² Marifran Carlson, *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina From Its Beginnings to Eva Perón*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 1988, p. 71.

¹³ *Ibíd.*, p. 75. Véase también la nota necrológica: “Recent deaths. Founded a school in Buenos Aires”, *Boston Evening Transcript*, Boston, 9 de septiembre de 1903, p. 12.

Paralelamente a iniciativas como ésta, se promovió la fundación de numerosas escuelas normales, reduciéndose paulatinamente la influencia de la educación religiosa. Además las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX vieron la presencia creciente de las mujeres como alumnas en establecimientos de instrucción secundaria y aun en la universidad. En 1907 abrió sus puertas el Liceo Nacional de Señoritas N° 1, que brindaba herramientas para el acceso a estudios superiores. La iniciativa tuvo éxito. Tres años después doscientas ochenta y cuatro mujeres asistían a sus clases de forma regular.¹⁴

Un número sin precedentes de mujeres se volcó profesionalmente a la educación, dando origen al tipo social de la “maestra normal”. El Ministerio de Instrucción otorgó becas a jóvenes a fin de que cursaran estudios en las escuelas de formación docente ya desde inicios de la década de 1880.¹⁵ La Escuela Normal de Profesoras se destacó en este panorama. Bajo la dirección del renombrado Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937), fue atacada desde sectores conservadores por su sesgo anti-religioso.¹⁶ Fue precisamente en sus aulas donde se conocieron y trabaron amistad Elina González Acha, pintora de la que nos ocuparemos en este capítulo, la médica Cecilia Grierson (1859-1934) y la escritora Berta Wernicke (1871-1962), hermana de la pintora Julia.

La expansión del sistema educativo y las posibilidades profesionales que brindaba a las mujeres mantienen una estrecha relación con una problemática fundamental de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX: la integración creciente de las mujeres al trabajo asalariado.¹⁷ Al igual que en otras latitudes, el trabajo remunerado femenino, fuera del hogar, se convirtió en una de las preocupaciones centrales del período. Participantes de los diversos movimientos de mujeres se pronunciaron a favor de la autonomía económica. Las referencias al trabajo asalariado se hallan en publicaciones dirigidas a las mujeres de clase media, en construcciones discursivas que van desde la mujer burguesa que pasa momentos de necesidad hasta el debate en torno a las profesiones posibles. La fábrica, como lo han demostrado los

¹⁴ Carlos Octavio Bunge, “La educación”, *La Nación*, 25 de mayo de 1910, p. 96.

¹⁵ “Becas”, *La Patria Argentina*, 22 de marzo de 1882, p. 1

¹⁶ Alejo Nevares, “La escuela normal de profesoras”, *La Nación*, 15 de diciembre de 1894, p. 3.

¹⁷ Mirta Zaida Lobato, “Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX”, *Historia de las mujeres en la Argentina*, tomo II. *Siglo XX*. Buenos Aires, Taurus, 2000, p. 95.

exhaustivos análisis de Lobato, era el auténtico foco del terror social: “la mujer obrera era una especie de híbrido degenerado y potencialmente degenerador”.¹⁸

Los debates sobre la educación femenina se imbricaban frecuentemente en la discusión de las áreas naturalmente más aptas para el desarrollo laboral de las mujeres. En tal sentido, un extenso artículo aparecido en *La Ondina del Plata* en 1875 concluía que las bellas artes eran el terreno más favorable para la actividad de las mujeres: “he aquí el único estudio que, consultando las inclinaciones peculiares al sexo femenino, desarrollará en su alma el sentimiento de lo bello, de lo infinito, templará sus pasiones ardorosas y modificará sus tendencias mal encaminadas”.¹⁹ Junto a estas perspectivas, otras voces reclamaban una formación femenina que privilegiara aquellos contenidos pretendidamente indispensables para llevar adelante un hogar. Decidida opositora a la educación igualitaria, Ana Pinto, destacada escritora oculta bajo el pseudónimo de Amelia Palma, expresaba esta visión con claridad: “Hay necesidad de formular un plan de enseñanza en relación con sus destinos”,²⁰ que eran los de madre y esposa.

Los movimientos femeninos experimentaron un desarrollo temprano y múltiple en la ciudad de Buenos Aires. Conviene no exagerar la homogeneidad de las ideas de sus participantes. Un ejemplo contundente en tal sentido lo constituye la organización paralela, en 1910, de dos congresos de mujeres, un tema que analizaremos en el capítulo 5. Como destacó Carlson, tópicos como “el mejoramiento del hogar” y la “futura elevación de la mujer” fueron lo suficientemente amplios como para atraer a diversos grupos femeninos. Más allá de las primeras manifestaciones explícitamente feministas, el período estuvo cruzado por debates en torno a la “cuestión femenina”. En efecto, los modelos femeninos tradicionales se vieron alterados, al tiempo que las mujeres contribuían al desarrollo del complejo fenómeno de la modernización a través de sus escritos, imágenes e iniciativas públicas.

Ya ha sido señalado que en Europa, particularmente en Francia e Inglaterra, durante el siglo XIX muchas mujeres comenzaron a ver el arte como una pasión que podía transformarse en un trabajo rentable. En América Latina los estudios de Simioni para Brasil y Cortés Aliaga para Chile revelan una situación con puntos de contacto y divergencias significativas. Los trabajos de ambas, sin embargo, han evidenciado que

¹⁸ *Ibíd.*, p. 100.

¹⁹ “Un problema a resolverse”, *La Ondina del Plata*, año I, núm. 10, 11 de abril de 1875, pp. 109 y 110.

²⁰ Amelia Palma [Ana Pintos], “Párrafos sobre educación femenina”, *El Monitor de la Educación Común*, año XXI, núm. 338, 30 de abril de 1901, p. 1013.

durante las últimas décadas del siglo XIX las mujeres comenzaron a ocupar lugares más relevantes.²¹ Reflexionando sobre los casos europeo y estadounidense, Trasforini ha propuesto considerar a las artistas como nuevas mujeres, es decir, como aquellas figuras paradigmáticas del fin de siglo, en busca de nuevas identidades sociales.²² Los deseos de visibilización y la calidad técnica alcanzada por el grupo de artistas que analizaremos en este capítulo indican de modo claro el carácter decisivamente moderno de sus intervenciones en el naciente campo artístico porteño.

3.1.2. *Mujeres y arte en el imaginario finisecular.*

Durante el período de entresiglos, un número creciente de mujeres pobló las clases y los espacios de exposición artística, al tiempo que las artistas extranjeras –particularmente Rosa Bonheur, a quien examinaremos en el próximo capítulo–, capturaban la atención de los lectores de diarios porteños. En la última década del siglo XIX se multiplicaron los escritos en torno a las posibilidades de las mujeres en las artes. La visibilidad pública de éstas como productoras de arte no sólo estaba relacionada con nuevos espacios de exhibición en el germinal campo artístico porteño de fin de siglo. También se vinculaba con toda una serie de representaciones de la mujer artista en la prensa de la época, un auténtico *topos* que vinculaba práctica artística y civilización. Los escritos de Domingo Faustino Sarmiento que hemos visto, con su “confianza en el género femenino”,²³ constituyen un claro antecedente de la profusión escrita y visual en torno a las mujeres artistas en el período 1890-1910.

La prensa periódica jugó un rol fundamental en este proceso, que se aceleró muy rápidamente. En efecto, en la década de 1880 la reflexión en torno a la mujer y al arte parece haber sido singularmente pobre si se la compara con la situación apenas diez años después. *La Ilustración Argentina*,²⁴ aparecida en mayo de 1881, ofrecía un panorama de artistas renovadores, entre los que no se hallaba ninguna mujer, y de

²¹ Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo, Editora da Universidad de São Paulo-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2008 y Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Origo, 2013.

²² Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 84.

²³ Karina A. Felitti: “Sarmiento y la situación de las mujeres de su época”, *Cyber Humanitatis*, núm. 31, 2004, <<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5754/5622>> [Consulta: 26-02-2013].

²⁴ Para un análisis detallado de la publicación, véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, pp. 162-176.

debates, en los cuales el sitio otorgado a la relación entre las mujeres y el arte era inexistente. De este modo, si en 1880 se ocultaba el nombre de “una dama respetable [que] cultiva con éxito las bellas artes”,²⁵ la década de 1890 inauguró un momento de esplendor en la visibilización de sus actividades, donde resultó clave el Ateneo y la difusión de sus actividades llevadas adelante por la prensa.

A partir de la década de 1970, la historia feminista del arte ha subrayado el carácter monstruoso de la “mujer autor” durante el siglo XIX.²⁶ El problema de extender automáticamente estas reflexiones al caso argentino –y más específicamente, al porteño– resulta evidente. En Buenos Aires, a fines del siglo XIX no existía una tradición artística equiparable a las analizadas por las historiadoras del arte europeas. La carrera artística era una creación relativamente nueva y precisamente por eso mucho más accesible a las mujeres. Aplicar los conceptos desarrollados para contextos culturales tan diferentes al porteño produciría una lectura desacertada. No se trata de negar la utilidad de estas ideas (o su potencial uso) sino de revisar las fuentes existentes con un ojo atento al detalle ambiguo, que desarme al menos parcialmente la teoría reduccionista de la mujer creadora como monstruo, peligro o anomalía al menos para el caso porteño entre 1890 y 1910. Es más, la ampliación inusitada del número de mujeres dedicadas al arte en Europa durante todo el siglo XIX también contradice hasta cierto punto estos supuestos.²⁷ El caso de Lola Mora, una vez más, resulta esclarecedor: en lugar de ver a la escultora como un fenómeno extraordinario, se puede releer su trayectoria como un relato de la enorme visibilidad (y aun esperanza) depositada por ciertos sectores en el arte hecho por mujeres.

Si bien la figura de la mujer artista moderna fue difundiéndose por la prensa y la literatura de modo sostenido desde la década de 1890, no resultaba extraño toparse con discursos netamente descalificadores. Por ejemplo, un suelto de una revista afirmaba en 1894 que la mujer alcanzaba sin dificultades cierta maestría en diversas ramas del arte

²⁵ “Notas”, *La Ilustración Argentina*, año II, núm. 10, 10 de abril de 1882, p. 131

²⁶ Véase, por ejemplo, Christine Planté, “Un monstre du XIXe siècle: la femme auteur”, *Sources. Travaux Historiques*, núm. 12, pp. 45-53.

²⁷ Trasforini, refiriéndose al siglo XIX europeo, señaló el cambio acaecido: “El trabajo del arte acabó funcionando como un amortiguador social, presentándose como oficio honorable y capaz de ofrecer una oportunidad económica a las cada vez más numerosas jóvenes no casadas, carentes de dote o privadas de esta por un revés financiero de la familia. Así pues, se abrió para las mujeres la posibilidad completamente moderna –pero también la necesidad– de entrar en caminos de talento, es decir, de conseguir formación artística por medio de las escuelas y no por medio de las redes familiares, aprendiendo el oficio de sus padres, hermanos o maridos, como siempre había sucedido en el pasado”. Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 86.

pero que raramente las dominaba. El articulista, citando a cierto arzobispo Whately, se apresuraba a aclarar que la educación poco tenía que ver en este proceso. La prueba irrefutable la constituía el hecho de que pocas mujeres se hubieran destacado en el arte y la música: “Así son mas las mujeres que los varones que aprenden música y pintura y muchas alcanzan bastante éxito; pero los grandes pintores y compositores son casi todos varones”. En resumidas cuentas, las mujeres carecían de “facultad inventiva”.²⁸ Poco años más tarde, en las páginas de un diario que contaba con una notable sección femenina, se seguía sosteniendo que en la Argentina la mujer “aunque recibe una educación de adorno, no tiene producción artística. Sabe música, sabe pintura, pero rara vez lleva el culto de estas artes hasta la creación propia”.²⁹ Otro ejemplo elocuente de la circulación de esta visión desfavorable hacia las mujeres artistas se encuentra en un texto de Paul Groussac, quien escribió en su editorial del 9 de febrero de 1895 para *Le Courrier Français*: “[d]esde hace un siglo el número de mujeres que aprenden pintura y música supera en Europa al de lo hombres. Jamás se ha producido un artista genial en este grupo ‘absurdo y encantador’”.³⁰

Este discurso entró en conflicto con otras representaciones sobre las relaciones entre mujer y arte, de tono netamente elogioso, como un artículo de 1897, revelador del carácter novedoso y estimable atribuido a las artistas porteñas. Conviene citarlo *in extenso*:

Si algo hay hermoso, conmovedor, digno, es esto: ver una mujer, bella por sí y delicada por su alma, buscar en el papel, en la tela, en el mármol, en la combinación armónica de las notas musicales, el secreto de otras delicadezas, de otra belleza más divina, porque si una ha sido concedida por la casualidad, la otra nace y se forma bajo el impulso de la inteligencia, de esa chispa invisible que, en su escondrijo de alguna aparatada é ignorada célula, se agita eternamente buscando mundos nuevos, creando utopías asombrosas, dando forma á ideas sublimes muy luego convertidas en portentosas realidades. Todo esto estaba reservado hasta hace poco al hombre. Todo esto ha podido hacer siempre la mujer. Y todo esto, resistido por los egoístas del talento masculino, ha producido la actual cuestión feminista que agita en espasmódicas contorsiones á las viejas, decrepitas sociedades.

Su autor, Alejandro Ghigliani, luego Secretario de la Academia Nacional de Bellas Artes, declaraba abiertamente las nuevas posibilidades que las artistas tenían en la

²⁸ “Las diferencias mentales de los dos sexos”, *Bric-À-Brac*, año III, núm. 70, 11 de octubre de 1894, p. 589.

²⁹ “Social. Versos femeninos”, *El Nacional*, 18 de octubre de 1898, p. 2.

³⁰ Paul Groussac, “Le cerveau de la femme”, *Le Courrier Français*, 9 de febrero de 1895 (Fondo Paul Groussac, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 6).

escena finisecular. La modernización de los roles sociales impactaba sobre todas las esferas y abría nuevos caminos para las mujeres en el arte. Luego, agregaba:

[Este artículo] Trata simplemente de apuntar una nueva faz en que se nos presenta, desde hace poco tiempo, la mujer argentina. La del arte del dibujo y la pintura aprendido con cariño y contracción; no como mero pasatiempo. El arte aprendido ahora para enseñarlo más tarde. El arte que un día puede ser para ella la independencia, puede ser el sostén de la vida, puede ser honras, puede ser, quizá, base de la gloria. Todo esto lo saben las niñas que estudian dibujo en la Academia “Estímulo de Bellas Artes”, y por esos sus retratos embellecen hoy las páginas de BUENOS AIRES, perfumando delicadamente estas líneas saturadas de olor á imprenta.

En efecto, el texto estaba acompañado por las fotos de todas las estudiantes premiadas en los certámenes de ese año. Refiriéndose al acto de entrega de premios, Ghigliani señalaba: “En ese momento quedó sancionado definitivamente el éxito de las clases femeninas que, con timidez primero y prudencia más tarde, ensayára hace cuatro años la sociedad ‘Estímulo de Bellas Artes’”.³¹

El artículo no estaba aislado sino que se vinculaba con un nutrido grupo de textos que comentaban, a veces de modo satírico, la creciente presencia de las mujeres en el arte. Esta nueva visibilidad era, como en el caso de Ghigliani, frecuentemente asociada a los movimientos de mujeres que comenzaban a cobrar fuerza en la ciudad. Algunos años después, en el marco de un texto cómico sobre la posibilidad de que las mujeres se incorporaran al ejército, un articulista escribía: “Porque yo no comprendo *una abogado*, ni *una médico*, si no hay *una ingeniero*, *una militar*, *una pintor* (de estas ya hay muchas)”.³²

La nueva imagen de la mujer artista como profesional, en un espacio acorde a su actividad y abocada a una tarea excluyente apareció tímidamente, en particular en fotografías de mujeres en sus talleres. Aunque portadoras de distintos sentidos, dados por la vestimenta y la pose, Anita Limendoux y Ana de Carrié fueron dos de las muchas artistas que en las primeras décadas aparecieron rodeadas de sus producciones en las páginas de las publicaciones periódicas ilustradas [Figuras 1 y 2].³³ Como ha señalado

³¹ Alejandro Ghigliani, “Mujer, belleza, arte. Las artistas del mañana”, *Buenos Aires*, año III, núm. 113, 6 de junio de 1897, p. 8.

³² Julio Vargas, “Feminismo... militar”, *La Mujer*, año III, núm. 23, 5 de julio de 1901, s. p.

³³ Para un desarrollo profundo de la cuestión de los retratos de artistas en la prensa periódica ilustrada, con menciones a las mujeres también, véase María Isabel Baldasarre, “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela

Gloria Cortés Aliaga para el caso chileno, estas fotografías olvidadas “revelan una práctica de taller entre mujeres que debió ser más común en Chile de lo que registran los libros”.³⁴ Ana de Carrié, como veremos en el próximo capítulo, era una artista de vasta formación y excelentes credenciales en el *Salon* parisino. En 1902 realizó una exposición en la galería Witcomb, que atrajo la atención de la prensa y le dio un nombre conocido durante su paso por Buenos Aires. Aunque *Caras y Caretas* se refería a ella como “distinguida dama”,³⁵ estaba claro que su intervención en el campo artístico aspiraba a ser duradera y reconocida, más allá del rédito económico que pudiera obtener de su oficio. La foto en su taller, rodeada de retratos de diverso tamaño y con una dramática paleta en su mano, afirmaba su identidad como artista. Ana Limendoux, también activa entre París y Buenos Aires, aparecía completamente entregada a la pintura en su taller abarrotado. Son imágenes de “figuras respetables abocadas a una actividad femenina”, como ha señalado Garb para el caso francés, pero son también representaciones de una feminidad moderna y dinámica.³⁶

Tal vez sea Lola Mora la figura que encarnó la fascinación por una mujer artista moderna de modo más acabado. Fue, como veremos en el capítulo 5, considerada una representante del progreso femenino. Carlos Baires, escritor y periodista (1869-1920), en su descripción de las posibilidades de las mujeres argentinas hacia 1906, escribía:

Aumenta cada día la influencia social de la mujer entre nosotros y vamos en camino de asignarle el mismo lugar que ocupa en Inglaterra y Estados Unidos. Aquí como allí, cuando llegue el momento, podrá decir la mujer que no ha sido por grandeza de alma que el hombre reconoció su personalidad, sino que la impuso por derecho y por conquista, por la obra larga, paciente y buena de sus méritos y de sus virtudes, que ahora estalla gracias al progreso de las ideas y de la libertad, con fuerza expansiva guiada por una conciencia segura de sí misma. (...)

La mujer tiende á recojer lo que el hombre ocupado en transacciones, operaciones, negocios, compras, ventas y política logrera, deja caer al transcurrir de su casa hasta la Bolsa: el cultivo de las cosas grandes y bellas que constituyen el lado expresivo y la definición del espíritu de un país. La señora de la Barra ha escrito “Stella”, una novela magistral de emoción y delicadeza, que dará la vuelta al mundo, aunque pese á los gramáticos y preceptistas escondidos detrás de la puerta. La autora de “Horóscopo” y la señorita María Cristina Ramos Mexia acaban de revelarse

Gené (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

³⁴ Gloria Cortés Aliaga, “‘En el taller’: alcances sobre dos fotografías femeninas a inicios del siglo XX”, *f.8*, núm. 12, 2007, <<http://revistaf8.cl/2007/12/art1.html>> [Consulta: 21-06-2013].

³⁵ “Salón Witcomb. La exposición de la señora Carrié”, *Caras y Caretas*, año V, núm. 195, 28 de junio de 1902, s. p.

³⁶ Tamar Garb, “‘Men of Genius, Women of Taste’. The Gendering of Art Education in Late Nineteenth-Century France”, en Jane Becker y Gabriel P. Weisberg (ed.), *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*. New York, Dahesh Museum, 1999, p. 115.

escritoras de talento y asoman otras, mientras que los literatos masculinos parece que se retiran de la escena. Lola Mora hace bellas obras de escultura á pesar, ella también, de críticos y preceptistas.³⁷

Baires no es un ejemplo aislado. Crónicas en revistas de diversa índole y libros de consejos alentaban la participación de las mujeres en el arte. Mujeres de clases medias, crecientemente incorporadas al mercado laboral, fueron las receptoras más directas de los discursos del arte como profesión. En ellos la actividad femenina era condición necesaria del tan anhelado progreso. En 1898, por ejemplo, se reprodujo un extenso artículo dedicado a la cuestión acuciante de dotar a las mujeres de un “arte ú educación que les permita ganar su vida” firmado por María del Pilar Sinués de Marco (1835-1893), escritora española conocida por su obra *El ángel del hogar. Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*. La autora, aunque abogaba por la necesidad de formar a las mujeres en la “economía doméstica”, defendía también el “sagrado deber” de desarrollar la “comprensión y el sentimiento artístico” si las jóvenes se hallaban inclinadas hacia las artes más allá del espacio del hogar. Este camino proporcionaba un posible trabajo, que la autora recomendaba “aunque se tengan sobrados medios de fortuna”.³⁸ Estrella de Diego ha considerado las ideas de Sinués de Marco como “radicalmente conservadoras”.³⁹ Sin embargo, la selección textual efectuada en Buenos Aires ponía de relieve los aspectos más progresistas de su pensamiento.

Debemos considerar a estos textos no como curiosidades sino como componentes esenciales del proceso por el cual a partir de esta década las mujeres expondrían obras, estudiarían en academias públicas o privadas y se incorporarían lentamente a un incipiente mercado. Christine Battersby ha escrito que “todavía asociamos al gran artista con ciertos tipos de personalidades (masculinas)... dado que conseguir que el trabajo creativo de una misma sea tomado en serio involucra (en parte) ser aceptada como una gran artista, las consecuencias de este sesgo favorable a los hombres son profundas”.⁴⁰

³⁷ Carlos Baires, “La mujer argentina. El Consejo Nacional de Mujeres”, *Búcaro Americano*, año VI, núm. 51-52, 28 de octubre de 1906, p. 796. Sobre esta figura véase Francisco Leocata, *Las ideas filosóficas en Argentina*. Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudios, 1992, pp. 475 y ss.

³⁸ “Redacción. Arte ú ocupación para la mujer”, *Exposición Nacional de 1898*, núm. 49, 1 de diciembre de 1898, s. p.

³⁹ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 150.

⁴⁰ Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1989, p. 23.

Sin embargo, la imagen de la mujer de elevados recursos dedicada al cultivo, asumido como inútil, de las artes estaba lejos de perder fuerza. En efecto, la propia educación femenina era cuestionada desde medios de tinte progresista precisamente por incluir la práctica del arte: “Piano, dibujo, costura; alguna lengua, la equitación y un par de adornos frívolos constituyen los conocimientos de la mujer mejor educada”.⁴¹ Esta educación basada en los adornos fue también motivo de preocupación para ciertos grupos feministas, un tema que abordaremos en el capítulo 5.

El hecho de que las mujeres de clases medias y altas se beneficiaban de una educación artística, aunque repetido por diversos autores, dista de haber sido analizado en profundidad. Pero, ¿para qué recibían lecciones de arte estas mujeres? La figura de la aficionada civilizadora estuvo en el centro del imaginario artístico del período, conviviendo junto a las artistas de perfil más claramente profesional, con taller propio y exhibiciones individuales de su producción.

La artista aficionada fue un personaje de aparición recurrente en la literatura y el periodismo porteños desde la década del noventa. En 1896, en el marco de las reseñas de la cuarta exposición del Ateneo, un anónimo escritor señalaba:

Con justicia ha llamado la atención que la mayor parte de las telas expuestas sean debidas á señoritas aficionadas y que en general merezcan sus trabajos un sincero aplauso.

Muy lejos estamos de tributárselo incondicionalmente, como si se tratara de verdaderas obras de arte, pero apreciando el hecho en su justo valor, diremos que lo expuesto basta y sobre para revelar que las jóvenes no son indiferentes desde tiempo algo lejano, á las manifestaciones del arte; que en el seno de nuestros hogares se perciben ya los primeros síntomas de una evolucion favorable de la cultura intelectual á que hemos llegado.

La categoría de la “señorita aficionada” ligaba “la ideología de género a las prácticas de clausura profesional”.⁴² El articulista afirmaba que las expositoras eran aficionadas, borrando toda distinción entre ellas en virtud de su género. Luego, agregaba:

Hoy tendremos un centenar de jóvenes que se dedican por pasatiempo ó por vocación al dibujo ó a la pintura; bien pronto serán un millar, tal vez más, y en ese entonces ya no se verán desiertas las exposiciones de muchas paredes y salones

⁴¹ A Ll. Alcaraz, “Juicio y educacion”, *La Ondina del Plata*, año I, núm. 13, 2 de mayo de 1875, p. 151.

⁴² Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 113.

desaparecerán innumerables adefesios que durante tantos años han figurado como maravillosos productos de los génios.⁴³

Como señaló Malosetti Costa, en esas “señoritas” se cifraban las esperanzas de mejorar el “buen gusto”.⁴⁴ Pero la mención a la vocación resulta significativa, ya que se diferencia del pasatiempo. En efecto, la aficionada civilizadora parecía cumplir una misión más elevada que la de la mera aficionada, contribuyendo decisivamente al desarrollo artístico. En 1895 un anónimo artículo se refería de este modo a los conocimientos que inclusive las mujeres tenían en materia artística:

De diez años á esta parte ha aparecido en Buenos Aires un hermoso grupo de artistas, y de Europa han venido á engrosarlo otros como De Pol, como Vaamonde, como Bouchet y juntos sin quererlo ni intentarlo, han dado en tierra con las viejas y académicas mistificaciones. Esto ha sido tan inesperado cuanto desapercibido, y nadie para mientes en que Demartino irrumpió de Inglaterra para vender cuadros y dar funciones pictóricas, en que tenemos grandes coleccionistas como Guerrico y Del Valle, en que pasó el momento de Boneo y Blanco de Aguirre, y en que las lindas mujeres que, volviendo de las tiendas corren la calle Florida, saben ya exclamar cuando ven alguna costra importada dándose aires en los escaparates, - aquel delicioso “Mirá qué mamarracho” que suena tan mal cuando no brota de unos labios como esos.⁴⁵

Estas aficionadas civilizadoras y las artistas de mayor compromiso, de perfil más claramente profesional, convivieron en el período cubierto en este capítulo. Está claro que la figura de la aficionada civilizadora estuvo lejos de desaparecer y continuó vigente por varias décadas, pudiéndose encontrar su huella inclusive en la actualidad. Fue la difundida noción de que la práctica artística femenina no era seria ni duradera la que mantuvo a las mujeres lejos de uno de los máximos reconocimientos oficiales: la subvención para viajar a Europa. Las subvenciones para perfeccionarse en Europa fueron otorgadas casi siempre a varones. Nada en el Reglamento de los concursos impedía explícitamente el otorgamiento de becas a mujeres. El caso de la pintora y grabadora Julia Wernicke, estudiado detalladamente por Malosetti Costa, ejemplifica el tipo de discriminación nada sutil que determinaba la elección de los candidatos.⁴⁶

⁴³ El Licenciado Veritas, “Las salitas del Ateneo. Aun en la primera”, *El Correo Español*, 4 de noviembre de 1896, p. 2.

⁴⁴ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 401.

⁴⁵ “Notas artísticas”, *La Nación*, 8 de julio de 1895, p. 5.

⁴⁶ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 (cd-rom).

Solamente Lola Mora fue beneficiada con una beca para estudiar en el exterior antes del cambio de siglo.

Sin embargo, un grupo de mujeres obtuvo subvenciones oficiales para viajar a Europa antes de Ana Weiss en 1915. Se trató de Luisa Isella, Francisca Puglia y Ernestina Rivademar. Casi nada sabemos de las dos últimas. Rivademar viajó hacia 1910 y en 1912 continuaba en Europa,⁴⁷ mientras que Puglia lo había hecho en 1906, siendo calificada por la prensa como “la primera pensionada de pintura”.⁴⁸ Ahora bien, en la década de 1880 una artista argentina se estableció en París durante algunos años. Su historia, que antecede las trayectorias de la generación de artistas del Ateneo, es una de las más singulares de este período.

3.2. Josefa Aguirre y la intervención (deseada) en el espacio público.

La figura de Lola Mora ha ocultado a Josefa Aguirre (1838-1913) [Figura 3], una de las personalidades artísticas más interesantes del momento del ingreso de las mujeres al incipiente campo artístico. Como señalamos en el capítulo 1, Mora ocupó un espacio privilegiado en las historias del arte y en la cultura popular, tornando prescindibles a figuras como Aguirre. En rigor, como ha indicado acertadamente la pintora estadounidense Grace Hartigan (1922-2008) durante el siglo XX las mujeres artistas han luchado por ser “mediocres como un hombre”,⁴⁹ es decir, por desprenderse de la categoría de mujer excepcional que Mora cultivó durante sus años de éxito. Es tarea de los historiadores del arte crear nuevas narrativas que desestabilicen el sistema de la excepción genial.

Aguirre ejecutó e intentó vender al gobierno municipal un monumento en una fecha tan temprana como 1890. Resulta sorprendente que este hecho apenas haya motivado un brevísimo texto, meramente descriptivo.⁵⁰ Finalmente inaugurado en su ubicación actual en la Plaza Pueyrredón del barrio porteño de Liniers el día 15 de junio

⁴⁷ “Pedido de admisión de obras” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-5, Carpeta 59) y “Pago de becas”, *La Nación*, 22 de febrero de 1912, p. 15.

⁴⁸ “La primera pensionada de pintura”, *P.B.T.*, año III, núm. 73, 10 de febrero de 1906, s. p.

⁴⁹ Cit. en Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰ Marcelo Renard y Adriana Van Deurs, “El monumento ‘antiguo’ de Colón,” *Estudios e Investigaciones*, núm. 6, julio de 1996, pp. 127-131.

de 1921,⁵¹ el monumento que la escultora Josefa Aguirre realizó para conmemorar el cuarto centenario de la llegada de Colón a América tiene una larga historia. El 27 de mayo de 1897 se recibió la donación de la escultura en yeso por resolución municipal. La autora esperaba que la obra fuera vaciada en cemento o bronce y que se la ubicara en el Teatro Colón.⁵²

Josefa Aguirre aparece en nuestra investigación hemerográfica tempranamente, como expositora de cuadros bordados ya en la década de 1870. En una fecha desconocida, contrajo matrimonio con Pedro Vassilicós, de origen griego, quien fue nombrado cónsul en Marsella en 1883.⁵³ La vida de Aguirre se modificó radicalmente tras su matrimonio, como lo señalan las transcripciones de una de las sesiones legislativas donde se trató su situación:

Se trata de una hija del coronel Don José María Aguirre, guerrero de la Independencia, pensionista militar que cambió de estado casándose con un señor Vassilicós, y se fué á Europa, donde este señor fué nombrado cónsul de la República, creo que en Francia. Apénas llegado allí, se enloqueció. Actualmente está en una casa de sanidad, de los alrededores de París, en un punto que creo que se llama Ivry.⁵⁴

Aguirre permaneció varios años en esa localidad cercana a París, junto a su marido, retornando a Buenos Aires por temporadas más o menos prolongadas.

A partir del cambio de siglo, los viajes de Aguirre fueron propiciados sobre todo por su actividad filantrópica.⁵⁵ En 1900, por ejemplo, viajó a Roma representando asociaciones religiosas y como encargada por el gobierno argentino para “estudiar el funcionamiento de las escuelas de mujeres y las sociedades de beneficencia”.⁵⁶ Al respecto, la escritora peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909) señaló: “La

⁵¹ Archivo Monumentos y Obras de Arte de la Ciudad de Buenos Aires, Legajo 99.

⁵² Copia de la Resolución Municipal (Archivo Monumentos y Obras de Arte de la Ciudad de Buenos Aires, Legajo 99).

⁵³ *Registro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos espedidos desde 1810 hasta 1890*, tomo IX. Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, p. 396

⁵⁴ *Congreso Nacional. Diario de Sesiones de la Camara de Diputados. Año 1885*, tomo I. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Moreno y Núñez, 1886, pp. 553 y 554.

⁵⁵ La artista podría haber expuesto un busto femenino en el *Salon* parisino de 1897, hecho que no hemos podido comprobar durante nuestra investigación. Se trataría de *La resignación*. Clorinda Matto de Turner, “Nuestras miniaturas. Josefa Aguirre de Vasilicos”, *Búcaro Americano*, año II, núm. 15, 15 de agosto de 1897, p. 256. Es posiblemente el mismo busto en terracota que presentó en 1886. Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth Century France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*, tomo II. London, Garland Publishing Co., 1984, p. 293.

⁵⁶ “En el asilo de huérfanos militares”, *Caras y Caretas*, año III, núm. 101, 8 de septiembre de 1900, s. p. y “Vida social”, *El Diario*, 21 de marzo de 1901, p. 2.

Nación Argentina, noble y grande para con sus hijos y aún con los extraños, sin distinción de sexo, ha acordado gracias pecuniarias, encargado comisiones oficiales y hecho, por fin, cómoda y holgada la posición de la distinguida señora de quien acabamos de ocuparnos llevando una flor más á su corona de merecimientos”.⁵⁷

Su rol en la caridad se unió en algunos momentos a su práctica artística. En efecto, en 1910 con ocasión de la distribución de los tradicionales “Premios a la virtud” de la Sociedad de Beneficencia, de la que formaba parte activamente desde 1880,⁵⁸ Aguirre presentó una escultura de Rivadavia.⁵⁹ Sin embargo, fue su apoyo a la escuela Santa Marta la prueba más clara del encuentro de su compromiso filantrópico y artístico. Desde al menos 1895 Josefa Aguirre colaboró en la organización, la financiación y el mejoramiento de Santa Marta, de la que nos ocuparemos con detalle en el capítulo 5.⁶⁰

Sabemos poco de la formación artística de Aguirre. Es difícil precisar cuándo comenzó su aprendizaje de modo consistente. Uno de los mitos que la artista parece haber alimentado es que no tuvo maestros: “La Sra. Aguirre no había tenido ninguno, y tuvo que dar el nombre [a las autoridades del *Salon* parisino] de uno que murió hace cinco años y que en toda probabilidad no reclamará contra el engaño”.⁶¹ En la década de 1880 se trasladó a Francia junto a su marido. Allí profundizó sus intereses artísticos. Con anterioridad Aguirre había enviado a diversas exposiciones complejos bordados.

3.2.1. *Una argentina en París.*

Josefa Aguirre, llamada Pepita, era una mujer de la alta sociedad. Vinculada a la gesta de la independencia por la actuación de su padre y a múltiples actividades filantrópicas, su nombre era sinónimo de distinción social. Por ello, Fray Mocho en uno de sus relatos incluyó una referencia a “Madame Vassilicós”. Se trata de un texto breve donde se satirizan las normas sociales rígidas y la fascinación por la cultura francesa. En éste una dama visita a su sobrina y al presentarse toma de su cartera la tarjeta equivocada,

⁵⁷ Clorinda Matto de Turner, “Nuestras miniaturas...”, *op. cit.*, p. 257.

⁵⁸ Véase su hoja de servicios (Archivo de la, Sociedad de Beneficencia de Buenos Aires, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 310).

⁵⁹ “Una hermosa fiesta”, *A. B. C.*, Madrid, 17 de junio de 1910, p. 4

⁶⁰ “Notas Sociales”, *La Nación*, 2 de octubre de 1895, p. 5.

⁶¹ Clorinda Matto de Turner, “Nuestras miniaturas...”, *op. cit.*, p. 256.

precisamente una de Josefa Aguirre. La confusión desata un revuelo en la casa, al pensarse que se debe recibir a una persona de elevadísima posición social.⁶²

En 1886 Aguirre solicitó autorización para residir fuera del país por dos años.⁶³ La escultora tenía que realizar este trámite ya que, como hija de un miembro destacado del ejército, recibía una pensión gubernamental. La razón esgrimida por el legislador Aristóbulo del Valle era convincente: “La señora de Vasilicós vive en Europa, obligada por el estado de salud de su marido, que está loco en un hospital”.⁶⁴ En 1889 fue aprobada la solicitud de Aguirre para residir en el extranjero.⁶⁵

Aguirre había comenzado a realizar modelos de órganos destinados a instituciones educativas. En 1888, por ejemplo, “dos ejemplares de la pieza anatómica trabajada en yeso y cera, representando el cerebro humano, cuya autora es la Sra. Josefa Aguirre de Vasilicos” fueron adquiridos “con destino al Gabinete de la Facultad de Medicina de Córdoba” por cien pesos cada uno.⁶⁶ De este modo, la artista parece haber encontrado tempranamente un mercado para sus habilidades escultóricas. Aguirre realizó todo tipo de tareas artísticas remuneradas desde que su esposo, hacia 1885, fuera internado. Un anónimo cronista se refirió a los “pañuelos, chales, bordados, mesas, flores, piezas anatómicas, etc., obteniendo por aquellos trabajos manuales buenos precios con lo cual se modificó su situación en sentido favorable”.⁶⁷

Las piezas anatómicas ejecutadas por Aguirre fueron ampliamente celebradas por la *Revue Illustrée du Rio de La Plata*.⁶⁸ Con ocasión de su exhibición en el pabellón parisino de la *Exposition Universelle* de 1889, se señalaba la paradoja de que Aguirre no estuviera representada en el pabellón argentino. Sin embargo, fue a través de su experiencia en París que adquirió auténtica visibilidad en Buenos Aires. Las noticias sobre su actividad comenzaron a multiplicarse en la prensa en 1890, pocos meses antes de su regreso temporal a Buenos Aires. Llamaba la atención de los cronistas el enorme

⁶² Fray Mocho, “A la hora del te”, *Caras y Caretas*, año III, núm. 80, 14 de abril de 1900, s. p.

⁶³ *Registro Nacional de la República Argentina que comprende los documentos espeditos desde 1810 hasta 1890*, tomo X. Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1897, p. 496.

⁶⁴ *Congreso Nacional. Cámara de Senadores. Sesiones de 1886*. Buenos Aires, Imprenta y Encuadernación de la H. Cámara de Diputados, 1932, p. 502

⁶⁵ Máximo P. González, *Recopilación de leyes nacionales sancionadas por el Honorable Congreso Argentino durante los años 1854 a 1897*, tomo IV. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Julio Ghio, 1898, p. 421.

⁶⁶ *Registro Nacional de la República Argentina. Año 1888*, tomo XXXIII. Buenos Aires, Imprenta La Universidad, 1889, p. 819.

⁶⁷ Cit. en Clorinda Matto de Turner, “Nuestras miniaturas...”, *op. cit.*, p. 256.

⁶⁸ “Sciences et arts”, *Revue Illustrée du Rio de La Plata*, año I, núm. 1, septiembre de 1889, p. 12.

salto desde los bordados que había exhibido hasta la gran empresa que presentaba en aquel momento:

Bien sabido es en nuestros círculos sociales cuán primorosos resultan los trabajos que salen de las manos privilegiadas de la Sra. Josefa Aguirre de Vassilicòs. Innumerables veces se les ha admirado, elogiándose siempre el exquisito gusto del artífice.

Hoy se trata de un trabajo de mayor aliento que todos los anteriores como que es toda una obra de arte de mérito sobresaliente.

Es toda una escultura, cuya fotografía nos ha llegado recientemente de París.⁶⁹

Días más tarde se señalaba: “Ha llegado de Europa la señora Josefa Aguirre de Vasilicos, tan apreciable por sus condiciones morales como por sus dotes artísticas. He visto la fotografía de una estatua del Dr. Rawson, modelada por ella, trabajo de notable mérito”.⁷⁰ Esta obra fue donada por la propia artista a la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, aunque no pudimos dar con ella. Residente de modo intermitente en París desde 1881, donde fallecería en 1890, el doctor Guillermo Rawson fue un destacado político y hombre de ciencias, hermano del artista Benjamín Franklin Rawson. El vínculo de Aguirre con Rawson databa de al menos 1876, cuando le regaló un complejo bordado con diversos motivos estadounidenses que el doctor debía llevar a la exposición de Filadelfia.⁷¹

En el catálogo del *Salon* parisino de 1889 Aguirre expuso el yeso del retrato del Dr. Guillermo Rawson, en colaboración con Gustave Michel (1851-1924), su maestro junto a Viseaux.⁷² En 1890 expuso una estatuilla de Guillermo Rawson en el *Salon*.⁷³ Esta pequeña obra no fue la única que expondría en la capital francesa en ese año.

3.2.2. *Legitimar una obra, conquistar el espacio público*: El genio de Colón señalando su ruta en el océano.

A fines de 1890 Aguirre dio un paso importante en su carrera artística. En una nota dirigida al Intendente de la ciudad de Buenos Aires ofreció en venta el grupo escultórico

⁶⁹ “Una escultura de la señora Vassilicòs”, *La Nación*, 1 de abril de 1890, p. 3.

⁷⁰ “A la pesca de noticias”, *La Nación*, 18 de mayo de 1890, p. 3.

⁷¹ “Obra primorosa”, *La Nación*, 21 de mayo de 1876, p. 1.

⁷² Pierre Sanchez, *Les catalogues des salons. Tome XVI*. Dijon, L’echelle de Jacob, 2010, s. p.

⁷³ *Salon de 1890. Catalogue illustré. Peinture & sculpture*. Paris, Librairie d’art, 1890, p. 44

El genio de Colón, que se hallaba en París. La artista indicaba que la obra, tras haber sido sometida al dictamen de un jurado especialmente designado, había sido “expuesta al público delante del Palacio de la Industria en los Campos Elíseos de la Capital de Francia”. Acompañaba sus afirmaciones con recortes de periódicos y folletos, los que reclamaría en 1912. El pedido de adquisición de la obra transitó diferentes comisiones, siendo finalmente desechado por Hacienda por falta de recursos.⁷⁴

La artista no presentó su propuesta tímidamente ni excusándose, solicitando la benevolencia del intendente. Muy por el contrario, Aguirre apeló de modo explícito a la legitimidad estética otorgada a su modelo en París. En efecto, la artista destacó que se trataba de “la primera obra americana que ha merecido el honor de ser expuesta publicamente en la capital artística del viejo Mundo”, desconociendo a los artistas latinoamericanos que ya lo habían hecho. También destacó su inserción en el desarrollo del arte nacional: “Con tales antecedentes espero que el señor Intendente se digne considerar mi trabajo no como una obra aislada, sino como un esfuerzo del arte argentino, aun en su infancia, para representar estéticamente á aquel genio que por su perseverancia sin igual y por su clara visión del porvenir, entregó á [América] la civilización”. Aguirre se describía como pionera de la escultura en la Argentina. En este sentido, el primer monumento realizado por un artista argentino había sido inaugurado recién en 1886,⁷⁵ por lo que la escultora tenía sobradas razones para presentarse de esta manera.

Dos años más tarde un grabado del modelo de la obra adornó el *Homenaje á Colón*, número único de una revista donde se publicó una resolución del Instituto Geográfico Argentino, presidido a la sazón por Adolfo Pedro Carranza [Figura 4]. Allí se enfatizaba la necesidad de erigir un monumento conmemorativo a Colón en Buenos Aires.⁷⁶ Aguirre colaboró con un breve texto:

La injusticia de los contemporáneos entrega casi siempre á la posteridad la tarea de discernir la verdadera gloria. Colón, como todos los grandes benefactores de la humanidad, ha pagado tributo á esa ley. El mundo que surgiera á la civilización bajo

⁷⁴ Solicitud de Josefa Aguirre de Vassilicós (Archivo de Obras Públicas y Hacienda, Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Año 1891, Carpeta V).

⁷⁵ Se trata del Monumento a Guillermo Brown, de Francisco Cafferata. Marcelo Renard y Adriana Van Deurs, “El monumento ‘antiguo’ de Colón,” *op. cit.*, p. 128.

⁷⁶ Josefa Aguirre de Vassilicós, “La República Argentina á Colón”, *Homenaje á Colón*, número único, 12 de octubre de 1892, s. p.

la audacia de su génio, recibió de la impostura el bautismo de su nombre. La justicia manda que donde su nombre falta, no falte jamás el amor á su memoria.⁷⁷

No hemos podido determinar si Aguirre realizó el proyecto a instancias de Carranza pero sin dudas estaba interesado en la obra. Como veremos a través de los ejemplos de Posadas en este capítulo y de Obligado en el capítulo 4, el historiador fomentó la incursión femenina en los géneros más elevados de la jerarquía artística, al tiempo que emprendía la construcción de un panteón de mujeres patriotas notables. Una carta de la artista a Carranza da cuenta del vínculo. En ella, la artista le solicitó su intervención: “V que es uno de los pocos que admiran y estimulan todo lo noble y grandioso, podrá empeñarse para que se coloque la piedra fundamental del monumento al inmortal Colón”.⁷⁸

Es también difícil establecer si Aguirre donó o logró vender la obra. *La Ilustración Sud-Americana*, en una nota dedicada al proyecto, es categórica: “esa obra ha sido comprada por el gobierno argentino, recompensando así los desvelos y labor de la artista y dama distinguida”.⁷⁹ Otras fuentes, incluyendo una resolución municipal, hablan de una donación.⁸⁰ Podemos sugerir, a modo de hipótesis, que se llegó a algún tipo de arreglo económico modesto.

Conocida inicialmente en Buenos Aires a través de fotografías, *El genio de Colón* representa al personaje en su navío [Figura 5]. Rosanna Pavoni, en su estudio sobre la iconografía de Colón en el siglo XIX, reflexionó en torno a la prevalencia de imágenes del marino como “héroe solitario”.⁸¹ Son varias las obras que durante el siglo XIX recuperaron el sino trágico de Colón, como figura de la individualidad y el aislamiento, tanto en pintura como escultura. La obra de Aguirre se sitúa en esta tradición, que incluye representaciones como las de Mauro Conconi o José María Obregón, ambas con las cartas de navegación presentes.⁸² Junto a esta tradición aparece en la obra de Aguirre el tipo que Pavoni denominó “defensor de la fe”,⁸³ caracterizado por el rol evangelizador y supuestamente civilizador de Colón, cuya causa de

⁷⁷ Ídem.

⁷⁸ Carta de Josefa Aguirre a Adolfo P. Carranza, datada “Buenos Aires Octubre 3 de 1892” (Archivo del Museo Histórico Nacional, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Año 1892, Carpeta V).

⁷⁹ “El genio de Colón”, *La Ilustración Sud-Americana*, año VIII, núm. 170, 30 de enero de 1900, p. 29.

⁸⁰ “Monumento á Cristóbal Colón”, *La Nación*, 4 de noviembre de 1894, p. 6.

⁸¹ Rosanna Pavoni, *Colombo. Immagini di un volto sconosciuto*. Genova, Sagep Editrice, 1990, p. 91.

⁸² Mauro Conconi (inv.), *Colombo*, grabado, primera mitad del siglo XIX, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertrattelli, Milano y José María Obregón, *La inspiración de Cristóbal Colón*, óleo sobre tela, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

⁸³ Rosanna Pavoni, *Colombo...*, *op. cit.*, p. 110.

beatificación fue tratada en 1865. Es un “caballero del progreso”, mirando hacia el futuro y escudriñando un nuevo mundo.⁸⁴

La iconografía de la obra fue resaltada por la *Revue Illustrée du Rio de La Plata*. En 1890 un extenso texto analizó su valor histórico, como reparación de una memoria injusta con Colón, y su contribución artística. Se afirmaba que en términos generales el marino había sido representado en actitud de agradecimiento al cielo por la realización de su sueño, dejando de lado “su aspecto más característico: Colón en su personificación del Marino, luchando contra las resistencias de su época y contra los obstáculos de todo tipo que el encontró en esos mares desconocidos”. El grupo de Aguirre, continuaba el texto, “nos muestra a Cristóbal Colón de pie sobre su carabela, en medio del Océano, en una actitud llena de energía, señalando con una mano la ruta que ha trazado sobre una carta marina y teniendo con la otra el timón del navío”. El genio guía al navegante, al tiempo que le otorga las palmas de la gloria. El artículo terminaba con la mención del otorgamiento de las palmas de la Academia francesa a la propia artista.⁸⁵

En 1894 se aceptó, en primera instancia, la donación de la obra. Un anónimo articulista criticaba la inacción y lentitud de las autoridades argentinas para aceptar el regalo y reconocer el triunfo de la obra en París. La “generosa donante” había sido finalmente recompensada: “su obra, vaciada en bronce, adornará uno de los paseos de Buenos Aires, y perpetuará su nombre”.⁸⁶ El deseo de ocupar el espacio público era reconocido explícitamente y contrasta con la repetida idea, esgrimida en los elogios irrestrictos a Mora desde la década de 1930 hasta nuestros días, de que las mujeres “respetables” no debían aspirar a situar su obra en espacios altamente visibles. Josefa Aguirre gozó de una reputación intachable, marcada por su actividad filantrópica. Su labor escultórica estuvo lejos de ser perdonada como una excentricidad de una mujer de elevada posición social. Más bien se integró a su personalidad pública de un modo no captado en las historias del arte argentino, que han olvidado su actuación. El texto agrega otro dato relevante, que no hemos podido verificar: la exhibición de la obra en la *World's Columbian Exposition* de Chicago (1893). En este sentido, cabe recordar que

⁸⁴ Ídem.

⁸⁵ “Le statue de Christophe Colomb”, *Revue Illustrée du Rio de La Plata*, año I, núm. 6, p. 94.

⁸⁶ “Una escultora argentina”, *La Nación*, 6 de diciembre de 1894, p. 9.

Aguirre era una de las posibles candidatas a viajar al evento como representante de la Argentina.⁸⁷

En 1895 la autorización necesaria para erigir el monumento parecía estar próxima. En *La Nación* se publicaba que “[t]ratándose de una obra de arte argentina, con el simpático aditamento de ser su autora dama de tan distinguidos méritos, es lícito esperar que no se demorará el concejo la sanción necesaria”.⁸⁸ Precisamente ese año expuso una escultura en el Ateneo, demostrando nuevamente su deseo de participar del naciente campo artístico porteño.⁸⁹ Pero el proyecto del monumento a Colón continuaría siendo evaluado. En 1896 fue formada una comisión para “informar sobre el mérito artístico del monumento de Cristóbal Colón donado á la Municipalidad”.⁹⁰ Estaba integrada por Carlos Vega Belgrano (director de *El Tiempo*), Lucio Correa Morales, L. Arduino, Eduardo Schiaffino y Carlos Zuberbühler y llegó a un duro dictamen:

[La obra] no trae ningún concepto nuevo á la iconografía colombiana; tampoco encuentra que revele observación personal y, en conjunto, puede decirse de esta escultura, desprovista de carácter que, como obra de arte su mérito es secundario, siendo en cambio muy aceptable como trabajo ornamental decorativo.

Encuentra excesiva la suma presupuesta para fundirla en bronce, dado el tamaño de la estatua.

Por lo que se refiere á las proporciones, que había de dar al monumento en vista de su exigüidad, cree que no se prestaría á ser erigido en una plaza pública y si fuera necesario aumentar sus proporciones, habría que rehacerlo de nuevo.

En definitiva, la comisión piensa que el proyectado monumento podría ser vaciado en cemento ó en bronce, si se creyera conveniente, adornar con él el interior ó exterior del futuro teatro municipal que llevará el nombre del ilustre navegante genovés.⁹¹

Finalmente, en 1904 el Departamento de Obras Públicas dictaminó que el proyecto era de mérito.⁹² Tiempo más tarde sería fundida por Alejo Doris. No parece haber existido una inauguración del monumento y su importancia fue desdibujándose.

⁸⁷ “Congreso femenino en Chicago”, *El Nacional*, 28 de abril de 1893, p. 2. Wanda Corn, sin embargo, nos ha indicado que no encontró ninguna referencia a esta obra en el transcurso de su investigación (comunicación personal, 2012).

⁸⁸ “Monumento a Colón. Modelo de la Sra. Aguirre de Vassilicós”, *La Nación*, 28 de septiembre de 1895, p. 5.

⁸⁹ “Salón de 1895”, *La Nación*, 20 de octubre de 1895, p. 6.

⁹⁰ Carta de la Intendencia Municipal a Eduardo Schiaffino, datada “Buenos Aires, Julio 17 de 1896”, (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 1).

⁹¹ “Municipales. Monumento. Colón”, *La Nación*, 29 de julio de 1897, p. 6.

⁹² “Municipales. Monumento á Cristóbal Colón”, *La Nación*, 10 de septiembre de 1904, p. 7.

El proyecto de *El genio de Colón* había tenido una amplia presencia en la prensa. En términos generales podemos afirmar que fue elogiado. En 1900 *La Ilustración Sud-Americana* publicaba el retrato de Aguirre junto a su trabajo: “obra de manos femeninas que aportan al arte nacional su valioso contingente artístico, simboliza en el descubridor de un nuevo mundo toda la admiración de una distinguida cultora del arte escultórico”. Luego, se agregaba que su autora era una “distinguida dama, que es actualmente presidenta de la ‘Sociedad de Huérfanos Militares’... que en sus ócios, dedica al arte su inspiración y talento”.⁹³

Aunque breve, el artículo es interesante. En primer lugar, se pone de relieve la importancia de la actividad femenina para el desarrollo del arte nacional. Aguirre aparece en tal sentido como el perfecto modelo de la aficionada civilizadora, que con su labor realizada en su tiempo libre aporta significativas producciones. Esta opinión fue también defendida por Matto de Turner: “nació artista, pero el genio del arte dormía en el cerebro de la joven, dando inicios de vida apenas en pequeñeces de detalle que podemos calificar de domésticos”.⁹⁴ Sin embargo, el texto de *La Ilustración Sud-Americana* resaltaba también la recompensa económica que habría recibido la artista, situándola cerca de la profesional comprometida: “esa obra que ha sido comprada por el gobierno argentino, recompensando así los desvelos y labor de la artista y dama distinguida que honra al sexo encantador de nuestra capital bonaerense”.⁹⁵ El gran cambio había ocurrido, no casualmente, cuando se trasladó a Europa junto a su marido.

Aguirre mantuvo una amistad con la escritora Juana Manuela Gorriti, de la cual queda testimonio en el curioso recetario de esta autora.⁹⁶ En *Lo íntimo*, Gorriti establecía su profunda admiración por la artista. En enero de 1890 escribió “Pepita Aguirre me ha traído gran gozo: la justicia con que en París se ha premiado sus grandes dotes artísticas. Para nosotros, americanos, este homenaje tributado a una artista argentina, debe enorgullecernos, porque esa artista es no solo una gloria nacional, sino continental”.⁹⁷ El carácter de gloria femenina y americana pasaba a un primer plano.

Sin embargo, el homenaje público más relevante tributado a Josefa Aguirre por una escritora fue el de Matto de Turner, quien se definía como “hija del corazón” de

⁹³ “El genio de Colón”, *La Ilustración Sud-Americana*, año VIII, núm. 170, 30 de enero de 1900, p. 29.

⁹⁴ Clorinda Matto de Turner, “Nuestras miniaturas...”, *op. cit.*, p. 256.

⁹⁵ “El genio de Colón”, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁶ Juana Manuela Gorriti, *Cocina ecléctica*. Buenos Aires, Félix Lajouane, 1890, p. 265.

⁹⁷ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*. Buenos Aires, Ramón Espasa, 1942, pp. 242 y 243.

Gorriti.⁹⁸ En 1897 Matto escribió que: “[l]a señora Josefa Aguirre de Vasilicos no es sólo una gloria argentina; ella representa los esfuerzos de la mujer en la moderna evolución y constituye una gloria femenina”.⁹⁹ No dudaba en hablar del “genio de la señora Vasilicos”. La portada de *Búcaro Americano* fue adornada con una bella fotografía de la artista, que pasó a integrar el panteón femenino construido por la galería de mujeres notables de la publicación [Figura 6].

En agosto de 1900, cuando obtuvo nuevamente permiso para residir por seis meses en Europa,¹⁰⁰ *La Nación* la destacó como “presidenta de la sociedad de Huérfanos Militares y celosa colaboradora de cuanta iniciativa filantrópica surge de instituciones piadosas ó de beneficencia”.¹⁰¹ Estaba lejos del retrato delineado por la prensa apenas unos años antes, cuando se ponderaba su actividad artística. Para la escultora las obras de caridad habían reemplazado al menos parcialmente las ansias de reconocimiento artístico, aunque el pedido de restitución de los recortes parisinos en 1912 es enigmático. El olvido absoluto de su trayectoria artística estaba a solo un paso. En efecto, cuando Josefa Aguirre falleció, las escasas notas necrológicas no dieron cuenta de su pasado como artista.

3.3. Las mujeres artistas en el Ateneo: arte, modernidad y progreso femenino.

Laura Malosetti Costa, en su estudio señero identificó al grupo de artistas nucleados en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes como portadores de “una postura moderna”,¹⁰² que abarcó una actitud reflexiva y “elecciones y decisiones en términos estéticos”.¹⁰³ Las mujeres ocuparon posiciones ambiguas en el Ateneo, una de las más relevantes instituciones culturales del período.

Surgido en 1892 en casa del escritor Alberto del Solar como centro literario, el Ateneo constituyó un espacio de debate en torno a las artes y las ciencias. Organizó salones artísticos de modo ininterrumpido entre 1893 y 1896, así como la sección de

⁹⁸ Clorinda Matto de Turner, “En el Perú. Narraciones históricas”, en *Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902, p. 183.

⁹⁹ Clorinda Matto de Turner, “Nuestras miniaturas...”, *op. cit.*, p. 255.

¹⁰⁰ *Registro Nacional de la República Argentina. Año 1900. Segundo Cuatrimestre*. Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Penitenciaría Nacional, 1900, p. 700.

¹⁰¹ “Notas sociales. Viajeros”, *La Nación*, 28 de marzo de 1901, p. 5.

¹⁰² Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰³ Ídem.

bellas artes de la Exposición Nacional de 1898.¹⁰⁴ Abierto a la incorporación de mujeres desde 1895,¹⁰⁵ los anuncios de las conferencias desarrolladas allí indican que existía público femenino.¹⁰⁶ Un suelto de *La Ilustración Sud-Americana* brinda información adicional: “Hasta las damas han pedido asistir á las conferencias, cosa que, como es de suponer, no se les ha negado por cierto. Ellas estarán muy bien en aquel recinto destinado al culto de la Belleza y del Arte”.¹⁰⁷

La cita deja entrever una presencia tolerada, aunque en determinados momentos esta postura se hiciera singularmente flexible. La escritora peruana Matto de Turner articuló la primera crítica feminista a esta institución, de la que sin embargo estuvo cerca:

La República Argentina que, en cualquiera de las esferas del progreso humano que se le considere está á la vanguardia de la civilización; cuya grandeza como nación libérrima, noble é industrial está sobre el nivel de las naciones del nuevo continente, principió por crearse muchos centros intelectuales, pero por una de aquellas omisiones de que no sabemos darnos cuenta, el Ateneo Argentino, al formular sus estatutos, no hizo mención siquiera de esa mitad del género humano que hoy piensa, siente y quiere con los mismos componentes evolutivos con que funciona el corazón del hombre.

Pero, lo que ocurre con el rayo de luz que logra penetrar por la primera ranura y acaba por difundirse por el aposento, debía suceder con los derechos intelectuales de la mujer en un centro altamente ilustrado como el Ateneo de Buenos Aires.¹⁰⁸

Matto se refería a su propia actuación en el Ateneo. El 14 de diciembre de 1895 había dado una conferencia en este espacio: “Las obreras del pensamiento en la América del Sur”.¹⁰⁹ Era la primera vez que la tribuna era ocupada por una mujer. La prensa señaló que “bastantes señoritas” habían concurrido.¹¹⁰

La presencia de Matto resulta clave para identificar las zonas de conflicto y de porosidad del Ateneo con respecto a las mujeres. En efecto, no había existido una prohibición formal para que las mujeres fueran socias del Ateneo pero una solicitud,

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pp. 329-390.

¹⁰⁵ “El cuerpo diplomático en el Ateneo”, *La Nación*, 23 de octubre de 1895, p. 2.

¹⁰⁶ “Ateneo”, *La Nación*, 1 de agosto de 1894, p. 5.

¹⁰⁷ “Las damas en el Ateneo”, *La Ilustración Sud-Americana*, año II, núm. 39, 5 de agosto de 1894, p. 340.

¹⁰⁸ Clorinda Matto de Turner, “La mujer en el Ateneo argentino”, *Búcaro Americano*, año I, núm. 4, 15 de marzo de 1896, pp. 74-75.

¹⁰⁹ Sobre la presentación de Matto en Buenos Aires véase María Vicens, “Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategias de (auto) legitimación de una escritora en el exilio”, *Mora*, vol. 19, núm. 2, julio a diciembre de 2013, <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1853-001X2013000200002&script=sci_arttext> [Consulta: 11-07-2014].

¹¹⁰ “Ateneo”, *La Nación*, 17 de diciembre de 1895, p. 5.

referida por Matto y sobre la que no sabemos nada más, había permitido la plena participación femenina.¹¹¹ La participación de Matto no inauguró una edad dorada de oradoras, expectativa que parecía desprenderse de sus líneas, sino que la participación femenina fue muy esporádica. En rigor, sólo hemos encontrado una referencia aislada: la conferencia de Margarita Práxedes Muñoz.¹¹² La música, en cambio, fue un campo en el que el Ateneo brindó mayor espacio a las mujeres, no como “aficionadas” sino como promesas. Por ejemplo, Fanny de Martinolli, quien estaba a punto de trasladarse a Europa para perfeccionar su entrenamiento, dio un concierto de piano en 1895. Se esperaba que fuera “una de las glorias del arte” nacional.¹¹³

A pesar de estas presencias, fueron las artistas plásticas las que se destacaron en el sentido de la participación femenina. Las exposiciones del Ateneo, realizadas entre 1893 y 1898, introdujeron profundos cambios en la visibilidad de las artistas. La exhibición debe comprenderse como una táctica y una posibilidad de obtener reconocimiento público, independientemente del volumen de ventas asegurado por las artistas. Aun las que nunca vendieron nada excedieron los límites del espacio doméstico. Volveremos sobre este punto al discutir las dificultades de caracterizar como “aficionadas” al conjunto de alrededor de ochenta expositoras del Ateneo entre 1893 y 1898 (véase Anexo 3). El término “aficionada” requiere un análisis detallado en cada caso. Sorprende, por ejemplo, que Schiaffino califique de este modo a Sívori en 1871, refiriéndose a él como “un joven pintor aficionado”.¹¹⁴ Al respecto, Malosetti Costa señaló que “[n]o resulta fácil precisar qué perfil exacto atribuyó ese grupo de hombres [de la Sociedad Estímulo] a tales categorías diferenciadoras a mediados de la década de 1870, pues no había instancias claras de legitimación de la condición de ‘artista’”.¹¹⁵

¹¹¹ Clorinda Matto de Turner, “La mujer en el Ateneo”, *op. cit.*, p. 76.

¹¹² Daniel Omar De Lucia, “Positivismo y exilio. Liberales peruanos en Buenos Aires en la transición entre los siglos XIX y XX”, *Pacarina del Sur*, <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/201-positivismo-y-exilio-liberales-peruanos-en-buenos-aires-en-la-transicion-entre-los-siglos-xix-y-xx#_ednref21> [Consulta: 23-06-2014]. Otras conferencias, como las pronunciadas por Joaquín de Lemoine en 1897 (cuyos temas fueron la condición jurídica de la mujer y la relación entre artistas y modelos), pueden haber atraído a las mujeres. La conferencia de Lemoine fue publicada algunos años más tarde. Joaquín de Lemoine, *Diamantes sud-americanos*. Paris, Louis-Michaud, 1912. Sobre la presentación de Lemoine véase Georgina Gluzman, “Modelos y artistas”, en Laura Malosetti Costa, *La seducción fatal. Imaginarios eróticos del siglo XIX*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes (en prensa).

¹¹³ “Ateneo. El salon argentino”, *La Prensa*, 16 de mayo de 1895, p. 5.

¹¹⁴ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Edición del autor, 1933, p. 238.

¹¹⁵ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, pp. 99 y 100.

Malosetti Costa ha señalado que a fines del siglo XIX las artes “fueron discutidas en relación con la política y la economía en términos que resultan hoy sorprendentes”,¹¹⁶ integrando los debates en torno a la “civilización”. El arte hecho por mujeres fue pensado también en estos términos. En rigor, la práctica artística femenina se tornaba necesaria. No en vano los artistas del Ateneo admitían obras de mano femenina en los salones, dedicaban horas a la enseñanza y escribían sobre mujeres artistas de otras latitudes.

3.3.1. *La presencia femenina en las exposiciones del Ateneo.*

La concepción de cultura mantenida por los artistas de la generación del 80 promovía la elevación general de todos los miembros de la sociedad. Las mujeres, por su rol pretendidamente natural de educadoras como “madres ilustradas”, debían necesariamente hallar un lugar en este proyecto. Pero el Ateneo relegó a las mujeres a posiciones secundarias. La institución fue, en términos generales, reticente al reconocimiento de las artistas en tanto que profesionales modernas. En efecto, como ha señalado Cherry para el caso inglés, las sociedades de artistas y las academias caracterizaban a las mujeres como especiales, diferentes y frecuentemente aficionadas. Sin embargo, la situación femenina distó de ser homogénea, presentando matices que hasta ahora han recibido escasa atención. Si Roberto J. Payró podía en 1901 arremeter contra la mediocridad de las exposiciones del Ateneo, donde habían sido aceptados “artistas, discípulos y... aficionados”,¹¹⁷ no por eso hay que olvidar los premios obtenidos por mujeres y las críticas francamente positivas generadas por algunas de sus producciones. En resumen, también en Buenos Aires lo moderno presentó relaciones cambiantes y complejas con las políticas de género.¹¹⁸ A pesar de los indudables tonos masculinos del Ateneo, las mujeres ocuparon posiciones no desdeñables en este ámbito.

Habría sido impensable, sin embargo, que alguna de ellas integrara el jurado de selección de las obras o que obtuviera las distinciones mayores. Pero las instituciones de esta generación, particularmente las exposiciones del Ateneo, brindaron un espacio de gran visibilidad para las mujeres, permitiéndonos repensar la siempre repetida y pocas

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 15.

¹¹⁷ Roberto J. Payró, “La exposición de cuadros de los artistas argentinos”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año X, p. 584.

¹¹⁸ Rita Felski, *The Gender of Modernity*, *op. cit.*, p. 18.

veces cuestionada inconveniencia para las mujeres de presentarse públicamente como artistas. Entre las expositoras del Ateneo, apenas una, la escultora Mercedes Demaría, expuso anónimamente.¹¹⁹

La comparación con la situación de las escritoras de los primeros años del siglo XX resulta interesante. En 1905 Emma de la Barra (1861-1947) publicó *Stella*, auténtico éxito editorial de duradera fama. Aunque dio a conocer su trabajo bajo el seudónimo de César Duayén, la verdadera autora fue pronto revelada. Esta autoría velada dio paso a un reconocimiento sostenido de la escritora. Este camino no fue, sin embargo, el único recorrido por las mujeres en la literatura. El caso de Delfina Bunge (1881-1952) brinda un contrapunto ejemplar. Tras haber resultado premiada por la revista francesa *Femina*, el popular semanario *Caras y Caretas* quiso destacar su labor publicando su fotografía. La oposición de su familia fue rotunda: “todos, padres y hermanos, a pesar de que entre ellos había dos escritores, e inclusive la misma Delfina, consideraron absolutamente impropio que una niña distinguida saliera fotografiada en esa forma”.¹²⁰ Los dos ejemplos dan cuenta de una multiplicidad de situaciones difíciles de reducir a modelos simples.

En tal sentido, Eduardo Schiaffino estuvo lejos de actuar de modo unívoco con respecto a las artistas de su generación. Si bien el caso de Wernicke, comentado en el capítulo 1, parece indicar una predisposición a no considerar seriamente los esfuerzos femeninos en el campo del arte, resulta más productivo comprender su pensamiento dentro del discurso de la “maternidad republicana”. Comentando la actividad docente de Giuseppe Agujari entre las mujeres de la alta sociedad, Schiaffino sostuvo que estudiaban “por vía de adorno intelectual y de pasatiempo; y si esta circunstancia influía para que no se dedicaran a profundizar mayormente estos estudios, era causa directa de importantes beneficios con la difusión de conocimientos especiales, la eclosión del gusto y el desarrollo del sentido estético en las futuras madres de familia”.¹²¹

Por otro lado, no debemos dejar de lado la adquisición de la obra *Toros*, óleo de Julia Wernicke, para el Museo Nacional de Bellas Artes en el marco de la Exposición Nacional de 1898.¹²² Sin embargo, el ingreso de esta obra fue excepcional,

¹¹⁹ Su nombre fue revelado en algunas crónicas de ese salón, donde obtuvo una distinción por su trabajo.

¹²⁰ Manuel Gálvez, *Recuerdos de la vida literaria*, tomo I. Buenos Aires, Taurus, 2002, p. 75.

¹²¹ Eduardo Schiaffino, “El arte en Buenos Aires”, *La Biblioteca*, año I, núm. 2, 1896, p. 86.

¹²² Certificado de Eduardo Schiaffino, datado “Buenos Ayres Julio 21 de 1902” (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Archivo Eduardo Armario III, Estante 1, Box IV, Carpeta 6, documento 2).

constituyendo otro indicador del sitio marginal otorgado a las artistas. Esta obra sería luego seleccionada por el propio Schiaffino para el envío a Saint Louis en 1904, donde obtendría una distinción. Cabe señalar, asimismo, que el envío incluyó a Diana Cid García de Dampt.

Fue la limitada pero efectiva inclusión de las mujeres en el Ateneo y en el campo artístico porteño en general lo que parece haber determinado que forjar lazos entre mujeres pareciera innecesario. A diferencia del paradigmático caso francés, estudiado detalladamente por Tamar Garb,¹²³ en Buenos Aires la organización femenina debe haber parecido impensable. A pesar del gran desarrollo de los movimientos de mujeres, la ilusión de igualdad creada por la posibilidad de exponer y estudiar en condiciones similares a las de los hombres determinó un nulo esfuerzo en pos de la obtención de derechos más amplios y mayor atención en el campo del arte.

En Buenos Aires, los espacios de exposición surgieron –de modo a menudo improvisado– a mediados del siglo XIX. Las mujeres se insertaron tempranamente en este limitado circuito de exhibición, circulación y venta de obras de arte. Sin embargo, fue durante la última década del siglo XIX que su producción se tornó visible. El afán de exponer sus obras indica un auténtico cambio. En este contexto, los salones del Ateneo significaron el establecimiento de un ámbito institucional de exhibición abierto a las mujeres. Éstos tenían, como señaló Baldasarre, móviles económicos.¹²⁴ Basta recordar que en los salones del Ateneo las obras eran ofrecidas a la venta y que no faltaron voces que criticaran duramente la falta de interés demostrada por los potenciales compradores: “[p]ocos son los aficionados que adquieren cuadros argentinos; el Dr. del Valle es quizá una excepción. Sin embargo, hay muchas telas que podrían figurar dignamente en una galería, no sólo por ser obra de nuestros jóvenes pintores, sino también por su mérito intrínseco”.¹²⁵ Las artistas sufrieron este desdén en mayor medida.

La obra, tan diversa como rica, de las mujeres del Ateneo integró los debates sobre el arte moderno al incorporarse al “circuito de promociones y dador de prestigio”

¹²³ Tamar Garb, *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven y London, Yale University Press, 1994, *passim*.

¹²⁴ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 40.

¹²⁵ “Salon. Ocho trabajos de Caraffa. La Argentina de Malharro. Ballerini. Retratos y pastel de De la Cárcova”, *La Nación*, 5 de noviembre de 1894, p. 3. Malosetti Costa ha reconstruido las escasas ventas realizadas con ocasión de las muestras. El evento, desde este punto de vista, fue un fracaso.

que comenzaba a gestarse en Buenos Aires.¹²⁶ No todas las artistas demostraron el mismo compromiso ni produjeron obras de igual calidad. Pero el análisis de su participación y de algunas instancias de su recepción y formación artística revela lo inadecuado de descartar su producción como la de “meras” aficionadas,¹²⁷ borrando distinciones al interior del vasto grupo de expositoras.

Conviene problematizar el término “aficionada”, que se opone a “profesional”, un estatuto que pocos hombres de esta generación lograron, aunque lo reclamaran para sí. En efecto, Augusto Belin Sarmiento asociaba la ausencia de “obras de arte grandes y fuertes” a la falta de un mercado: “¿y sabéis por qué no se produce una sola obra maestra todavía? Sencillamente porque no hay quien la pague”.¹²⁸

La participación femenina no fue analizada sólo en términos de aficionada. Al respecto, una categoría esbozada por Ernesto Quesada resulta singularmente interesante. Junto a artistas profesionales y aficionados, el intelectual distinguía a “los artistas dilettantes, que forman una categoría intermedia”.¹²⁹ Los aficionados eran quienes “sin amor por el arte, sin criterio para apreciarlo... se contentan con lo superficial y aspiran á ser coloristas sin haber sido dibujantes” y constituían “la peor plaga, la más perniciosa, porque falsea el gusto, lo corrompe y dá la más triste idea de esa misma cultura que pretende realzar”.¹³⁰ Los *dilettantes* eran quienes “no hacen profesión ni medio de vivir del arte, sino que, poseídos de amoroso culto por él, lo cultivan con fervor, con pasión; trabajan, viven y se ensimisman en su estudio, y brilla en sus obras ese sello característico que, aún á los trabajos más defectuosos, imprime la sinceridad y la pasión”.¹³¹ La descripción concluía haciendo notar que el número de años dedicado al estudio era idéntico a aquel de lo artistas profesionales. Quesada tenía un conocimiento de primera mano al respecto: su esposa, Eleonora Pacheco, había sido elogiada en 1882 –como hemos visto en el capítulo anterior– y volvería a exponer en el Ateneo.

¹²⁶ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 100.

¹²⁷ Es difícil definir con precisión la figura de la aficionada *stricto sensu*. Charlotte Yeldham propone las siguientes características: total ausencia de estudios del modelo vivo (incluyendo yesos), preeminencia de la copia en el aprendizaje y preferencia por la acuarela. Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth Century...*, *op. cit.*, tomo I, pp. 9 y 67.

¹²⁸ Augusto Belin Sarmiento, “Salon. V”, *El Diario*, 22 de octubre de 1895, p. 1.

¹²⁹ Ernesto Quesada, “El primer ‘salón’ argentino”, en *Reseñas y críticas*. Buenos Aires, Félix Lajouane, 1893, p. 383.

¹³⁰ *Ibíd.*, p.384

¹³¹ *Ibíd.*, p. 385.

Las mujeres actuaron de modo constante en las exposiciones del Ateneo. El Anexo 2 muestra que la media de participación fue de 36,4%.¹³² En el salón de 1893 un comentarista escribió: “[l]a pintura y el dibujo son artes de preferencia de parte de las señoritas de Buenos Aires, y será la Exposición una oportunidad la primera que se ofrece, para poder apreciar en conjunto la cultura artística de la porción más bella de nuestra sociedad”.¹³³ En efecto, pintura y dibujo fueron las artes más representadas a lo largo de las exhibiciones. En cuanto a la escultura, hubo pocas expositoras: sólo Josefa Aguirre y Mercedes Demaría (de modo anónimo), ambas en 1895.

En 1894, según el relato de Carlos Ripamonte, “[a]umenta el confluir femenino en la segunda exposición, denotando un crecimiento de amor y de libertad para el cultivo de las ‘cosas bellas’”.¹³⁴ En 1896 se alcanzaría el punto más alto de participación femenina. Estos niveles contrastan con el desarrollo del Salón Nacional a partir de 1911, donde las mujeres se harían presentes en números notoriamente menores, un punto sobre el que volveremos en el capítulo final.

Resulta interesante analizar cómo se presentaron las artistas en los catálogos de las exposiciones de 1894 y 1898. En 1894, ninguna dio su dirección para ser listada. En 1898, en cambio, la italiana Valentina Pagani, Julia Wernicke y Delfina François daban a conocer sus direcciones. La declaración de un domicilio podría significar la posesión de un taller propio, parafraseando la célebre fórmula de Virginia Woolf.¹³⁵

Varias artistas, entre ellas Hortensia Berdier, listaban sus maestros en los catálogos. Sofía Posadas, Eugenia Belin Sarmiento y Eleonora Pacheco omitían este dato y se posicionaban en una categoría diferente. Refiriéndose a Sofía Posadas y Eugenia Belin Sarmiento, un crítico destacó: “trabajan solas, sin dirección de maestro, presentan obras estimables que demuestran el empeño con que se han dedicado al

¹³² El estudio de Séverine Sofio en torno a la presencia del artistas en los salones franceses durante el siglo XIX supone una referencia ineludible. La autora, tras analizar varios métodos de análisis cuantitativo que permitan un abordaje sociológico al campo artístico, concluye que se debe recurrir a los catálogos de salones para detectar allí la presencia femenina. Al no estar determinados a posteriori como los diccionarios ni depender de una selección institucional como los listados de miembros de asociaciones artísticas, los catálogos ofrecen una fuente ideal. En este estudio hemos recurrido a ellos de modo preferencial, optando por reconstruir por medio de datos surgidos de una exhaustiva búsqueda hemerográfica aquellos salones para los que no se ha hallado catálogo. Véase Séverine Sofio, “Méthodes quantitatives et terrain historique: quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIXe siècle?”, *Sociologie de l'Art*, 2006, pp. 47-67.

¹³³ “Mosaico”, *La Ilustración Sud-Americana*, año I, núm. 11, 1 de mayo de 1893, p. 250

¹³⁴ Carlos P. Ripamonte, *Vida. Causas y efectos de la evolución artística. Los últimos 30 años*. Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 41.

¹³⁵ Virginia Woolf, “Un cuarto propio”, en *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires, A-Z, 1993, p. 34.

estudio de la pintura”.¹³⁶ Además, Posadas era maestra de dos expositoras: Elisa y Ana Udaondo, hermanas de Enrique. Por otro lado, Delfina François, que sí indicaba quiénes eran sus profesores, estaba en realidad declarando una legitimidad profesional, una genealogía notable: Madeleine Lemaire era una destacadísima artista, en tanto que Chaplin, su otro docente, era desde hacía varias décadas un maestro favorito de las artistas de diversos lugares del mundo: “Chaplin ha sabido reunir en su taller un grupo de mujeres de mundo, elegantes, espirituales, apasionadas por el sentimiento elevado de las artes; abdicando toda tiranía, él ha dejado toda libertad, enderezando a veces y aconsejando, pero con la naturaleza por guía”.¹³⁷ Además, Chaplin era ampliamente celebrado en Buenos Aires como un artista modelo: “‘Pensativa’ es una encantadora variante del cuadro ‘Rosas de Mayo’ del mismo autor... Todas las cualidades que han hecho célebre el nombre de Chaplin y que han merecido se le considere como á un continuador de los exquisitos decoradores del siglo XVIII, están de manifiesto en esta obra”.¹³⁸ François, por otro lado, era también profesora de expositoras, por ejemplo de María Isabel Terrero y Carolina Molina y Vedia. Al igual que en el caso de François, funcionaba del mismo modo la mención que María Obligado hiciera de Jean Paul Laurens y Benjamin Constant, sus maestros parisinos, en 1898.

En este capítulo no nos interesa distinguir entre diletantes y verdaderas artistas, sino hacer más clara la dificultad de clasificar a muchas de las artistas que participaron de la escena de fin de siglo como “aficionadas” o “profesionales”, categorías de limitada utilidad.

En primer lugar, no parece conveniente asociar profesionalismo con la venta de obras. Como ya señaló Julio Payró, “[n]adie, en aquel período, pudo vivir exclusivamente de su producción pictórica o escultórica”,¹³⁹ ya que la “formación de un mercado receptivo al arte argentino fue un proceso que se dio de modo lento y gradual, y que comenzó en los inicios del siglo XX”.¹⁴⁰ Sin embargo, la lista de artistas cuyas obras sabemos que fueron vendidas es relativamente extensa: Hortensia Berdier, Sofía

¹³⁶ S. J. Q., “El Salón del Ateneo. 1894”, *La Nación*, 1894.XI.12 - p. 3

¹³⁷ B., “Pendant le sermon. Tableau de Mme Anselma”, *L'illustration, Journal Universel*, año 26, núm. 1327, París, 1 de agosto de 1868, p. 76.

¹³⁸ “Museo Nacional de Bellas Artes. Las nuevas obras adquiridas”, *La Nación*, 25 de diciembre de 1897, p. 5.

¹³⁹ Julio E. Payró, “La pintura”, en Julio E. Payró *et al.*, *Historia general del arte en la Argentina*, tomo VI. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, p. 134.

¹⁴⁰ María Isabel Baldasarre, “La formación del artista profesional en la Argentina: entre el mercado y la autorepresentación”, ponencia presentada en *Meeting of the Latin American Studies Association*, Rio de Janeiro, 2009, p. 2 (mimeo).

Posadas, Julia Wernicke, Eugenia Belin Sarmiento, Delfina François y Graham Allardice. En el reducido mercado porteño, su presencia es impactante y contradice al menos parcialmente la imagen de la artista desinteresada e incapaz de entablar relaciones comerciales.

Además, las actividades artísticas de las mujeres fueron de una gran riqueza y calidad durante la última década del siglo XIX y la primera del XX. El Ateneo no funcionó como una exhibición de adornos: las mujeres no estaban ajenas a las ideas modernas de los artistas. A partir del Ateneo, la presencia de las mujeres en los eventos artísticos se haría permanente, aunque registrara variantes (Anexo 2).

La decisión de exhibir integró el repertorio de opciones modernas de las que las artistas echaron mano. Era un camino posible al reconocimiento, que Lola Mora nunca transitó. Esta instancia fue vista como un paso crucial en el desarrollo de un artista, como se expresa en un artículo aparecido en la *Revista de Historia, Derecho y Letras* con ocasión de la exposición organizada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1903: “Busco á Lola Mora, de quien no conozco aún ni la fuente, sino crónicas de diario, cuyas exageraciones hacen tanto daño en política como en arte, y no están allí sus obras”.¹⁴¹ Como ha señalado Noël para el caso francés, “las salas de exposición eran lugares de sociabilidad, como el teatro o la ópera. Las artistas, sin embargo, no se contentaban con un rol pasivo de espectadoras; ellas se afirmaban como sujetos y se sometían a la crítica del público”.¹⁴²

La calidad de sus trabajos, sus ansias de ser exhibidas de modo sostenido, la posesión de un espacio de trabajo propio y su sólida formación artística –rasgos comunes a un grupo selecto entre las casi ochenta artistas del Ateneo– expresan sus deseos de ser vistas como mujeres comprometidas fuertemente con el desarrollo del arte en Buenos Aires y no como “aficionadas”. La herencia de una parte de la crítica artística del período, que no dudaba en referirse a las “simpáticas niñas que consagran al arte los ratos que no les reclama el cumplimiento de sus deberes domésticos y sociales”,¹⁴³ ha obliterado las diferencias entre artistas de perfil comprometido y

¹⁴¹ E. S. Zeballos, “Analecta. Bellas artes”, *Revista de Historia, Derecho y Letras*, año V, tomo 15, 1903, p. 586.

¹⁴² Denise Noël, “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, *Clio*, núm. 19 (*Femmes et images*), 2004, p. 8.

¹⁴³ “Ateneo. Segunda Exposición anual de pinturas dibujos y esculturas”, *El Tiempo*, 1 de noviembre de 1894 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Box III, Carpeta 5, documento 14).

mujeres aficionadas en el sentido estricto –pero no peyorativo– del término. Se torna evidente, al relevar los textos periodísticos del período, que algunos observadores problematizaban la pertenencia uniforme de todas las mujeres a una única clase. En este texto de 1896 Ghigliani distinguía entre diversos niveles de interés en el arte, como lo hiciera Quesada. Se refería asimismo a nombres femeninos establecidos, indicando que los salones anteriores habían ayudado a formar una clara idea de las realidades y posibilidades artísticas de las mujeres:

Entre los nombres femeninos que figuran en el catálogo del actual Salón, hay algunos ya reconocidos como buenos en las lides artísticas, y otros que recién aparecen, modestamente y sin pretensiones, como cuadra al debutante que se presenta con ese temor instintivo hacia el público, del cual no le han hablado sino como de un sujeto muy malo, al que halagar y acariciar.

De cualquier manera, todas las que han expuesto alguna obra merecen ser aplaudidas, pues sus esfuerzos son apreciables y demuestran que el cultivo de la pintura entre ellas, ha dejado ya de ser una diversión para convertirse en un arte cuyo estudio debe ser siempre tomado en serio.

Por lo pronto, la pintura ya ha sido borrada por las niñas del “Manual de buena sociedad”, que exige á una señorita bien educada que sepa manejar el pincel y la paleta, aunque solo sea para trazar en la tela rasgos capaces de horrorizar á cualquier pintor de puertas.

No podemos ni queremos generalizar esta afirmación, puesto que hay todavía algunas niñas-pintoras que no se han dado cuenta del elevado concepto que siempre y en todas partes debe merecer el arte para los que estudian, aunque no hagan de él una profesión.¹⁴⁴

En este contexto, es importante destacar que las mujeres y los varones no se abocaron a diferentes géneros pictóricos. En el contexto de las exposiciones del Ateneo las mujeres presentaron paisajes, naturalezas muertas, retratos, composiciones con varias figuras y estudios a partir del modelo vivo. En rigor, las mujeres disputaban lugares en el escaso mercado artístico a través de su producción: naturalezas muertas, retratos y paisajes constituían los géneros con mayores posibilidades de circulación y fueron comunes a hombres y mujeres.

El estereotipo de “la mujer pintora de flores”,¹⁴⁵ en las palabras de Swinth, ha ocultado la preeminencia entre ellas de otros géneros (véase Anexo 2). En efecto, en las cinco exposiciones realizadas bajo la organización del Ateneo, las mujeres expusieron

¹⁴⁴ S. Alejandro Ghigliani, “El Salón. V”, *El Tiempo*, 27 de octubre de 1896, p. 1.

¹⁴⁵ Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern Art, 1870-1930*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001, p. 73.

una mayor cantidad de paisajes y de cuadros con figuras (escenas de género, estudios y retratos). Estas cifras nos devuelven una imagen compleja de la actividad artística femenina. La abundancia de “estudios” y retratos seguramente se vincula con la disponibilidad de modelos en su círculo íntimo. Es cierto que los hombres exhibieron menos naturalezas muertas y más paisajes pero los datos disponibles no avalan la ratificación del estereotipo de la pintora ingenua y de escasa formación. Como señaló un crítico contemporáneo: “[a]nte todo, es visible el número crecido de señoritas que han enviado sus trabajos, paisajes, estudios del natural, retratos: todos los géneros han sido abordados por las aficionadas, en algunos casos discretamente”.¹⁴⁶

El caso de las hermanas (o familiares cercanas) Lavarello, expositoras en 1898, resulta un claro ejemplo de aquello que en la crítica de fin de siglo se denominó “aficionadas”. Matilde, Bice, Elisa y Carmen exhibieron sus trabajos por única vez, hasta donde sabemos, de la mano de quien parecería ser su padre, el escultor Salvatore Lavarello. Ellas eran discípulas de Reinaldo Giudici, a excepción de Carmen, que lo era de Eduardo Calderara. Su ausencia absoluta en catálogos, textos críticos contemporáneos y diccionarios posteriores es notable. No hemos hallado ninguno de sus trabajos pero sus títulos resultan elocuentes: *Uvas, Margaritas, Rosas y claveles, Racimo de uvas, Geranios*, entre otros. El género dominante es la naturaleza muerta, especialmente la pintura de ramillete. En este sentido, Parker y Pollock han señalado que la pintura de flores posee un status inferior al de otros géneros, debido a la activa participación de mujeres en la misma desde el siglo XVI.¹⁴⁷ Sabemos muy poco de las actividades de las Lavarello en los años siguientes. Carmen Lavarello, ya casada con Cané, aparece como docente de escuela en 1915.¹⁴⁸ Su paso por el arte parece haber sido fugaz y apegado a géneros tradicionalmente asociados a mujeres. Es posible pensar que su participación fuera el resultado de la educación artística como adorno, un tema de constante discusión en el siglo XIX.¹⁴⁹ Sin embargo, no hay que descartar que hayan ejercido la docencia de modo particular.

¹⁴⁶ “El salón”, *La Prensa*, 22 de octubre de 1896, p. 5.

¹⁴⁷ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, Pandora, 1981, p. 51.

¹⁴⁸ *El Monitor de la educación común*, núm. 511-513, p. 284.

¹⁴⁹ Estrella de Diego, refiriéndose al contexto español del siglo XIX, sostiene que el dibujo como adorno asociado a los idiomas y a la música aparece en todos los manuales de educación femenina. véase Estrella de Diego, *La mujer y la pintura...*, *op. cit.*, p. 168.

Otro caso similar es el de Crescencia Obligado, hermana de Rafael y María y esposa del poeta Domingo Martinto. Criada en un ambiente propicio al cultivo de las artes, Crescencia expuso únicamente en el salón de 1895 y en la exposición de 1910. Fueron dos apariciones aisladas y aun en sus descendientes se ha perdido toda memoria de su paso por el arte.¹⁵⁰ No obstante, se conservan dos acuarelas de su mano: una naturaleza muerta y un paisaje, ambas en una colección particular [Figura 7]. Son obras discretas y revelan un apego a los géneros considerados femeninos. La comparación con su hermana es provechosa. María Obligado, sobre quien volveremos en el próximo capítulo, también integró las exposiciones del Ateneo. Cercana a su hermano, uno de los últimos románticos según Beatriz Sarlo,¹⁵¹ María conoció a fondo su ideario estético, donde la pampa “despojada de conflictos” ocupó un lugar preponderante.¹⁵² Su educación fue sólida: ya desde 1870 encontramos sus estudios sobre cuerpos geométricos y su actuación parisina da cuenta de un interés sostenido por el arte.

El retrato parece haber ocupado un sitio especial en la producción de artistas como Elina González Acha, Eugenia Belin Sarmiento y Delfina François –las dos últimas con un perfil más claramente comprometido–, del mismo modo que continuaría haciéndolo en la generación siguiente con artistas como Lía Correa Morales, Emilia Bertolé y Ana Weiss.

Elina González Acha fue pintora, docente, escritora y geógrafa. Contrajo matrimonio con uno de los artistas de mayor prestigio en el período, Lucio Correa Morales. Rigurosamente formada por Ángel Della Valle, su dedicación a la pintura fue tornándose más y más esporádica al profundizarse su interés por la geografía, campo en el que se destacó. El historiador del arte Iván Hernández Larguía, nieto de la artista, nos informó que fue Eduardo Holmberg quien instó a Elina a decidirse por una de sus inclinaciones.¹⁵³ Se conservan pocas obras de su mano pero alcanzan para definirla como una pintora de entrenamiento sólido. El cuidado retrato de una de sus hijas ejemplifica uno de los puntos más sobresalientes de su producción [Figura 8]. González Acha, por otro lado, fue una de las dos artistas de esta generación que vio ingresar una de sus obras al Museo Nacional de Bellas Artes, junto a Julia Wernicke.

¹⁵⁰ Entrevista con Cecilia Davel, Buenos Aires, 18 de diciembre de 2012.

¹⁵¹ Beatriz Sarlo, “Los últimos románticos”, en *Historia de la literatura argentina. Del romanticismo al naturalismo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986, p. 221.

¹⁵² Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵³ Iván Hernández Larguía, Rosario, 12 de mayo de 2010.

La sección femenina, realizada en el marco de la Exposición Nacional de 1898, otorgó premios a “profesoras” y a “aficionadas”.¹⁵⁴ En la primera categoría resultó distinguida Delfina François por sus miniaturas. No fue la única, ya que otras tres artistas obtuvieron distinciones en esta especialidad. En 1905 François presentó una muestra individual en el Salón Costa. El notable conjunto de cuarenta miniaturas llamó la atención de la prensa. Las exhibiciones estaban ligadas a la visibilización y también a las ventas. *La Nación* reprodujo una carta con palabras de François, explicando en qué consistía su producción: “[e]sta rama del arte de la pintura exige un estudio profundo del dibujo y los resultados son nulos sin él. ¡Cuántas niñas y señoras me han pedido lecciones de miniatura sin tener la menor noción del dibujo!”.¹⁵⁵ La artista realiza una operación doble, señalando la femineidad de su arte (por eso le piden lecciones damas) pero subrayando la seriedad y dedicación que requiere. Además, la artista hacía saber que había aprendido su oficio en París, donde residió durante dieciocho años, bajo la guía de Madeleine Lemaire. Tras haber comenzado a realizar pintura de flores, se interesó por el retrato. François detallaba su recorrido y establecía una continuidad entre estos géneros, buscando elevar la pintura de flores y feminizar el retrato.

François, como ninguna otra artista de esta generación, cultivó el oficio de la miniatura, alcanzando una posición destacada como retratista, como resulta evidente en las obras que hemos identificado en el Museo Saavedra. La miniatura no fue una técnica exclusivamente femenina. Severo Rodríguez Etchart, por ejemplo, presentó en la exposición de artistas argentinos dos miniaturas, retratos de Manuela Suárez de Garmendía y su esposo.¹⁵⁶ La miniatura tampoco era una técnica en boga. Muy por el contrario, había prácticamente desaparecido con la llegada del daguerrotipo y de la fotografía.¹⁵⁷ La actividad de François se ubica en un contexto de renacimiento de la miniatura. Su ejemplo sería continuado por un grupo de artistas de la generación siguiente. Se trataba de mujeres que, en términos generales, se mantuvieron alejadas de la órbita del Salón Nacional y expusieron su obra en un círculo alternativo. Al igual que François, Luna Alston de Gallegos (1881-1978) se dedicó de lleno a ejecutar miniaturas ya desde la segunda década del siglo XX. Desde su primera exposición en Witcomb en

¹⁵⁴ “Exposicion nacional”, *La Nación*, 14 de noviembre de 1898, p. 5.

¹⁵⁵ “Buenos Aires. Miniatura”, *La Nación*, 29 de noviembre de 1905, p. 7.

¹⁵⁶ “La exposicion de artistas argentinos”, *La Nación*, 8 de septiembre de 1901, p. 3.

¹⁵⁷ Rodolfo Trostiné, “La miniatura en Buenos Aires. Notas para su historia”, *Estudios*, vol. 77, núm. 419, Buenos Aires, 1947, p. 15.

1916, Alston se abocó a la realización de miniaturas. Su especialidad, fuertemente feminizada ya para entonces, encontró un ámbito ideal de visibilización en espacios como el Salón Femenino organizado por el Club Argentino de Mujeres.¹⁵⁸ Otras artistas como Marie Antoinette Darnord, Mercedes Sañudo de Sánchez Lloveras y María Luisa Vernet también se dedicaron a la miniatura desde las primeras décadas del siglo XX, con un recorrido similar al de Alston pero sin su éxito. Todas compartieron, sin embargo, espacios de exhibición similares: los salones del Club Argentino de Mujeres y de la Sociedad de Miniaturistas (fundada por Vernet en 1945).

En el Ateneo los paisajes alcanzaron un 18% de las obras de mano femenina. No era, a diferencia de lo que ha señalado Cherry para el caso inglés, un género que planteaba dificultades para las mujeres. Posicionarse al aire libre no parece haber despertado en el contexto porteño ninguna suspicacia. Muy por el contrario, tanto grupos informales de mujeres de élite como academias de señoritas solían ir a sitios como Santa Catalina o la Isla Maciel, entre otros [Figura 9]. No se trató de artistas ocasionales en todos los casos: Ana Limendoux –formada en París y con una importante trayectoria en Buenos Aires y La Plata– participó en 1907 de una de estas excursiones junto a Francesco Parisi y otras condiscípulas.¹⁵⁹ Los lugares más transitados por el interés de las artistas coinciden en gran medida con los sitios de paseo y recreo de la alta sociedad: Palermo, San Isidro, Tigre y San Fernando.

Fernando Fusoni, luego secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes, publicó entre 1899 y 1900 una serie de cartas con consejos sobre arte dirigidas a una niña. Allí se expresaba en contra del estudio de la figura. El paisaje y la marina, en cambio, eran más admisibles. Sin embargo, Fusoni advertía:

El estudio del paisaje tiene, con todo, un inconveniente fundamental, para una señorita, aparte de un sinnúmero de pequeñas molestias que lo convierten á veces en un verdadero martirio. El trabajo al aire libre, en parajes casi siempre apartados y solitarios, obliga á una niña á llevar, cuando menos, una acompañante de su sexo, la cual, sin embargo, puede frecuentemente ser insuficiente para ponerla á cubierto de las cargosidades de los importunos ó de los desmanes de los mal intencionados.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 23.

¹⁵⁹ “Una excursión artística”, *Caras y Caretas*, año X, núm. 475, 9 de noviembre de 1907, s. p.

¹⁶⁰ Fernando Fusoni, “El arte en el hogar. Cartas á una niña. Carta quinta”, *El Monitor de la Educación Común*, año XX, núm. 322, 31 de enero de 1900, p. 65.

Las “pequeñas molestias” incluían el viento, el sol y los insectos. Descartando la pintura de animales, que ofrecía dificultades tanto anatómicas como prácticas, Fusoni recomendaba “la pintura de flores, frutas, y toda la serie de objetos que animan y embellecen el interior del hogar”.¹⁶¹ El artista y crítico no hacía otra cosa que seguir los preceptos de Jean-Jacques Rousseau, quien describió en *Emilio* las dotes artísticas de su compañera ideal: “no es indiferente este arte [el dibujo] para el de vestirse con gusto; mas no quisiera que las aplicaran á pintar paisajes, y figuras mucho menos. Follajes, frutas, flores, ropajes, todo cuanto puede servir para dar garbo á los arreos, y para hacer por sí propias un patron para bordar cuando no le encuentren á su gusto, con esto les basta”.¹⁶² Algunos críticos adhirieron a esta división entre géneros aptos y no aptos para mujeres: “[m]e confirmo en lo que dije antes, señorita Udaondo. Mientras pinte V. *Violetas* ú otra clase de flores, viviremos en paz. Como viviremos en guerra con la señorita Anchorena si se empeña en pintar paisajes como el de *San Isidro*”.¹⁶³

La naturaleza muerta fue un género ampliamente transitado, sin ser exclusivo de las mujeres. Algunas artistas parecen haber evitado presentar este tipo de obras, privilegiando otros géneros. Es el caso de Eugenia Belin Sarmiento, expositora en todas las muestras convocadas por el Ateneo. Un porcentaje amplio de su producción parece haberse enfocado a este género, donde alcanzó un altísimo nivel técnico [Figuras 10 y 11]. Sin embargo, sus envíos al salón no revelan este interés, sino que se orientan claramente hacia el paisaje y el retrato, un punto sobre el que volveremos.

Hortensia Berdier (1862-1938) también orientó sus envíos hacia esos dos géneros. En la Exposición Continental de 1882 ya había expuesto un grupo de acuarelas (*Paisaje del río Tigre, Paisaje de una estancia, Flor de manzano, Paisaje de campaña, Vista de Buenos Aires, Un paisaje, Ramo de flores sobre un espejo*) y una obra sobre porcelana, siendo el suyo uno de los conjuntos femeninos con mayor cantidad de trabajos en esa Exposición. En 1894 vendió *Un lago de Palermo*, uniendo su nombre a los de los otros vendedores (Sívori, de la Cárcova y Della Valle).¹⁶⁴ Dos notas de Juan Cruz Varela, conservadas celosamente en uno de sus álbumes, dan cuenta de otra

¹⁶¹ Ídem.

¹⁶² Jean-Jacques Rousseau, *Emilio, ó de la educacion*, tomo II. Madrid, Imprenta de Albán y Compañía, 1821, pp. 175 y 176.

¹⁶³ El Licenciado Veritas, “Las salitas del Ateneo. Finis coronat opus”, *El Correo Español*, 30 de noviembre y 1 de diciembre de 1896, p. 1.

¹⁶⁴ Cit. en Laura, p. 368. El precio fue de \$300, frente a los \$800 pagados por un óleo de Sívori, los \$250 por una acuarela de Ernesto de la Cárcova y los \$150 por un pequeño óleo de Ángel Della Valle. “La Exposicion del Ateneo. Una idea yankee”, *La Nación*, 19 de noviembre de 1894, p. 6.

circulación posible de sus obras. En efecto, Varela solicita y agradece a José Gregorio Berdier el préstamo de la “bella creación de su hija”, una “joya” que quería mostrar a algunos “amateurs” que estaban en su casa.¹⁶⁵

De sólida formación, que analizaremos con detalle en el capítulo siguiente, Berdier expuso en los salones del Ateneo de 1893 y 1894. Se conserva un conjunto pequeño pero significativo de su producción. Dos de las obras que fueron expuestas continúan en poder de sus descendientes: *De paseo* y *Canal de San Fernando*. Expuesta en 1894, *De paseo* es un cuidadoso estudio de una joven vestida a la moda ubicada sobre un fondo de abundante follaje [Figura 12]. Es una representación de la vida moderna y cotidiana, siendo su tema apenas una muchacha de mirada desinteresada. Algunos fragmentos de la obra revelan la profunda dedicación de Berdier al estudio, bajo la dirección de Reinaldo Giudici.

Un año antes Berdier había presentado *Canal de San Fernando* [Figura 13]. La obra exhibe una depurada técnica y da cuenta de su dedicación temprana, anterior al viaje a París en 1896. Este luminoso paisaje se sitúa en el contexto de las salidas para bosquejar. En efecto, Berdier y Giudici solían realizar excursiones por el área de San Fernando y Tigre.¹⁶⁶ Resultado de estas caminatas son obras de gran formato, evidentemente realizadas en taller tanto por Berdier como por Giudici [Figura 14]. Pero Berdier ejecutó también estudios pequeños, apuntes sobre madera [Figura 15] o papel. Los álbumes de Hortensia incluyen acuarelas, dibujos y pequeños óleos, muchos de los cuales son paisajes tomados en sus paseos y excursiones por el agua [Figura 16]. *Canal de San Fernando* está enraizado en la sociabilidad contemporánea y en el conocimiento de la naturaleza de una joven de la alta sociedad porteña, transformados en una obra de calidad. A diferencia de su hermana Corina, que en el único álbum sobreviviente ha dejado bellos pero estereotipados paisajes [Figura 17], Hortensia tomaba apuntes del natural que luego volcaba en obras de mayor aliento o que simplemente permanecían como testimonio de su activa vida social [Figura 18].¹⁶⁷

Sin embargo, su promisorio carrera se vio afectada cuando responsabilidades familiares ineludibles recayeron sobre ella (dos de sus hermanos padecieron enfermedades mentales severas). Su pintura se tornó ocasional, aunque debe recordarse

¹⁶⁵ Nota de Juan Cruz Varela a José Gregorio Berdier, Álbum de Hortensia Berdier, colección particular.

¹⁶⁶ Debido a su cercanía con Ángel Pacheco, la familia Berdier pasaba largas temporadas en el Talar.

¹⁶⁷ Este dibujo se halla en un álbum junto a las firmas de los participantes de una excursión a Laguna de los Padres el 16 de enero de 1889.

que participó en el Salón Nacional de 1912 y que se abocó, ya en la década de 1920, a actividades de promoción cultural en el marco de la Liga Patriótica Argentina, una organización de extrema derecha.

Artistas como María Obligado, Hortensia Berdier, Graham Allardice, Eugenia Belin Sarmiento, Sofía Posadas, Julia Wernicke y Diana Cid García mostraron una faceta más claramente profesional que otras artistas contemporáneas. Una definición estricta de la categoría de profesional, entendida como un medio de vida, pondría a la mayor parte de ellas fuera de los límites de la misma. No obstante, abogamos por un reconocimiento más amplio de su compromiso, como el demostrado por ciertas voces contemporáneas, que exploraremos a continuación.

3.3.2. *La recepción por la crítica.*

La crítica artística otorgó un lugar no desdeñable a las mujeres. La discusión sobre su producción estaba casi siempre presente en las largas columnas dedicadas a los salones del Ateneo en los diarios porteños. Como señaló Tamar Garb para el caso francés, en un contexto marcado por la discusión en torno a la “cuestión de la mujer”, la exhibición de obras de mujeres concitaba atención naturalmente.¹⁶⁸

La recepción de las obras ejecutadas por mujeres no fue monótona. No era raro encontrar “críticas durísimas a los pintores en los diarios de Buenos Aires”¹⁶⁹ y las artistas no escaparon a esa suerte. Algunos críticos se mostraron complacientes: un recurso frecuentemente utilizado para no analizar en profundidad las obras de mano femenina era apelar a la “galantería” debida a las mujeres, que excusaba al periodista de comentar la obra,¹⁷⁰ o de ofrecer algo más que halagos vacuos. En tal sentido, Germaine Greer ha identificado el elogio irrestricto como uno de los obstáculos a los que debían hacer frente las artistas: los excesivos halagos clausuran cualquier intención de mejorar.¹⁷¹

Otro grupo cuestionó, de manera previsible, la autoría femenina de las obras. Un anónimo autor de un suelto se preguntaba en 1894 “¿será que los maestros han

¹⁶⁸ Tamar Garb, *Sisters of the Brush...*, *op. cit.*, pp. 105-152.

¹⁶⁹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 231.

¹⁷⁰ Por ejemplo, “Una visita al Ateneo. En la sala I”, *El Correo Español*, 2 de noviembre de 1895, p. 2.

¹⁷¹ Germaine Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York, Farrar Straus Giroux, 1979, p. 68.

pretendido lucirse?”.¹⁷² En otros casos, se aplaudía que los profesores no hubieran intervenido en la obra, permitiéndole expresar a la artista su “femenilidad”.¹⁷³ El *topos* de la feminidad podía extenderse y convertirse en un término positivo o negativo para el arte producido por hombres. Las obras de Ernesto de la Cárcova eran elogiadas como joyas “de gusto y de gracia”.¹⁷⁴ La tendencia crítica que veía con buenos ojos la presencia de características supuestamente femeninas en obras de varones había resultado completamente desplazada en la década de 1920. Lozano Mouján, en tal sentido, sostenía en 1922 que en sus paisajes de la pampa “Sívori perdió vigor, afeminando su colorido”.¹⁷⁵

En general, las mujeres fueron analizadas conjuntamente, insinuándose que constituían una categoría distinguible. Sus variados trabajos eran agrupados e interpretados como expresiones del refinamiento de las mujeres de élite, de su delicadeza o de su sensibilidad. Pero si sus obras eran uniformes y de limitado interés, ¿por qué los críticos se molestaban sin excepción en mencionar a unas cuantas mujeres en cada reseña? Las mujeres aparecían crecientemente asociadas a la alta cultura y a un estilo de vida elegante. En una extensa nota biográfica dedicada a Giuseppe Agujari se destacaba su labor docente: “[c]uenta entre sus discipulas á una numerosa falanxe de señoritas de nuestra primera sociedad, y es de esperarse que ese apostolado artístico, produzca fecundos resultados para un porvenir cercano, desarrollando el gusto en Buenos Aires, –que tanto lo necesita”.¹⁷⁶ En 1896, cuando Sívori comenzó a dictar clases para “señoritas” en el Bon Marché, el anónimo cronista se expresaba de este modo: “[q]uedan avisadas las aficionadas de nuestra sociedad, en cuyas filas se está desarrollando, á Dios gracias, el amor á las bellas artes”.¹⁷⁷

Estas expresiones dan cuenta de un interés por mejorar la educación de las madres, educadoras primarias. Es decir, el mejoramiento de los roles femeninos tradicionales, asociados al orden doméstico, era crucial. Un conjunto importante de

¹⁷² “Exposicion de Bellas Artes del Ateneo”, *La Ilustración Sud-Americana*, año II, núm. 46, 20 de noviembre de 1894, p. 510.

¹⁷³ “Las damas-pintores. Arte amable. Unas cuantas observaciones. Decadentismo, etc”, *La Nación*, 30 de octubre de 1895, p. 3.

¹⁷⁴ Miguel Escalada, “Á través del Salón”, *El Tiempo*, 22 de octubre de 1895, p. 1.

¹⁷⁵ José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922, p. 105.

¹⁷⁶ “José Aguyari”, *La Ilustración Argentina*, año III, núm. 20, 20 de julio de 1883, p. 236.

¹⁷⁷ “Notas sociales”, *La Nación*, 23 de abril de 1896, p. 5.

críticos señaló la presencia de expositoras como indicador de la distinción alcanzada por las mujeres de la élite:

Hay sociedades que enseñan á centenares el dibujo y hasta las escuelas se preocupan de hacer comprender las cosas á los niños mediante el sentimiento de las formas. El movimiento ha trascendido á la sociedad elegante y mundana, donde muchas señoritas, ahí están las obras de sus delicadas manos, adquieren dotes artísticas que coronen su belleza y elegancia con una aureola intelectual, (casi digo una impertinencia, al estampar ingenuamente que se dedican á la pintura). La buena cantidad de excelentes producciones de manos de mujer, la que aumenta cada año, es uno de los mejores síntomas sociales, el que aminorará la insipidez de las conversaciones sobre trapitos y trapicheos y hará disminuir poco á poco el insano furor de figurar en la “vida social”, de que harían las más graciosas comedias sus redactores, si no fuesen tan discretos.¹⁷⁸

El arte era un arma para combatir la frivolidad femenina, del mismo modo que dotaba de rasgos espirituales a una sociedad mercantilizada. Como se señaló al presentar la academia de París: “hay que cazar las mariposas del ideal, tengan ó no polvo de oro en sus brillantes alas. Sacudamos un tanto el yugo ominoso de la libra esterlina”.¹⁷⁹ De este modo, la concepción del arte difundida en el período finisecular invitaba a las mujeres a ocupar un lugar dentro de las iniciativas culturales que se afianzaban en Buenos Aires. De allí a la promoción del arte como ocupación posible para las mujeres había un camino corto.

En efecto, desde fines del siglo XIX un número creciente de textos dirigidos a mujeres de clases medias señalaba el arte como un terreno fértil para el trabajo femenino. Juan Augusto Turdera, por ejemplo, tras criticar los esfuerzos profesionales de las mujeres, señalaba que “aparte las santas é ineludibles que por derecho propio le están encomendadas en el hogar, sólo tres profesiones son compatibles con su sexo, á saber: *El magisterio, las Bellas Artes y el Trabajo manual para el que la faculden sus fuerzas y su constitución orgánica*”.¹⁸⁰ Desde el Consejo Nacional de Mujeres, por otro lado, se publicó la traducción de uno de los artículos incluidos en las actas del *International Congress of Women* realizado en Londres en 1899. En él, la artista Emily Sartain (1841-1927) caracterizaba la ilustración como “una de las profesiones favoritas

¹⁷⁸ Augusto Belin Sarmiento, “Salon. I”, *El Diario*, 16 de octubre de 1895, p. 1.

¹⁷⁹ “Ecos”, *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, 16 de marzo de 1900, p. 895.

¹⁸⁰ Juan Augusto Turdera, “Cuestiones pedagógico-sociales. La mujer ideal de Rousseau y la mujer ideal moderna”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XXII, 1905, p. 559.

de las mujeres de alguna intelectualidad”,¹⁸¹ un tema sobre el que volveremos en el capítulo 5.

Esta visión distaba de ser unánime. Fernando Fusoni señalaba en las cartas mencionadas: “[e]scuche usted mi consejo, señorita: cultive el arte como una manifestación elevada del espíritu; como una expansión íntima y personal; jamás con un fin interesado. Haga arte por el arte”.¹⁸² No obstante su postura claramente conservadora, Fusoni admitía que el arte se transformara en algo más que un pasatiempo: podía ser “una agradable ocupación cuando menos y una fuente de recursos distinguida y honorable si los azares de la existencia la obligan algún día á utilizar las habilidades adquiridas”.

La crítica artística osciló entre estas posiciones, permaneciendo más cerca de la visión de Fusoni. De hecho, el concepto de “aficionada” fue el término más utilizado por la crítica para referirse a las expositoras de los salones del Ateneo. Mientras tanto, otros optaron por prestar atención a las obras de mujeres y a intentar detectar posibles talentos.

La extensa reseña publicada por *La Nación* en 1895 comentaba las principales obras debidas a mujeres. Graham Allardice de Witt (1863-1947) era señalada como la artista más destacada del conjunto. Tras nombrar a otras, el articulista concluía así:

Algunas aficionadas que concurrieron al Salón de 1894 hacen notar su ausencia este año, quizá porque no se las ha halagado bastante, quizá por otras razones.

La primera, no lo sería, adorables señoras nuestras, pues hay momentos en que no se puede ser galante sin perjuicio de tercero. Las demás no pueden pesarse, por ser desconocidas. Pero, hay que volver al Salón, siquiera para darle una ingenua nota de juventud, que suele no carecer de picante... ¿Los premios? A los profesionales que empiezan y que suelen necesitar estímulo para no desmayar. Vosotras lo obtenéis con el hecho de mostrar que no os falta talento y que tenéis un adorno más que la generalidad.

Ahora, si pintarais telas como *Luto* y *Una carta*...¹⁸³

Los críticos apelaron a un lugar común para referirse a la obra de aquellas artistas que querían destacar: la ausencia de supuestos rasgos femeninos en sus obras. Era precisamente esa característica la que distinguía a Allardice, quien expuso en el salón de

¹⁸¹ “El arte en sus variadas manifestaciones como profesión para la mujer”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres*, año III, núm. 12, 25 de diciembre de 1903, p. 38

¹⁸² Fernando Fusoni, “El arte en el hogar. Cartas á una niña. Carta primera”, *El Monitor de la Educación Común*, año XIX, núm. 315, 30 de junio de 1899, p. 681.

¹⁸³ “Salón de 1895”, *La Nación*, 20 de octubre de 1895, p. 6.

1895 *Un luto y Una carta*, junto a dos retratos femeninos. Algunos periodistas señalaron ciertos defectos, como el tratamiento de la luz, pero en general fueron obras elogiadas. “Un profano” incluso llegaba a preguntarse si *Un luto* no era “la” obra del salón.¹⁸⁴ No hemos hallado el cuadro, que es conocido solamente por un grabado aparecido en *La Nación* [Figura 19]. La obra representaba un momento dramático: una madre llora la pérdida de su pequeño hijo. *Una carta*, encontrada en la colección de uno de sus descendientes, muestra las dotes de la artista para la composición y su gusto por las escenas intensas [Figura 20]. Los retratos femeninos, de las señoras de Quaglia (o Queglia) y de Giudici, no corrieron la misma suerte.¹⁸⁵ Pero se torna evidente que no son conflictos desatados por la exposición de obras hechas por mujeres, pues el mismo crítico señalaba en otro artículo que no había ningún buen retrato en el Ateneo en general.¹⁸⁶

A través de obras conservadas por su familia y fotografías del Archivo Kenneth Kemble, hemos reconstruido un corpus de unas cincuenta obras, incluyendo retratos, autorretratos, paisajes, academias, alegorías y escenas de género. El *Retrato de Margarita*, fechado en 1892, ofrece una oportunidad para vislumbrar la técnica de Allardice y su gusto por las escenas burguesas, visible también en el estudio de una niña tocando el piano [Figuras 21 y 22].¹⁸⁷ Son estudios de la cotidianeidad que ejemplifican la representación de los “espacios de la feminidad”, analizados por Griselda Pollock. El orden producido por la diferencia sexual ha estructurado la vida de las artistas, tornando algunos lugares inaccesibles y volviendo a otros “naturales”. Pollock ha identificado los espacios más frecuentemente representados por artistas asociadas al impresionismo: salas de recibo y estar, dormitorios, balcones y jardines privados.¹⁸⁸ Estos lugares son los que articulan también la obra de varias de las artistas activas en Buenos Aires en este período.

Nacida en India, educada en Francia y llegada a Buenos Aires entre fines de 1894 e inicios de 1895, Allardice de Witt fue una figura ensalzada por la crítica.

¹⁸⁴ Un profano, “Exposicion del Ateneo”, *El Tiempo*, 19 de noviembre de 1895, p. 1.

¹⁸⁵ Un profano, “Exposicion del Ateneo”, *El Tiempo*, 2 de diciembre de 1895, p. 1.

¹⁸⁶ Un profano, “Exposición del Ateneo. Intermezzo. El retrato”, *El Tiempo*, 4 de diciembre de 1895, p. 1.

¹⁸⁷ Su hija Margarita fue una destacada violinista, que trabajó en Argentina y Europa. “Una artista argentina en Europa”, *Caras y Caretas*, año XIII, núm. 605, 7 de mayo de 1910, s. p.

¹⁸⁸ Griselda Pollock, *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. London, Routledge, 1988, p. 56.

Augusto Belin Sarmiento, por ejemplo, la consideró una “artista de primer orden”.¹⁸⁹ Además, destacaba que “asiduamente aprovecha los recursos de estudios que proporciona la Sociedad Estímulo de Bellas Artes establecida en el Bon Marché y nos es grato saludar su brillante entrada en nuestra escena artística”. En *La Nación* se afirmaba que poseía “un vigor que no suele hallarse en las damas artistas”.¹⁹⁰

En 1905 presentó una muestra individual en el Salón Costa. Con treinta y tres obras más una selección de acuarelas, la exposición despertó el interés de la prensa. Óleos, pasteles –como *Cabeza de niña*, valuada en \$250 [Figura 23]– y acuarelas se ofrecían a la venta, aunque no sabemos qué éxito comercial tuvieron. La artista mantuvo un taller a lo largo de su vida. Las fotos del mismo revelan un nivel de compromiso que, aunado a su deseo de insertarse comercialmente, definen un perfil activo y moderno [Figura 24]. Grandes composiciones, hoy perdidas, demuestran que las mujeres estuvieron lejos de preferir uniformemente los formatos pequeños.

La invisibilidad de un hipotético “estilo femenino” constituía motivo de admiración. El *Retrato de Soto y Calvo* de María Obligado, expuesto en 1896, suscitó una crítica interesante en tal sentido. En *Le Courrier Français* se publicó que: “[e]l toque es vigoroso, casi duro y nosotros encontramos allí la marca de las enseñanzas de J. P. Laurens, de quien la señora Soto es alumna”.¹⁹¹ Obligado retrató a su marido en diversas oportunidades pero tal vez la crítica haga referencia a un retrato, hoy perdido, expuesto nuevamente en 1902 [Figura 25]. La pincelada enérgica de Obligado era derivada directamente y sin mediación alguna de su maestro francés.

Otra artista cuya obra fue largamente reseñada fue Diana Cid García. Como ya ha sido analizado por Malosetti Costa, diversos medios se detuvieron en sus obras.¹⁹² Un anónimo articulista repudió su enrolamiento en el “arte decadente de Francia”, dada la “naturaleza artística” de García Cid.¹⁹³ Belin Sarmiento señalaba que pertenecía a la escuela “decadente” y “pre-rafaélica”.¹⁹⁴ Si bien se reconocía que tenía dotes para la pintura, se repudiaba que dedicara sus esfuerzos a una tendencia afectada. Duramente condenada por sus elecciones estéticas, tenemos que advertir sin embargo que la crítica

¹⁸⁹ Augusto Belin Sarmiento, “Salon. V”, *El Diario*, 22 de octubre de 1895, p. 1.

¹⁹⁰ “Salon. La Sra. Graham de Witt. Luto y Una carta. Dos jóvenes -- Maggiolo y Ripamonte. Huerfanos”, *La Nación*, 24 de octubre de 1895, p. 3.

¹⁹¹ C. D., “A la Athénée. Exposition de Peinture. II”, *Le Courrier Français*, 23 de octubre de 1896, p. 1

¹⁹² Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas...”, *op. cit.*

¹⁹³ Un profano, “Exposicion del Ateneo”, *El Tiempo*, 9 de diciembre de 1895, p. 1.

¹⁹⁴ Augusto Belin Sarmiento, “Salon. V”, *El Diario*, 22 de octubre de 1895, p. 1.

no se hizo en términos marcados por el género: “[s]i se dedicase una temporada a pintar como las personas, podría hacer cosas buenas”.¹⁹⁵

Pero las críticas negativas no fueron las únicas. Miguel Escalada, por su parte, elogió la belleza de la artista y realizó una encendida reseña de sus obras. La “mujer hermosa” era la autora de obras valientes, en “tiempos de positivismo y de sensualidades”.¹⁹⁶ La tentación de asociar apariencia y producción era demasiado fuerte y fueron pocos los críticos que se abstuvieron de realizar este tipo de asociaciones.

Sin embargo, fue Rubén Darío quien llevó más lejos el elogio de la artista. En 1895 escribió: “[s]ólo habrá que decir que en todos los cuadros el arte ha puesto su sello. Lo que ha pintado esas cosas, es ‘alguien’. Ver brotar de un cerebro de mujer semejantes concepciones, en realidad sorprenderá á quienes reconocen la demostrada pasividad cerebral del hermoso sexo”.¹⁹⁷ Su enaltecimiento es paradójico, pues resta a las demás artistas todo interés. Nuevamente, la artista era elogiada tanto por su talento como por su belleza: “misteriosa, suave, enigmática, llena de visiones y sueños”.¹⁹⁸ Sus características físicas aparecen vinculadas estrechamente con su producción artística. No sería ésta la única vez que Darío se mostrara interesado por la hermosura de las mujeres artistas, incluyendo por supuesto a las escritoras. En el prólogo de *Oasis de arte* de Zoila Aurora Cáceres, el escritor señalaba:

Confieso ante todo que no soy partidario de las plumíferas (...)

¿De dónde proviene mi poco apego a las mujeres de letras? Posiblemente, ó seguramente, porque todas, con ciertas raras excepciones, han sido y son feas. Evangelina no se encuentra en este caso, pues ha sido y es gala de los salones, tanto por su espíritu como por su beldad, gracia y elegancia.¹⁹⁹

Encantado con la artista, Darío le otorgó un sitio relevante en uno de sus proyectos posteriores, la revista ilustrada *Elegancias*, publicada en París bajo su dirección desde 1911.²⁰⁰ Desde su primer número, *Elegancias* aspiró a conformar una galería de mujeres

¹⁹⁵ El Licenciado Veritas, “Las salitas del Ateneo. Aun en la primera”, *El Correo Español*, 4 de noviembre de 1896, p. 2.

¹⁹⁶ Miguel Escalada, “Á través del Salón. El simbolismo”, *El Tiempo*, 24 de octubre de 1895, p. 1

¹⁹⁷ Rubén Darío, “El Salón VI”, *La Prensa*, 1 de noviembre de 1895, p. 4.

¹⁹⁸ Cit. en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 385.

¹⁹⁹ Rubén Darío, “Prólogo”, en Zoila Aurora Cáceres (Evangelina), *Oasis de arte*. Paris, Casa Editorial Garnier Hermanos, p. viii.

²⁰⁰ Sobre la publicación véase Georgina Gluzman, “Latinoamericanas en París: la revista *Elegancias* y una modernidad en femenino”, ponencia presentada en las *I Jornadas de Género y Estudios Visuales*, Mar del Plata, 2014 (mimeo).

célebres. Actrices, bailarinas, artistas y escritoras la integraron, desplazando a las filántropas, tan caras a la prensa periódica de entresiglos. La pintora Diana Cid García de Dampt fue la primera elegida. Casada con el renombrado escultor francés Jean Dampt, García Cid se instaló definitivamente en París a fines de siglo, exhibiendo con regularidad en el salón de la *Société des Beaux Arts*. El artículo de *Elegancias* consiste en una entrevista realizada a la artista por Jorge Dupuy. Es un texto revelador en varios sentidos. Las imágenes, la reproducción de una obra expuesta en el salón –*La dama de las camelias*– y un retrato de la artista en plena tarea, cuentan una historia, mientras que la entrevista da cuenta de una muy diferente [Figuras 26 y 27]. En efecto, si bien García Cid es presentada como una artista celebrada en “dos hemisferios”, Dupuy destaca que la entrevista no abordará su actividad artística. La artista se explaya sobre la existencia de cuatro zonas en la ciudad de París, “capital del espíritu”.²⁰¹ El resultado es paradójico, ya que la trayectoria artística de García Cid es desplazada del centro de la atención.

Más allá de estos reconocimientos, es necesario remarcar que ninguna mujer fue destacada del mismo modo que sus compañeros varones. Con ocasión de la exhibición de 1893, por ejemplo, *El Nacional* publicó una extensa serie de notas sobre los artistas argentinos, entre los que se hallaban predeciblemente Schiaffino y Sívori. El articulista señalaba: “[c]omenzaremos por los pertenecientes á los pintores nacionales que forman el Jurado de la Exposicion, á quienes consideramos como maestros, en atencion á su incontestable superioridad artística sobre los demás pintores”.²⁰² Estos proto-genios se protagonizaron muchas reseñas, a tal punto que en *El Correo Español* se mencionaba: “[s]e había escrito mucho, es verdad, pero todo se había reducido á incensar sin ton ni son á tres ó cuatro *nombres ilustres*”.²⁰³

3.3.3. Una participación limitada.

²⁰¹ Jorge Dupuy, “Una pintora argentina en el Salón de Primavera, de Paris”, *Elegancias*, año I, núm. 1, Paris, 1 de mayo de 1911, pp. 6 y 7.

²⁰² “En el Ateneo. Los artistas argentinos. 1. Sívori”, *El Nacional*, 19 de mayo de 1893, p. 1. La Exposición de Pintores Argentinos, que tuvo lugar en la galería Freitas y Castillo en 1901, presentó una selección de artistas muy similar: Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino y Sívori.

²⁰³ El Licenciado Veritas, “Las salitas del Ateneo”, *El Correo Español*, 28 de octubre de 1896, p. 1.

Es posible considerar a las artistas del Ateneo como una generación, ligada por la experiencia de la modernidad y por un conjunto común de desafíos y posibilidades.²⁰⁴ Aunque ofreció un espacio para tornar visible la producción artística de las mujeres y para enfrentar la crítica artística, desde el Ateneo se difundió un discurso de fuerte división sexual del trabajo creativo. De este modo, se contribuyó a consolidar estereotipos firmemente arraigados en torno a la relación entre mujer y arte. La diferencia sexual fundaba la distribución de poder. En efecto, las mujeres no ocuparon espacios prestigiosos dentro del Ateneo.

Si bien las artistas participaron en las redes que comenzaban a tejerse, su ubicación fue siempre desfavorable. No integraron los jurados ni participaron de los asuntos internos de la Sub-comisión de Bellas Artes. Resulta posible comparar su situación con la de las artistas italianas del mismo momento y sus pares varones. Refiriéndose a la admisión de mujeres a círculos masculinos, Trasforini señala: “se trata más bien de formas de no hostilidad que de auténticos impulsos al arte como profesión”.²⁰⁵

Asimismo, los premios que se otorgaban año a año fueron desigualmente distribuidos. Entre 1893 y 1896, las mujeres no obtuvieron Medallas de bronce o plata. El reconocimiento más alto al que pudieron aspirar en estas fechas fue el de la Mención honrosa de primera clase. En 1896 obtuvieron premios en dinero.²⁰⁶

Sin embargo, resulta indudable que sin el apoyo económico de las mujeres el funcionamiento institucional y las carreras de los maestros que detentaban el poder habrían sido probablemente inviables. Este papel sí fue ampliamente reconocido, como hemos visto en el apartado anterior. Las mujeres actuaron como “guardianas culturales”, aprovechando la tradicional asociación femenina con la belleza y el refinamiento.²⁰⁷

En resumen, el Ateneo fue un importante espacio de visibilización del trabajo artístico femenino. Ahora bien, resulta conveniente relativizar su acción positiva en favor del reconocimiento de las capacidades de las mujeres. Si bien se reconocieron posibilidades mayores a las tradicionales, la igualdad de derechos no fue un objetivo a lograr. Se aspiró, por el contrario, a lograr una feminidad culta y civilizada, capaz de

²⁰⁴ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 93.

²⁰⁶ “Ateneo. 4a Exposición Anual” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 4).

²⁰⁷ Kirsten Swinth, *Painting Professionals...*, *op. cit.*, p. 4.

contribuir al progreso artístico general. La ausencia de mujeres en los roles centrales es la manifestación más cabal en este sentido.

Esta apertura relativa del Ateneo parece haber determinado el fracaso de los proyectos separatistas y la ausencia de una “identidad como mujer artista”, en el sentido de la reivindicación de una diferencia femenina.²⁰⁸ Claro está que el separatismo requiere un fuerte cuestionamiento a la autoridad masculina, lo que simplemente no existió: las artistas parecen haber deseado la visibilidad dentro de las nuevas redes y haberse contentado con su grado de participación. Parcialmente admitidas, medianamente reconocidas y con alguna posibilidad de desarrollo profesional *stricto sensu*, las artistas del Ateneo quedaron atrapadas en las contradicciones de un esquema que les permitía un cierto compromiso con el arte.

A modo de hipótesis podemos sugerir que asumirse como “mujeres artistas” implicara arriesgar esta posición. En este sentido, Simone de Beauvoir ha destacado que en términos generales las mujeres se han contentado con un éxito moderado, sin animarse a ambicionar demasiada notoriedad.²⁰⁹ Como señaló Germaine Greer refiriéndose a los riesgos de la ilusión del éxito, una mujer artista ha tenido que temer tanto a la crítica destructiva como al elogio venenoso: “el halago no fue un estímulo para esfuerzos más grandes sino un canto de sirena que llamaba a desistir de los trabajos”.²¹⁰

En efecto, sólo en la Exposición Nacional de 1898 –realizada en Buenos Aires– se destinó un espacio exclusivamente femenino. Esta muestra había sido moldeada sobre los ejemplos internacionales que presentaban pabellones femeninos. En este sentido, resulta interesante analizar cómo fue presentada la sección femenina de la Exposición de Atlanta de 1896 por la escritora Amalia Solano:

En el medio de la exposición se eleva el palacio de las mujeres, de proporciones y ornamentación bellísimas. Es ésta una de las construcciones más admiradas, habiendo en su interior millares de objetivos debidos á la labor y el ingenio femeninos.

Observando que muchos de los trabajos é inventos de la mujer, rivalizan, á menudo ventajosamente con los de los hombres, se me ocurrió pensar en que es en cierto

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 61. Trasforini define como separatistas o segregacionistas a las asociaciones profesionales (emancipacionistas o no) que ofrecían instrumentos apoyo, relaciones y espacios de exposición. Estas agrupaciones florecieron desde mediados del siglo XIX en Europa y Estados Unidos. Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, *op. cit.*, p. 127.

²⁰⁹ Cit. en Germaine Greer, *The Obstacle Race...*, *op. cit.*, p. 292.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 69.

modo humillante su colocación en sitio separado, como diciendo: para obra de mujeres no está mal, pero no se la puede comparar con la masculina.

La verdad es que resultaría interesante la comparación entre unos y otros trabajos, sin apartes ni distinciones, por más que de antemano se pueda asegurar que el hombre descollará siempre por la originalidad de la concepción y la grandeza de la ejecución, y la mujer en la copia, en el detalle, en lo pequeño y delicado.²¹¹

Solano abogaba a favor de que las obras de hombres y de mujeres fueran presentadas juntas, para ser comparadas. El separatismo aparecía, entonces, como una excusa para la mediocridad femenina y como un modo de perpetuar las lecturas diferenciadas.

Esta visión negativa del separatismo parece haber sido compartida por las artistas residentes en París. Apenas cuatro de las artistas contempladas en esta tesis se acercaron a la célebre *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*,²¹² el proyecto separatista más importante del fin de siglo, y únicamente tres de ellas antes de 1927.²¹³ En tal sentido, resulta interesante mencionar el artículo que publicó al respecto Fernando Fusoni en *La Nación*. En neto contraste con la opinión de Francisco Soto y Calvo que analizaremos en el próximo capítulo, Fusoni recogía la opinión de Léandre Vaillant: los mil quinientos objetos exhibidos en el salón de la *Union* eran “de una increíble insignificancia”.²¹⁴

El desarrollo de proyectos separatistas podría haber permitido la emergencia de una identidad profesional tempranamente, creando las posibilidades para que las mujeres adquirieran una mayor visibilidad en la escena artística. Buenos Aires, por la importante actuación de los movimientos femeninos que veremos en el capítulo 5, ofrecía un panorama espacialmente apto para el surgimiento de este tipo de iniciativas. Además, en Buenos Aires circulaba abundante información en torno a la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, así como sobre otras asociaciones femeninas, como el llamado “Círculo internacional de bellas artes” (*Lyceum de France*). Esta institución, creada en 1906, fue el tema de un artículo publicado en *El Hogar* al año siguiente. Allí, una redactora, identificada como “Una de ellas”, se preguntaba: ¿[p]or qué no crear aquí

²¹¹ Amalia Solano, “Crónicas norteamericanas. La Exposición de Atlanta. Secciones principales. El conjunto. Lo nacional y lo extranjero. Productos naturales y manufacturados. Rasgos característicos. Hombres, mujeres y negros. El inmortal Martí”, *La Nación*, 21 de enero de 1896, p. 3.

²¹² La *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* fue fundada en 1881 por Madame Léon Bertaux, escultora de cierto éxito. Además de comprometerse en la lucha por la apertura de la *École des Beaux Arts* a las mujeres, organizó una exposición anual con cientos de obras ejecutadas por mujeres.

²¹³ Se trata de Luisa Isella, Ernestina Rivademar, Anita Limendoux y Lía Correa Morales.

²¹⁴ Fernando Fusoni, “De Paris. Feminismo artístico. Exposición de la ‘Union des femmes peintres et sculpteurs’ – Pequeños salones – Fallecimiento de un animador de rocas – Acto salvaje”, *La Nación*, 3 de abril de 1910, p. 7

en Buenos Aires, centro del progreso sudamericano, un club artístico femenino, un algo que venga á demostrar que la mujer también marcha hacia adelante y se encamina hacia el progreso?”²¹⁵

Las iniciativas separatistas comenzaron a aparecer en Buenos Aires recién en la década de 1920. Sabemos poco de estas exposiciones, pero resulta indudable que atrajeron a artistas que no exhibían de modo regular en el Salón Nacional, junto a otras que sí lo hacían. Las artistas que habían ingresado al Salón Nacional posiblemente estuvieran más interesadas en participar en propuestas que fueran claramente profesionales, dejando de lado aquellas que podían verse como un circuito escindido de autovalidación.²¹⁶

3.4. Ni aficionadas ni profesionales: artistas de perfil progresista.

Hubo algunas artistas que, podemos suponer, participaron también del “compromiso con la profesión” que, en palabras de Malosetti Costa,²¹⁷ demostraron figuras como Schiaffino y Sívori. Éste no se vinculaba únicamente, como hemos visto, con la venta de obras sino con otros factores: una dedicación sostenida, un aprendizaje sólido, un involucramiento en la vida artística a través de exposiciones y la práctica de la enseñanza. En efecto, la comitencia pública y privada fue sumamente escasa en este período.²¹⁸

Aunque algunas de ellas no dependieran de la venta de su obra para vivir, todas compartían un deseo de presentar a un público vasto sus obras (originales, no copias, pertenecientes a los mismos géneros abordados por los varones), que las alejaba de las nociones de domesticidad implícitas en la repetida categoría de “aficionada”. Muchas, además, vendieron sus obras y dictaron clases, teniendo responsabilidades que las alejaban de la simple disponibilidad de tiempo libre. La pertenencia a una clase social privilegiada aparece como una condición necesaria para el desarrollo de estas carreras: mantener un espacio de trabajo independiente, acceder a modelos y materiales y disponer de tiempo propio eran prerrogativa de una minoría. Fue en parte esa condición

²¹⁵ “Un club á la moderna”, *El Hogar*, año IV, núm. 88, 15 de septiembre de 1907, s. p.

²¹⁶ Para un análisis breve de los proyectos separatistas en España véase Estrella de Diego, *La mujer y la pintura...*, *op. cit.*, pp. 288 y 289.

²¹⁷ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 310.

privilegiada la que hizo difícil considerar profesionales a las mujeres de élite. Como señaló Slatkin, “la clase en que una mujer nace puede ser un factor más significativo que su sexo en la determinación de su posibilidad de convertirse en una artista”.²¹⁹

Artistas como Obligado, Berdier, Allardice, Belin Sarmiento, Posadas, Julia Wernicke y García Cid mostraron una faceta más claramente profesional. Es por esta razón que su caracterización como artistas de perfil progresista parece adecuada. Si bien no ocuparon posiciones ventajosas en las nuevas instituciones ni aseguraron grandes comisiones, diversos factores las colocan en una posición claramente diferente a la de las aficionadas. Sólo así puede entenderse la referencia a los “colegas argentinos” que Wernicke hacía en una carta a Schiaffino.²²⁰

Un rasgo común a Obligado, Berdier, Posadas, Wernicke y Belin Sarmiento fue la ausencia de hijos. En efecto, la historia feminista del arte ha evidenciado el modo en que las mujeres ven afectadas sus posibilidades creativas por sus obligaciones familiares.²²¹ Como explicó Slatkin, las que continuaban trabajando luego de sus matrimonios veían su producción muy disminuida.²²² Losada, por su parte, ha señalado acertadamente que “a partir del matrimonio... el mundo femenino se recortaba sobre los límites de la casa y de sus roles de madre, esposa y anfitriona”.²²³

Un comentario de Augusto Belin Sarmiento sobre la formación artística de su hermana resulta revelador en este sentido. En su anecdotario de Sarmiento, Augusto afirmó que: “[l]a niña fué eximida de toda obligación casera, de modo que dedicara cada día cuatro horas al trabajo por la mañana y cuatro a la tarde”.²²⁴ Las presiones domésticas dificultaban el desarrollo femenino en modos no experimentados por los hombres. De este modo, es posible afirmar que se requería un conjunto de situaciones familiares excepcionales para mantener una carrera plena. En este sentido, la posibilidad de contar con un espacio de trabajo exclusivamente reservado a la práctica artística resultaba fundamental. Un taller brindaba la oportunidad de concentración y también de embarcarse en la realización de obras más ambiciosas. Germaine Greer ha advertido que las obras de mediano o gran formato guardan una relación con la confianza de una

²¹⁹ Wendy Slatkin, *Women Artists in History. From Antiquity to the 20th Century*. New Jersey, Prentice-Hall, 1985, p. 10.

²²⁰ Carta de Julia Wernicke a Eduardo Schiaffino, datada “Berlín 22.11.04” (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas artes, Buenos Aires, Box VIII, Carpeta 2, documento 18).

²²¹ Germaine Greer, *The Obstacle Race...*, *op. cit.*, pp. 36-67.

²²² Wendy Slatkin, *Women Artists in History...*, *op. cit.*, p. 1.

²²³ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires...*, *op. cit.*, p. 142.

²²⁴ Augusto Belin Sarmiento, *Sarmiento anecdótico*. Paris, Imprenta Belin, 1929, p. 266.

artista en sí misma.²²⁵ Fueron relativamente escasas las artistas que tuvieron una habitación propia y que desarrollaron grandes proyectos.

3.4.1 El complejo caso de Sofía Posadas.

Como Allardice y García Cid, Sofía Posadas (1859-1938) fue frecuentemente resaltada del resto de las expositoras del Ateneo [Figura 28]. Calificada como “la única verdadera pintora que hay en el país”,²²⁶ era de las artistas destacadas la única que era argentina y continuaba trabajando en Buenos Aires (Allardice era de origen escocés y García Cid residía ya desde hacía algunos años en París). En 1895 Ghigliani escribía que “es la única dama argentina que rompiendo con todas las preocupaciones, ha empuñado decididamente el pincel, no como simple aficionada, sino haciendo del arte un estudio continuo; a él ha dedicado su vida y en él busca su subsistencia”.²²⁷ El motivo de la extensa reseña era la exhibición de un cuadro en la vidriera de la casa Bossi, tradicional sitio de exposición de obras a la venta. El autor agregaba que, como otros trabajos dados a conocer en la tienda, no tardaría en ser adquirido.

La información disponible sobre Sofía Posadas es escasa pero basta para delinear el retrato de una artista profesional. Entre los puntos oscuros de su trayectoria se encuentra su formación. Tal vez haya tenido un período de formación europea. Matto de Turner, en *Búcaro Americano*, escribía: “la hábil pintora argentina que goza ya de renombre entre los discípulos de Apeles, se embarcará el 8 del presente con destino á Europa donde irá á perfeccionar los pinceles que maneja con verdadera vocación artística. Le deseamos un viaje feliz y que saque todo el provecho posible en el viejo mundo para honra de su patria”.²²⁸ Su presencia en la prensa latinoamericana en París parece confirmar este hecho.

Malosetti Costa ha analizado detalladamente el conflicto desatado por la exhibición en 1891 de un desnudo en la muestra a beneficio de la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen,²²⁹ donde fue una de las dos únicas mujeres expositoras, junto a Luisa Tonezzi.

²²⁵ Germaine Greer, *The Obstacle Race...*, *op. cit.*, pp. 104-114.

²²⁶ El Licenciado Veritas, “Las salitas del Ateneo”, *El Correo Español*, 28 de octubre de 1896, p. 1.

²²⁷ S. A. Ghigliani, “Las damas pintoras. Un buen cuadro de Sofía Posadas”, *La Nación*, 30 de marzo de 1895, p. 3.

²²⁸ “Social”, *Búcaro Americano*, año I, núm. 3, 1 de marzo de 1896, p. 71.

²²⁹ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas...”, *op. cit.*

Posadas expuso un pastel, cuyo paradero actual es desconocido, titulado *Idilio*. La polémica no tardó en instalarse en el seno de la muestra, inaugurada el día 23 de noviembre de 1891. Tras haber sostenido que el cuadro afectaba a la moral, las damas declararon en un breve texto publicado en *La Nación*: “[c]omo algunos diarios dijeron que el cuadro no era moral, el consejo directivo de la sociedad Nuestra Señora del Carmen hizo que lo llevaran momentáneamente al local de sus sesiones; para que allí los artistas que al efecto se consultaron resolvieran si debía ó no estar expuesto”.²³⁰ Luego, agregaban que: “en ese momento se presenta la dueña del cuadro reclamándolo y pidiendo no fuera expuesto. La señorita de Posadas... significó que el cuadro en cuestion queria llevarlo, porque sabía que una mano oculta, artística como la suya, y agena completamente al consejo directivo de la sociedad, la iba á seguir atacando”.²³¹ Además, las organizadoras se mostraban visiblemente perturbadas por este asunto:

Las señoritas que componen el consejo directivo de la sociedad Nuestra Señora del Carmen, que con tantos inconvenientes tienen que luchar cada día para llevar adelante su obra de caridad y que no han tenido la suerte de entrar en discusiones artísticas, deben estar satisfecha con el giro definitivo que ha tomado el asunto del cuadro en cuestion.

Privada de su condición de productora de la obra, sometida a un juicio moral, Posadas retiró el cuadro. El valor de la capacidad artística de Posadas es subestimado. En rigor, habría sido mejor que dedicara sus esfuerzos a las obras de caridad, en lugar de inmiscuirse en asuntos que le quedaban grandes. Es interesante señalar que entre las organizadoras se encontraban las hermanas Hortensia y María Luisa Berdier. Por otro lado, sorprende saber que en la exposición se exhibieron otros desnudos, como una pintura de Feyen-Perrin y una escultura de Benlliure. Está claro que en este caso lo discutido no era la exhibición de un desnudo, sino las tensiones provocadas por la práctica artística femenina en este campo.

No obstante, la exposición de desnudos era complicada aún si la realizaba un varón, como ya ha señalado Laura Malosetti Costa.²³² Un anónimo cronista de *La Voz de la Iglesia* reseñaba de este modo la exposición del ateneo de 1895:

²³⁰ Argos, “A pesca de noticias”, *La Nación*, 5 de diciembre de 1891, p. 3

²³¹ Ídem.

²³² Laura Malosetti Costa, “Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX”, en Rita Eder (dir.), *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*, 1997, <<http://www.esteticas.unam.mx/>> [Consulta: 21 octubre 2013].

No podemos dejar pasar desapercibido la especie de mania que tienen nuestros aficionados á la pintura, por presentar mujeres desnudas. Ni aun es esplicable en los géneos del arte cuando alguno de ellos trasladaba al papel la perfeccion de un tipo dado, y mucho menos en nuestros aficionados, como sucede con el señor Schiafino, con el cuadro que ha espuesto en el Ateneo.²³³

Sofía Posadas, tras haber retirado la obra, la expuso en la casa de Bossi en la calle Florida, un ámbito de claro propósito comercial. En efecto, fue adquirida por Luis Varela.

Desconocemos el paradero actual de esta obra. Se conserva, sin embargo, una fotografía de un desnudo ejecutado por Posadas [Figura 29], vendido en 1895 a Bartolomé Mitre y Vedia.²³⁴ Fue expuesto en el Ateneo y motivó comentarios maliciosos. Por lo que podemos ver, se trata de un desnudo convencional, con una modelo de espaldas que sostiene una tela. Es tanto un estudio anatómico como un examen de los pliegues del pesado género.

En 1893 Posadas expuso *Pulvis est* en el Ateneo, un pastel representando una joven desnuda. Es justo decir que la obra no pasó desapercibida. Un crítico señaló que “á pesar de lo falso del colorido, la obra de la señorita Sofía Posadas es una obra concienzuda... su cuadro será una fecha en el arte argentino; es un atrevimiento exponer así no mas un estudio de desnudo á los ojos de todos; pero es un atrevimiento glorioso”.²³⁵ Se sostuvo una similar opinión en *La Nación*, ya que se consideraba a la obra como una “audacia de artista convencida” que honraba a Posadas.²³⁶

No sólo Sofía Posadas expuso desnudos en el Ateneo. Allardice expuso en 1896 *La doncella y la muerte*, sugerida por una composición de Schubert. Se trataba de un cuadro que presentaba a las dos figuras de su título en una habitación. El tema y su tratamiento –la joven se encontraba parcialmente desnuda– sugieren una obra ambiciosa, lo que no impedía que se la considerara “una de las más distinguidas aficionadas”.²³⁷ El mismo cronista señalaba que “la anatomía es el punto débil de todos los estudios de desnudo de nuestro salón”. Sólo conocemos una caricatura de la obra.

Asimismo, una vista fotográfica del estudio de Posadas, tomada en 1895, nos brinda la oportunidad de conocer otra parte de su producción [Figura 30]. Un enorme

²³³ “Mosaico. Al desnudo”, *La Voz de la Iglesia*, 21 de octubre de 1895, p. 2.

²³⁴ “Sofía Posadas”, *Miniaturas*, año 1, núm. 6, 26 de abril de 1899, p. 78.

²³⁵ J. J. Réthoré, “Ateneo”, *Tribuna*, 19 de mayo de 1893, p. 2.

²³⁶ “El salon. Éxito obtenido. Las primeras impresiones”, *La Nación*, 16 de mayo de 1893, p. 0.

²³⁷ C. D., “A la Athénée. Exposition de Peinture. II”, *Le Courrier Français*, 23 de octubre de 1896, p. 1.

desnudo se destaca entre los predecibles estudios de yesos y cuadros de ramilletes. Lejos de abandonar la práctica pictórica o de recluirse en asuntos más decorosos, Posadas continuó ejerciendo su profesión, como lo demuestra el suelto publicado por *La Nación* en 1896:

Un bonito cuadro de la artista señorita Sofía Posadas, es el que se halla en exhibición en la galería de los Sres. Freitas y Castillo de la calle Florida.

El cuadro lleva por título “Modelo en reposo” y cabe decir de él, juzgado en su conjunto, que está bien concebido y ejecutado.

En cuanto al sujeto principal -el desnudo de mujer- la figura del modelo preséntase en actitud natural; no advirtiéndose, en la distribución del colorido, ni luz, ni sombras impropias; dejando en cambio la grata impresión de que se está delante de una tela cuya autora posee muy apreciables méritos de ejecución.²³⁸

Aún en 1899 se continuaba hablando de los desnudos de Posadas, aunque ya en tono laudatorio y sin visos de escándalo.²³⁹

Como fue señalado por Malosetti Costa en su análisis del episodio de la Sociedad de Beneficencia Nuestra Señora del Carmen, Posadas mantuvo vínculos estrechos con la comunidad artística local. Rodríguez Etchart, Mendilaharsu, Correa Morales y Ballerini apoyaron a Posadas de modo contundente. En tal sentido, resulta significativo hallarla entre los artistas que organizaron una rifa de sus obras para ayudar a Pedro Forza, pintor italiano residente en Buenos Aires, que había quedado ciego tras un accidente de caza. En el evento participaron Lola Mora, Villar, Sívori, Vaccaro, Quaranta, Panizza, Giudici, Della Valle y Ballerini, entre otros.²⁴⁰ Además, integró las exposiciones de La Colmena, definida por Ripamonte como un “‘pecado’ bullicioso, donde fueron los artistas y los amigos a relacionarse en busca de un recreo que les hiciera más pasable la incomprensión y la amargura.”²⁴¹ En 1901 organizó junto a un grupo de artistas su propio evento artístico con fines filantrópicos. Lola Mora, Grace West, Francisca Puglia e Ida Gath, entre otras artistas, reunieron setenta y tres obras para rifar.²⁴²

La artista continuó trabajando de modo intenso en diversos géneros. Las tarjetas postales con sus obras y su estudio, conservadas en el Complejo Museográfico de

²³⁸ “Notas sociales”, *La Nación*, 26 de junio de 1896, p. 3.

²³⁹ “Sofía Posadas”, *op. cit.*, p. 77.

²⁴⁰ “Por un artista ciego”, *Caras y Caretas*, año IV, núm. 167, 14 de diciembre de 1901, s. p.

²⁴¹ Carlos P. Ripamonte, *Vida...*, *op. cit.*, p. 138.

²⁴² “Crónica”, *La Columna del Hogar*, año III, núm. 35, 22 de diciembre de 1901, p. 604.

Luján, integraron una táctica de visibilización profesional. Conocemos un número limitado pero interesante de producciones. *El vestido de baile*, por ejemplo, se vincula con una de las prácticas sociales de mayor importancia en la Buenos Aires finisecular. Pero realizó su obra más importante en otro género artístico. Reproducido en decenas de publicaciones ilustradas entre 1900 y 1915, *El último sueño del General San Martín* fue una de las más exitosas obras de tema histórico del período.

En 1971 Linda Nochlin, en un texto fundacional, determinó que una de las causas de la invisibilización de las artistas por parte del discurso disciplinar era su dedicación a los llamados géneros menores.²⁴³ En América Latina, ciertas estudiosas han repetido esta mirada. Sprung Tarasantchi, refiriéndose a las artistas brasileras del período comprendido entre fines del siglo XIX y 1950 afirmó que “las temáticas más usuales eran naturalezas muertas, flores y retratos”.²⁴⁴ Lejos de este estereotipo, fueron varias las artistas que encararon la producción de imágenes vinculadas al “proceso de creación y consolidación de la nacionalidad”, “imágenes que proporcionaron una dimensión visual a un repertorio de héroes y gestas fundacionales”.²⁴⁵ Desafiando la diferenciación sexual en la jerarquía artística, la pintura de tema histórico fue un sitio estratégico donde las mujeres podían probar su capacidad codo a codo con sus contemporáneos. Utilizando las herramientas de la tradición de las escenas de género que dominaba y que era vista como “femenina”, Posadas incursionó en este terreno.

La relación entre producción artística femenina e iconografías nacionales tiene en la Argentina una larga historia. En efecto, la imagen más célebre y reproducida de la galería de héroes argentinos se debe precisamente a una anónima mano femenina. Para Adolfo Carranza –promotor y primer director del Museo Histórico Nacional– el retrato más famoso de San Martín, conocido como “el de la bandera”, era uno de los objetos más preciosos de la colección [Figura 31].²⁴⁶ Es una obra peculiar, ya que contrastaba con la imagen austera que San Martín quiso proyectar de sí mismo. Con sus laureles y

²⁴³ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178 [1971].

²⁴⁴ Ruth Sprung Tarasantchi, “Mulheres pintoras no Brasil”, en *Mulheres pintoras, a casa e o mundo*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004, p. 10. Ana Paula Cavalcanti Simioni ha estudiado este tema con relación a la obra de Georgina de Albuquerque. Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista...*, op. cit., pp. 272-298.

²⁴⁵ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, op. cit., pp. 24 y 25.

²⁴⁶ Sobre esta obra y su presencia en la memoria colectiva véase Laura Malosetti Costa, “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”, *Crítica Cultural*, vol. 4, núm. 2, pp. 118 y 119.

su referencia al célebre óleo de Antoine-Jean Gros,²⁴⁷ era el retrato más estimado por el general, quien lo conservó en su dormitorio hasta su muerte. Este hecho debe haber tenido un peso importante para Carranza, quien lo seleccionó como imagen oficial del prócer. Había sido pintada en Bruselas durante el año 1827.²⁴⁸ De su autora sólo sabemos que era una maestra de su hija, para la que San Martín habría posado gustoso.²⁴⁹ La historia del arte y la historia del prócer, sin embargo, no han conservado su nombre.²⁵⁰ El problema de la autoría del retrato de Bruselas no despertó los debates esperables. Al contrario, Carranza y sus siempre curiosos contemporáneos, para los que la discusión en torno a la autoría de un oscurecido escudo era un tema fascinante, aceptaron de buen grado la imposibilidad de conocer la identidad de la autora. Resulta interesante pensar que era más efectivo el anonimato de la maestra que una autoría definida, dado que esta situación situaba la obra en un plano no histórico. En la década de 1970 Bonifacio del Carril presentó una hipótesis sobre la autoría de la obra que, previsiblemente, la atribuía a alguien que no fuera una mujer.²⁵¹

Ya en la gestión de Carranza el museo albergó la reconstrucción del dormitorio de San Martín, con el retrato de la bandera colgado en una de sus paredes [Figura 32].²⁵² Al respecto, Quesada señalaba que “[e]l dormitorio de San Martín es el vivo retrato de

²⁴⁷ Antoine-Jean Gros, *Bonaparte au pont d'Arcole*, 1796, óleo sobre tela, 130 x 94 cm, Château de Versailles, Versailles.

²⁴⁸ Bonifacio del Carril corrigió la fecha de realización del cuadro, ubicándola en 1829 y no en 1827 como sostenía Carranza. Bonifacio Del Carril, *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires, Emecé, 1971.

²⁴⁹ Ernesto Quesada, *Las reliquias de San Martín. Estudio de las colecciones del “Museo Histórico Nacional”*. Buenos Aires, Imprenta de la Revista Nacional, 1900, p. 23. Este texto fue publicado por primera vez en *La Nación* los días 15, 22 y 23 de octubre de 1899.

²⁵⁰ Ya en 1863 el nombre de la autora del retrato era eliminado de los comentarios en torno a la obra. *El general San Martín*. Buenos Aires, Imprenta del Comercio del Plata, 1863, p. 352. Agradecemos a la Dra. Laura Malosetti Costa esta valiosa referencia.

²⁵¹ “Pero así como muy probablemente fue Navez quien recomendó al general San Martín que utilizase los servicios de Madou, es lógico pensar que Madou haya sido quien recomendó alguna profesora de dibujo al general San Martín. Por lo pronto, un examen detenido de la tela muestra la presencia de varias manos en la ejecución del trabajo. Tanto la cabeza, tan expresiva y tan ajustada al primer modelo de Madou, como la mano de San Martín, aparecen pintadas por un artista que no fue la persona que hizo el uniforme y la bandera. Para mí no hay duda de que Madou intervino activamente en la ejecución de este cuadro que, en definitiva, fue aceptado por San Martín, al punto de que lo conservó en su dormitorio hasta el día de su muerte. A pesar del convencionalismo clásico de la composición, y de la fatiga visual con que generalmente se lo examina, preciso es reconocer que la cabeza del general San Martín en la versión original, es un penetrante estudio psicológico, que sólo pudo ser hecho por un artista que hubiese estudiado muy atentamente el modelo”. Bonifacio Del Carril, *Iconografía del General San Martín, op. cit.*, p. 123.

²⁵² “Dormitorio del general San Martín”, *Ilustración Histórica Argentina*, año II, núm. 9, 1 de agosto de 1909, s. p.

la vida austera de aquel guerrero. No puede pedirse sencillez mayor”.²⁵³ Asimismo, brindó una descripción de las imágenes allí presentes: “en la testera del fondo, sobre un escritorio-secretario, dos retratos: uno, en litografía y otro al óleo, representando el primero á Bolívar, y siendo el otro, el cuadro referido de Bruselas”.²⁵⁴ El relato abunda en detalles y menciona las “diminutas carpetas de lana, tejidas en su niñez por la propia hija de San Martín”.²⁵⁵

Por otro lado, debemos señalar que el retrato de San Martín pintado por su hija Mercedes también integraba la colección del museo [Figura 33]. No sabremos nunca por qué esta versión del daguerrotipo tomado en Francia no se integró a la iconografía del prócer. Esta obra ostenta una técnica cuidada –aprendida de la anónima maestra– y está basada en la imagen del prócer de amplia circulación. Tal vez a Mercedes le convenían más las manualidades que las obras de gran aliento destinadas a perdurar en la memoria colectiva.

En 1899, tras sugerir a Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada, única nieta viva de San Martín, que realizara una donación al museo, Carranza obtuvo todos los muebles del prócer, la copia del estandarte de Pizarro realizada por Mercedes de San Martín²⁵⁶ y, por supuesto, el famoso retrato de Bruselas. El dormitorio fue armado siguiendo un esquema proporcionado por la donante [Figura 34]. Este croquis y los objetos en él incluidos fueron materiales indispensables para Sofía Posadas.

En 1900 Posadas daba a conocer *El último sueño del General San Martín* [Figura 35]. La obra era resultado del estudio minucioso de la donación de Josefa Balcarce. Hemos rastreado diversos trabajos preparatorios en el Complejo Museográfico “Enrique Udaondo” de la ciudad de Luján [Figuras 36 y 37]. Estos bocetos fueron donados por la propia artista, junto con postales de sus obras, estudios al lápiz y materiales sobre Agujari, su primer maestro. Se trató de un clarísimo intento de preservar la memoria de su formación y producción.²⁵⁷

²⁵³ Ernesto Quesada, *Las reliquias de San Martín. Estudio de las colecciones del “Museo Histórico Nacional”*, op. cit., p. 33.

²⁵⁴ Ídem, pp. 33 y 34.

²⁵⁵ Ídem, p. 40.

²⁵⁶ Era en realidad el Pendón Real de Lima, con el escudo de armas del rey de un lado y el escudo de la ciudad del otro.

²⁵⁷ “Objetos donados por la Srta. Sofía Posadas, recibidos por intermedio de la Srta. Aida Tapia”, 1938 (Archivo del Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo”, Luján).

El último sueño del General San Martín fue reproducida incasablemente en la red de revistas asociadas al Museo Histórico Nacional.²⁵⁸ Una de estas publicaciones transcribió unas líneas atribuidas a Posadas. La composición había sido sugerida cuando la artista vistió el Museo Histórico Nacional: “[e]l contraste entre la sencillez de aquellos muebles, de lo que debió ser aquel cuarto, y la grandiosidad de la obra y el ejemplo que diera á mi patria ese gran hombre, me impulsó á reconstruir una escena que parecióme no solo simpática sino altamente sugestiva”. Era un cuadro de género convertido en pintura de gran tema por el recurso simple de la adición de una escena de la batalla de Chacabuco “en la nebulosa que cubre casi por completo la parte superior é izquierda de la tela”. Posadas parece haber advertido la complejidad de su composición y, adelantándose a posibles detractores, declaraba que “[a] esto se reduce sencillamente la historia de mi cuadro, al cual he dedicado siete meses de labor continua”. El articulista lamentaba que la artista no hubiera contado con apoyo estatal para desarrollar sus aptitudes.²⁵⁹

El Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco” conserva un conjunto de obras de pequeño formato de Posadas. Parecen haber pertenecido a la colección de Fernández Blanco, quien tal vez las haya adquirido por una modesta suma. La artista, por otro lado, donó una importante cantidad de pequeños óleos, acuarelas y dibujos a Enrique Udaondo con destino al Complejo Museográfico de Luján [Figuras 38 y 39]. Los grandes esfuerzos de Posadas en el terreno de la pintura de tema histórico no alcanzaron para asegurarle importantes encargos, aunque *El último sueño del General San Martín* fue adquirido por el Museo Histórico Nacional en 1902 por la suma de \$500,²⁶⁰ evidenciando nuevamente el vínculo del historiador con las artistas plásticas de su tiempo, una conexión que incluye a Josefa Aguirre, Sofía Posadas y, como veremos en el próximo capítulo, a María Obligado.

Esta no sería la última incursión de Posadas en el campo de la pintura de tema histórico. En 1910 presentó en un establecimiento comercial *Las patricias argentinas*. Se trataba de una composición de gran tamaño, sometida a la consideración del jurado

²⁵⁸ Nos hemos aproximado a este tema en Georgina Gabriela Gluzman, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, 47-73.

²⁵⁹ “El último sueño de San Martín. Composición de la Srta. Posadas”, *La Ilustración Sud-Americana*, año VIII, núm. 178, 28 de mayo de 1900, p. 148.

²⁶⁰ Legajo de *El último sueño del General San Martín* (Inventario del Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Carpeta 1516).

de la Exposición de 1910, donde Posadas esperaba exhibirla y venderla.²⁶¹ Hasta ahora, no sabemos por qué no fue incluida en la muestra. La obra había sido nuevamente realizada copiando objetos del Museo Histórico y en estrecha colaboración con Carranza.²⁶² Permanece perdida.

Además de haber participado del mercado del arte y haber abordado géneros tan diversos como la pintura de tema histórico, el desnudo, la naturaleza muerta y el retrato, Sofía Posadas tuvo discípulas. Tras la muerte de Agujari, su primer maestro, Posadas comenzó a tomar clases con “Giudici con quien se dedicó especialmente al estudio de la pintura al óleo, en la cual hizo tan rápidos progresos, que muy pronto el mismo maestro la presentó á sus discípulas en calidad de profesora. Desde aquel entonces Sofía Posadas enseña el arte de la pintura en multitud de casas de señoritas que le cultivan”.²⁶³ Su carrera desarma la noción de “aficionada” y desestabiliza el modelo reduccionista aplicado a las artistas del Ateneo.

3.4.2. Eugenia Belin Sarmiento y la “verdadera imagen” del prócer: una carrera entre lo público y lo privado.

Escribir sobre Eugenia Belin Sarmiento (1860-1952), hija de Faustina Sarmiento y Jules Belin, ha sido siempre escribir sobre su abuelo. La bibliografía sarmientina ha destacado el enorme impacto de Domingo Faustino Sarmiento sobre Eugenia Belin Sarmiento en su vocación por la pintura, aspecto destacado por el propio Domingo.²⁶⁴ Por su lado, Guerrero destacó que Sarmiento “era entendido en arte pictórico, la anima y la elogia, porque había visto en ella una marcada predisposición por la plástica, actividad que poco cultivaba la mujer entonces”,²⁶⁵ mientras que Ottolenghi señaló que “debió su maestría en el arte de retratista a la dirección y críticas de su abuelo”.²⁶⁶ Su nieto contribuyó decisivamente a esta leyenda: “hubo de ser el único maestro de pintura

²⁶¹ “Pedido de admisión de obras” (Archivo Comisión Nacional del Centenario, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 18-6-5, Carpeta 59).

²⁶² “Bellas artes. Las patricias argentinas”, *La Nación*, 8 de julio de 1910, p. 10.

²⁶³ “Sofía Posadas”, *op. cit.*, p. 77.

²⁶⁴ En efecto, Sarmiento alimentaba la idea de que Franklin Rawson le debía “algo de sus conocimientos pictóricos”. Cit. en José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, *op. cit.*, p. 80.

²⁶⁵ César H. Guerrero, *La familia Sarmiento*. San Juan, Talleres Gráficos de Cooperativa de Trabajo, 1987, p. 60. El rol de Procesa Sarmiento ha sido negado o velado. El mismo Guerrero sostiene: “[Domingo Faustino Sarmiento] La pone en manos de su hermana Procesa, la gran pintora sanjuanina”.

²⁶⁶ Julia Ottolenghi, *Sarmiento a través de un epistolario*. Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez, 1939. Cit. en J. A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 83.

de su nieta Eugenia, no sabiendo gran cosa de artes gráficas, pero sabiendo enseñar”.²⁶⁷ La mistificación en torno a Domingo Faustino Sarmiento transforma sus garabatos, aparecidos en cartas y en márgenes, en obras de arte de una trascendencia asombrosa, ignorando la tradición de hombres aficionados a estos divertimentos visuales, desde José Gregorio Berdier –padre de Hortensia– hasta Roberto Wernicke, autor de los dibujos de un álbum conservado en el Museo Histórico Nacional. Una leyenda sarmientina le atribuye incluso el dibujo preparatorio del retrato de Vélez Sarsfield ejecutado por Eugenia.²⁶⁸

Hacia 1880 Belin Sarmiento se instaló de modo definitivo en la casa de la calle Cuyo, donde recibió clases de Agujari,²⁶⁹ primer maestro de artistas como Posadas y Obligado. En el Museo Histórico Sarmiento se conservan diversos estudios (copias de yesos y de láminas) que atestiguan su sólida formación [Figura 40]. La copia de estampas fue una constante en los estudios artísticos emprendidos por las mujeres. Esta práctica no substituyó completamente el dibujo a partir del modelo vivo, sino que debe ser comprendida como una manifestación de la inclusión de las mujeres en el sistema de enseñanza gradual. Las artistas porteñas compartieron con sus contemporáneos varones no sólo el método de aprendizaje sino en muchos casos el maestro.

Los modelos impresos circularon en Buenos Aires desde fechas muy tempranas y el uso de los mismos se prolongó durante largo tiempo.²⁷⁰ Eugenia Belin Sarmiento, por ejemplo, poseía láminas del *Cours de dessin* de Cogniet y Julian.²⁷¹ Ahora bien, el estudio del desnudo parece haber sido en esta artista muy posterior. Sólo hemos hallado estudios del natural fechados en la ciudad de Amberes hacia 1919 [Figura 41]. Nada hace pensar que no se trata de los primeros pasos de la artista en este campo. En efecto, el manejo anatómico no tiene gran precisión.

Ya desde sus primeras apariciones públicas, Eugenia Belin Sarmiento se distinguió de las “aficionadas” que según la prensa poblaban los salones del Ateneo. En

²⁶⁷ Augusto Belin Sarmiento, *Sarmiento anecdótico*, *op. cit.*, p. 266.

²⁶⁸ “Da. Eugenia Belín Sarmiento”, *Cuadernos Culturales de la Casa de Sarmiento*, año I, núm. 4, 1950, p. 9. La anécdota era conocida por Pagano, que confunde el parentesco de Eugenia con Domingo. Véase José León Pagano, “El arte en Cuyo” (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Cuyo, folio 13).

²⁶⁹ J. A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*, *op. cit.*, p. 112.

²⁷⁰ Al respecto merece mencionarse la existencia de dos dibujos realizados a partir del mismo modelo por dos artistas alejadas en tiempo espacio: la argentina Corina Berdier en 1878 y la dominicana Margarita Billini en 1921, como parte de sus estudios con Abelardo Rodríguez Urdaneta. Véase Jeannette Miller, *La mujer en el arte dominicano (1844-2000)*. Santo Domingo, s. d., 2005, pp. 43-45.

²⁷¹ Las láminas de Julian son mencionadas como pasos en el aprendizaje de los varones. El Licenciado Veritas, “Las salitas del Ateneo”, *El Correo Español*, 28 de octubre de 1896, p. 1.

efecto, en 1894 se afirmaba que “su energía de pincel se comenta y alaba entre los mismos pintores”.²⁷² Obtuvo diversos reconocimientos en el Ateneo por obras como *Chinita de la Sierra*.²⁷³

Sus retratos, paisajes y naturalezas muertas parecen haber sido apreciados por el mercado porteño. El catálogo que la estudiosa Julia Ottolenghi realizó hacia la década de 1940 resulta revelador.²⁷⁴ Este documento inédito recoge en sus cinco primeras páginas decenas de obras de Eugenia Belin Sarmiento, en colecciones privadas y públicas. Por su volumen, está claro que nos hallamos ante una artista profesional de abundante producción. No hemos dado con una gran parte de estos trabajos, seguramente en manos de los descendientes de sus comitentes. Sarmiento ha escrito sobre paisajes comprados a Eugenia en fechas tan tempranas como 1885,²⁷⁵ brindando mayor evidencia en este sentido.

En 1880, Sarmiento señaló que “[a]quí [en Buenos Aires] Eugenia ha hecho varios retratos con éxito cada día mayor. Se ocupa actualmente en uno de D. Carlos Gómez”.²⁷⁶ En 1883, en carta a Procesa, destacó que “Eugenia hace progresos admirables, gana en la opinión y puede ser que adquiera fama y dinero con su pincel. Ya tiene en promesa siete retratos”.²⁷⁷ En 1884, en una carta a Segundino J. Navarro, Sarmiento comentaba: “[a]quí Eugenia llama cada día más la atención por sus retratos. El que está haciendo del Dr. Gil es asombrosamente parecido. Todos le aseguran una carrera espléndida. Sería fortuna que el trabajo de cuarenta años viniese a dar esta fruta madura”.²⁷⁸ Los retratos de su abuelo posiblemente hayan influido en el despegue de la carrera profesional de Belin Sarmiento. Sobre los encargos recibidos, una carta de Sarmiento de 1887 da interesantes precisiones: “[m]al has hecho en contestarle a la de Leguizamón que no estás segura de representar de pie a su marido. Estas dudas y

²⁷² “Salon. El ‘vernissage’. Juicio de los concurrentes”, *La Nación*, 4 de noviembre de 1894, p. 5.

²⁷³ Eugenia Belin Sarmiento, *Chinita de la Sierra*, óleo sobre tela, 64 x 52 cm, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires. Número de inventario: 990.

²⁷⁴ Julia Ottolenghi, “Cuadros de Eugenia Belin Sarmiento” (Biblioteca, Museo Histórico Sarmiento, Buenos Aires, Inventario 137).

²⁷⁵ Se trata de dos obras vendidas al Dr. Juan J. Naón. Domingo Faustino Sarmiento, “Bellas artes en las islas”, en *Obras completas*, tomo XLVI. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900, p. 255.

²⁷⁶ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Procesa Sarmiento, datada “Buenos Aires, mayo 12 de 1880”, en Julia Ottolenghi, *Sarmiento a través de un epistolario... op. cit.*, p. 87.

²⁷⁷ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Procesa Sarmiento. Cit. en Mercedes Gallardo Valdez, “En la casa solariega”, *Cuadernos Culturales de la Casa de Sarmiento*, año I, núm. 2, 1950, p. 28.

²⁷⁸ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Segundino J. Navarro, datada “Buenos Aires Agosto 7 de 1884”, en Julia Ottolenghi, *Sarmiento a través de un epistolario... op. cit.*, p. 87.

confesiones no deben salir del taller porque hacen perder toda la confianza en el artista”.²⁷⁹

Belin Sarmiento retrató a hombres y mujeres. Sus figuras femeninas están muy ligadas a los modelos de Charles Chaplin, del cual copió un fragmento de *Rêverie*, visible en la célebre foto de Sarmiento muerto. Su retrato de María Amelia Sánchez, hallado hacia 1990 en un volquete por la artista Fabiana Barreda, ejemplifica el tipo de producción que la tornaba interesante para el mercado porteño [Figura 42]. Junto a la cuidada observación del rostro, se destaca el trabajo de las transparencias del tul. Una fotografía del taller de Eugenia, cuya ubicación no hemos podido averiguar, muestra a la artista rodeada de obras que, por su volumen y complejidad, desestabilizan la imagen de “aficionada” que se le ha atribuido, incluso por su hermano Augusto [Figura 43]. Pocas dudas pueden quedar en torno a la seriedad de las intenciones de Belin Sarmiento tras leer la carta a Juan Clark, uno de sus comitentes: “[h]e recibido ayer en una carta de Vd. \$250 nacionales en lugar de \$75 que yo había pedido. Agradeciendo el cariñoso propósito me limitaré para no dejarlo descontento, a aceptar \$25 más sobre los \$75, perteneciendo a usted los devueltos. Mi abuelito me ha fijado reglas de que no debo separarme, si quiero como es mi ánimo, ejercer una industria honorable”.²⁸⁰

Aunque no se trate estrictamente de pintura histórica las imágenes de Domingo Sarmiento que Eugenia Belin Sarmiento realizó han ocupado un lugar comparable por su relevancia. Junto a la abundante producción retratística que mencionamos, la artista está fundamentalmente ligada a la construcción de una “verdadera” imagen del prócer. Los retratos de Franklin Rawson fueron pronto desplazados del imaginario nacional por los suyos. Su diferencia crucial consiste en la caracterización cuidadosa de Sarmiento. La fuerte carga de pintura y el dominio del claroscuro eran ideales para la representación del anciano de fuerte personalidad.

En enero de 1884 Sarmiento escribió a Procesa que dulcificara “la ceja que es durísima” en un retrato de él mismo que estaba realizando. Luego agregaba “me parece que algo del entre cejo debe dejarse, pues desde joven tenía, tú sabes, dos rayas o quebraduras perpendiculares, que Alberdi te aconsejaba en Santiago conservar en un retrato mío... como característica del hábito de pensar, *la contracción*”.²⁸¹ Al respecto,

²⁷⁹ Cit. en J. A. García Martínez, *Sarmiento y el arte de su tiempo*, op. cit., p. 131.

²⁸⁰ Julia Ottolenghi, *Sarmiento a través de un epistolario... op. cit.*, p. 147

²⁸¹ Carta de Domingo Faustino Sarmiento a Procesa Sarmiento, datada “Santiago, enero 1884”, en Julia Ottolenghi, *Sarmiento a través de un epistolario... op. cit.*, p. 138.

Sylvia Molloy ha observado que “Sarmiento, *control freak*, interfiere: *se mete*. El objeto que lo represente, el retrato que de él hace otro, ha de llevar su marca”.²⁸² El visto bueno del propio Sarmiento fue una de las claves del éxito de Belin Sarmiento, junto a la ya señalada calidad técnica.

En 1887 cuando el Dr. Pedro Arata le solicitó a Sarmiento una fotografía, técnica despreciada por Sarmiento, éste le envió un boceto al óleo ejecutado por Eugenia. El estudio es uno de los escasos realizados en vida de Sarmiento. La dedicatoria explícita que Sarmiento consideraba que esta opción reflejaba de modo acabado la estima que profesaba a Arata.²⁸³ Sarmiento cimentaba de este modo la duradera legitimidad de la obra de su nieta. En efecto, Eugenia Belin Sarmiento produjo una importante cantidad de retratos de Domingo Faustino. Los manuales escolares y las revistas infantiles han popularizado estas imágenes, integrándolas a la cultura visual nacional. Lozano Mouján ya advirtió que se trataba de una producción de características similares y abundante.²⁸⁴ Existen, según Ottolenghi, unos veinte retratos de Domingo realizados por Eugenia. El destino de muchos de ellos (Club del Progreso, Universidad Nacional de La Plata y Casa Rosada) revela que fueron encargos, no simples regalos de una aficionada. En tal sentido, su hermano Augusto señaló: “[e]ra costumbre solicitar un retrato de la nieta y no pagarlo. Ella consideraba un honor el pedido y lo ejecutaba sin titubeos y yo costeaba el marco. Los únicos pagos fueron el del Senado de La Plata, el de la Presidencia y el del Club del Progreso, donde yo puse la mano y exigí”.²⁸⁵

Una anécdota relatada por Augusto revela la tensión entre la imagen de nieta desinteresada del prócer y la artista paga. En Amberes, donde residió los primeros años del siglo XX, recibió una carta del Colegio de Abogados de Buenos Aires preguntándole si realizaría una copia de un cuadro alegórico de San Ivo para la institución. Su hermano estuvo a cargo de informar el costo: dos mil francos oro. Se le respondió que era un gasto que no podían afrontar y se le preguntó si no era cierto que Eugenia “era capaz de ejecutar una copia, ofreciendo costear los gastos (de tela, pintura y pinceles)”. Esta pregunta ofendió a Augusto, quien decidió preguntarle al Dr.

²⁸² Sylvia Molloy, “Los objetos de Sarmiento”, en Adriana Amante (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo IV. *Sarmiento*. Buenos Aires, Emecé, 2012, p. 330.

²⁸³ Eugenia Belin Sarmiento, *Retrato de Sarmiento*, 1887, óleo sobre tela, 46 x 35 cm, Pinacoteca del Ministerio Nacional de Educación, Buenos Aires.

²⁸⁴ José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, *op. cit.*, p. 87.

²⁸⁵ Carta de Augusto Belin Sarmiento a Eduardo Schiaffino, datada “Paris 28 Dic. 28” (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas artes, Buenos Aires, Caja XIII, Carpeta Azul, documento 103).

Rodríguez Saráchaga, presidente del Colegio, si realizaría una traducción del Código Civil por el costo de la tinta, el papel y la pluma. El abogado se apresuró a enviarles una disculpa.²⁸⁶

La actitud de Augusto fue, de cualquier manera, vacilante. En efecto, cuando envió a Schiaffino la foto de una obra de Eugenia que éste había solicitado, Augusto escribió: “mi hermana y yo le estamos muy agradecidos que Vd. hubiese pensado en incluir ese trabajo de aficionada pero inspirada por el cariño, entre las obras de arte argentinas”. Pero, en este caso, el nieto de Sarmiento elige poner de relieve no la capacidad profesional de su hermana sino su talento “natural” para retratar al prócer. En efecto, luego señalaba que los artistas habían desfigurado a su ilustre pariente.²⁸⁷ Schiaffino escribiría a Eugenia tras recibir la fotografía de su obra: “es la vera efigie del gran Argentino; y cumple que yo lo diga porque hice tres tentativas infructuosas para realizarlo”.²⁸⁸ Augusto, en efecto, había actuado de garante de la veracidad de la imagen de su abuelo en otras oportunidades. En 1898 *El Nacional* publicó un retrato del joven Sarmiento ejecutado por Augusto Ballerini, cuya autenticidad fue puesta en duda. El diario consultó entonces a Augusto, quien envió una nota al respecto: “la interpretación de Ballerini es excelente y procede de un retrato al daguerrotipo de 1852 que pertenecía á D. Andrés Lamas”.²⁸⁹

Augusto Belin Sarmiento había sido un severo crítico de la interpretación que Auguste Rodin realizó de Sarmiento. Como otras voces, la suya se alzó para acusar a la obra de representar acabadamente los rasgos de su abuelo,²⁹⁰ realizando un folleto al respecto. En 1913 se reunió con el célebre escultor y conversaron sobre el tema. En una carta a Eduardo Schiaffino Belin Sarmiento señaló que “de mis explicaciones llegó el genial artista a exclamar: he sido mal informado y he perdido la ocasión de hacer un

²⁸⁶ Ídem.

²⁸⁷ Carta de Augusto Belin Sarmiento a Eduardo Schiaffino, datada “Paris 19 oct. 1926” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 5).

²⁸⁸ Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Eugenia Belin Sarmiento, datada “Pau - 2 de diciembre de 1926” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, legajo 5).

²⁸⁹ “El retrato de Sarmiento”, *El Nacional*, 2 de septiembre de 1898, p. 1. La polémica siguió, cuando El Nacional publicó una carta de Julio Migoya García, donde se refería a otros retratos y a la barba de Sarmiento.

²⁹⁰ Sobre la polémica véase Marina Aguerre y Raúl Piccioni, “Eduardo Schiaffino y el ‘monito titi’ del Parque 3 de Febrero, o la introducción de una estética moderna en la empresa monumental porteña”, en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 83-117.

rival del Moisés de Buonaroti!”.²⁹¹ Seguramente en aquella oportunidad regaló a Rodin una obra de Eugenia, conservada en el Musée Rodin [Figura 44]. De este modo, los Belin Sarmiento llevaron una imagen “verdadera del prócer” en reemplazo de la fotografía tomada en Estados Unidos y del óleo realizado en Chile que habían servido de fuentes al artista.²⁹²

Otra táctica de legitimación de los retratos de Sarmiento ejecutados por Eugenia Belin Sarmiento había sido realizada algunos años antes. Hacia 1907, según el relato de su hermano a Schiaffino, Belin Sarmiento envió el retrato de Sarmiento que luego sería adquirido por Sáenz Peña para que fuera considerado para el *Salon* parisino. Sin embargo, la prohibición de exhibir retratos póstumos se lo impidió, a pesar de que León Bonnat se pronunció a favor de admitirlo. El más logrado de todos los retratos es el de Sarmiento incorporándose de un sillón, del que había dos copias, una en el Museo Histórico Sarmiento [Figura 45] y otra en el Senado de La Plata. Representa el momento en que el político arroja la pluma para involucrarse en la acción.²⁹³ La biblioteca y el escritorio testimonian su formación intelectual, en tanto que el bronce del soldado de Maratón (regalado por una dama argentina) revela el sacrificio por la nación. La ejecución de esta obra fue elogiada por Leopoldo Lugones, tras advertir que pocos artistas habían estado a la altura del modelo: “ha dado al fin con la vida de la mirada y de la piel... Y en cuanto á la ejecución, el mejor elogio que puede hacerse de ese pincel femenino es afirmar que, en ciertos rasgos, causa la impresión de un pincel varonil. Es ese el mejor retrato de Sarmiento que conozco”.²⁹⁴ Apreciada por sus contemporáneos, la figura de Eugenia Belin Sarmiento languideció y quedó fijada como la autora de las imágenes “más fieles” del prócer.

3.5. La educación artística femenina: entre la segregación y la posibilidad de consagración.

²⁹¹ Carta de Augusto Belin Sarmiento a Eduardo Schiaffino, datada “Paris, 8 enero 1927” (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Fichero AES1, Caja D).

²⁹² Marina Aguerre y Raúl Piccioni, “Eduardo Schiaffino y el ‘monito tití’...”, *op. cit.*, p. 101.

²⁹³ Augusto Belin Sarmiento, *El relicario de Sarmiento. En busca de asilo*, Asunción, Imprenta La Mundial, 1935, p. 46.

²⁹⁴ Leopoldo Lugones, *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, s. d., pp. 281 y 282.

Uno de los elementos clave para comprender la mayor presencia femenina en el panorama artístico de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX reside en la expansión de las posibilidades de estudios en el arte para las mujeres. Fueron varios los establecimientos de educación básica que ofrecían lecciones de dibujo desde la década de 1830. Muchos de ellos fueron establecimientos exclusivamente masculinos, por ejemplo el establecimiento de Guillermo Lacour, profesor de la Universidad de Buenos Aires.²⁹⁵ Hasta la década de 1890 las mujeres que querían formarse tenían muy pocas opciones fuera de los cursos particulares. Sin embargo, la historia de la educación artística femenina como una “narrativa de discriminación decreciente y de crecientes oportunidades”, en palabras de Cherry,²⁹⁶ no resulta completamente aplicable al caso porteño. Si bien no hubo barreras tan obvias como en otros sitios,²⁹⁷ la formación no fue por ello menos fragmentaria y difícil.

En las últimas décadas del siglo XIX se produjo un crecimiento exponencial de las instituciones dedicadas a la educación artística para las mujeres, en un momento caracterizado por una expansión de las posibilidades educativas para ellas en términos generales. Además de las clases particulares, algunas mujeres ingresaron como alumnas en la academia de Martín Boneo, activa desde 1873.²⁹⁸ Pero dos décadas y media más tarde, en 1899, Cecilia Grierson señalaba en Londres, en el marco de una conferencia sobre la actividad femenina en la Argentina, que:

Escuelas especiales de dibujo, pintura y música existen en gran número y en Buenos Aires hay una floreciente academia de bellas artes de la cual la tercera parte de los estudiantes son niñas que siguen los cursos durante tres ó cuatro años para perfeccionarse en dibujo, pintura y escultura í utilizar estos conocimientos enseñando en escuelas ó otras academias de menor importancia.²⁹⁹

Se trataba, sin dudas, de una situación mucho más promisorio que la anterior. Podemos distinguir diversos ámbitos de enseñanza: la Sociedad Estímulo, las clases particulares

²⁹⁵ “Aviso interesante”, *El Monitor*, 26 de marzo de 1834, p. 4.

²⁹⁶ Deborah Cherry, *Painting Women. Victorian Women Artists*. London, Routledge, 1993, p. 187.

²⁹⁶ Sobre esta obra y su presencia en la memoria colectiva véase Laura Malosetti Costa, p. 54.

²⁹⁷ En su tesis *El movimiento feminista* (1901), Elvira López se refirió a un incidente protagonizado en la escuela de la Sociedad Estímulo en 1897, año de admisión de las mujeres francesas a la *École*. No hemos hallado más información sobre el episodio. Elvira López, *El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009, p. 233 [1901].

²⁹⁸ En la Exposición Industrial de 1877 expusieron sus obras catorce discípulas. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos... op. cit.*, p. 128.

²⁹⁹ Cecilia Grierson, “Educación y trabajos de la mujer en la Argentina”, en *International Congress of Women*. Aberdeen, 1899, p. 8 .

con maestros, las escuelas privadas y la Academia Nacional de Bellas Artes, desde su nacionalización en 1905. Estos modos de aprendizaje brindaron a las estudiantes diferentes posibilidades de formación y visibilización.

Aunque la figura de la mujer artista continuara siendo en cierta medida presentada como una excepción, resulta indudable que la población estudiantil de las academias se fue feminizando desde comienzos del siglo XX. Los nuevos espacios de formación significaron la ampliación –en términos sociales– de la difusión de los estudios artísticos. En lugar de depender de las costosas lecciones particulares a domicilio, las mujeres de clases medias pudieron integrarse a las nuevas (y mucho más accesibles) propuestas de enseñanza, que brindaban en muchos casos títulos oficiales para ejercer una profesión clara: la de docente de arte. Las egresadas tenían pocas posibilidades de incorporarse al mercado del arte y la finalidad profesional educativa debió ser la más importante.

Las artistas del Ateneo habían tenido acceso a una exclusiva educación privada en sus domicilios, de la mano de artistas como Agujari o Giudici. Además, sus recursos económicos las hacían proclives a recibir información artística sumamente actualizada. Por poner tan sólo dos ejemplos, la extensa biblioteca de María Obligado y la importante colección de revistas de las hermanas Berdier apoyan esta idea. Algunas, como la propia Obligado, reunieron además importantes colecciones.

El paso desde una enseñanza realizada en la seguridad del hogar a una desarrollada en un ámbito especializado y con un grupo de estudiantes significó un cambio radical.³⁰⁰ Ante todo, se trató de un salto desde lo privado hacia lo público, hacia un espacio común, donde hombres y mujeres asistían, aunque lo hicieran en aulas y horarios diferentes.

La docencia artística había sido un territorio fértil de trabajo durante todo el siglo XIX, como lo demuestran los tempranos ejemplos analizados en el capítulo anterior. Es posible preguntarse cómo afectó a las docentes la proliferación de academias de arte. Aunque ámbitos como la academia de la Sociedad Estímulo hayan estado vedados durante largo tiempo, las mujeres pronto se incorporaron a escuelas privadas, llegando en algunos casos a fundarlas. Por otro lado, las clases privadas

³⁰⁰ Cfr. Laura Triviño Cabrera, *Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*. Sevilla, Alfar, 2011, p. 34.

estuvieron lejos de desaparecer y allí, como ya se ha visto desde el capítulo 2, las mujeres tenían una extensa historia.

3.5.1. *La Sociedad Estímulo y la Academia Nacional.*

La Sociedad Estímulo de Bellas Artes fundó una escuela en 1878. Manzi señaló que ya en 1879 Magdalena de Elizalde había solicitado el ingreso a la institución. La comisión directiva aprobó su admisión como socia protectora, dando cuenta de una compleja situación para las mujeres: una exclusión parcial.³⁰¹ Como sucediera con las completamente formalizadas academias francesa e inglesa, parece tratarse de un cargo honorario que no autorizaba a participar en la actividad académica, a ocupar cargos o contribuir a la política o teoría de la institución.³⁰²

Fue un ámbito exclusivo, no excluyente porque no se enunciaron las reglas de la exclusión.³⁰³ Existió, sin embargo, una importante diferencia: las mujeres sólo podían recibir el título de “socias protectoras”, aunque tenían los mismos derechos que los activos.³⁰⁴ “Las señoras y señoritas, ingresarán en la Sociedad con el título de Protectoras, abonando únicamente la cuota de socios activos”.³⁰⁵ En 1893 un suelto anunciaba: “[l]as mujeres se integraron en número considerable como socias protectoras”.³⁰⁶

Por otro lado, el ingreso de mujeres a la escuela parece haber sido temprano. En 1882 se publicó un artículo referido a la “idea de establecer una clase especial para señoras y señoritas”.³⁰⁷ En Chile, en cambio, debieron transcurrir diecisiete años entre la fundación de la Academia de Pintura en 1849 y la admisión de su primera estudiante,

³⁰¹ Ofelia Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes. Desde su fundación hasta la nacionalización de la Academia*. Buenos Aires, s. d., p. 18.

³⁰² Sobre este tema véase María Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas... , op. cit.*, pp. 73-76.

³⁰³ Geneviève Fraisse, *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 54.

³⁰⁴ “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *La Ilustración Sud-Americana*, año I, núm. 7, 1 de marzo de 1893, p. 161. Eran veintinueve mujeres.

³⁰⁵ “Sociedad ‘Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires’”, *La Ilustración Sud-Americana*, año II, núm. 44, 20 de octubre de 1894, p. 218. En el mismo sentido, los Estatutos del Ateneo nada decían sobre la incapacidad de las mujeres para integrarse como miembros, aunque no lo hayan hecho.

³⁰⁶ “Sociedad ‘Estímulo de Bellas Artes’”, *El Gladiador*, año II, núm. 29, 20 de junio de 1902, s. p.

³⁰⁷ “Sociedad estímulo de bellas artes”, *La Nación*, 4 de julio, p. 5.

Agustina Gutiérrez.³⁰⁸ En Brasil la situación fue claramente desventajosa para las mujeres: sólo en 1892 pudieron acceder a educación artística oficial.³⁰⁹

Ahora bien, el entramado de discursos que rodeó a esta institución presenta profundas ambigüedades en cuanto al espacio asignado a las mujeres. En 1899, con ocasión de la entrega de premios de la escuela, Eduardo Schiaffino destacaba que “[l]os ciudadanos que lo cultivan [el dibujo] no se limitan á adiestrar sus manos; mejoran su condición material, embellecen su mente, ensanchan sus horizontes y se forjan un instrumento de producción industrial ó artística”.³¹⁰ Existe en las fuentes una afirmación recurrente: eran obreros los que concurrían a las clases: “no es, como alguien pudiera pensar, una Academia de puro arte estético y decorativo, sino una verdadera escuela popular de carácter práctico”.³¹¹ No es aventurado afirmar que la escuela estaba destinada a las clases medias, incluyendo a jóvenes mujeres interesadas en adquirir una profesión con amplias posibilidades de trabajo e independencia económica. La salida laboral más evidente era la docencia y las fuentes son ricas en este sentido. Los estudiantes eran artistas aspirantes o “jóvenes mecánicos, carpinteros, grabadores, muebleros, herreros”. Las jóvenes, en cambio, aspiraban a la docencia. Un anónimo cronista detallaba que “[m]uy pocos siguen los cursos por simple diletantismo”.³¹²

La enseñanza se integró a las carreras de las estudiantes más destacadas de la institución, algunas de las cuales desarrollaron carreras artísticas marcadas por la exposición en salones y muy posiblemente por la venta de sus obras. Algunas de las más exitosas artistas y docentes de la primera década del siglo XX se formaron en Estímulo: Dolores Alazet Rocamora, María Cambiaggio y Francisca R. Puglia, de quien poco sabemos aún. Además, Puglia posiblemente haya sido la primera mujer con un cargo docente en la academia de Estímulo. En 1902 se la menciona como “suplente” en el aula.³¹³ Sin duda, se trata de un cargo menor, que no le dio a Puglia el prestigio que sus compañeros obtuvieron de la participación en estos ámbitos de enseñanza, pero era un reconocimiento que le otorgaba cierta visibilidad.

³⁰⁸ Pablo Berríos, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Natalia Vargas y Kaliuska Santibañez, *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile*. Santiago de Chile, Centro de Estudios de Arte y el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, 2009, p. 319.

³⁰⁹ Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista...*, op. cit., pp. 93.

³¹⁰ Eduardo Schiaffino, “Folletines de El Tiempo. Bellas artes”, *El Tiempo*, 30 de mayo de 1899, p. 4.

³¹¹ “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *La Ilustración Sud-Americana*, año I, núm. 7, 1 de marzo de 1893, p. 161.

³¹² “La Sociedad Estimulo de Bellas Artes”, *Suplemento Ilustrado de La Nación*, año I, núm. 15, 11 de diciembre de 1902, p. 1.

³¹³ Ídem.

Si bien durante los años formativos los horarios eran nocturnos, esto no significa que estos espacios hayan sido inaccesibles para las mujeres. Sin embargo, sería ingenuo sostener que la temprana entrada de las mujeres a la escuela sugería igualdad de condiciones para hombres y mujeres. No disponemos de fuentes seguras sobre la cantidad de estudiantes varones y mujeres de Estímulo. Sabemos, por ejemplo, que en 1896 había doscientos hombres y apenas cuarenta mujeres. En 1901, quinientos treinta y seis hombres frente a ochenta y siete mujeres.³¹⁴ El porcentaje de mujeres es sorprendentemente bajo. A modo de hipótesis, podemos pensar que para muchas jóvenes y sus familias el ámbito de la academia resultaba inquietante. Los horarios y la cercanía con los varones, que concurrían a clases segregadas pero también nocturnas, posiblemente hayan disuadido a muchas mujeres, particularmente de clases más acomodadas, las cuales parecen haberse formado siempre con maestros en lecciones particulares.

En 1893 la escuela contaba con más de cien estudiantes de ambos sexos.³¹⁵ Tres años más tarde se anunciaba que se había rentado un gran salón del Bon Marché para poder dictar las clases para mujeres.³¹⁶ Sin embargo, una resolución de la Comisión Directiva de 1901 arroja luz sobre quiénes habían sido hasta ese momento las estudiantes de la Academia y sobre los horarios de su asistencia:

... ha abierto la inscripción para clases especiales diurnas, destinadas á aquellas niñas que, por sus atenciones sociales, ó por vivir en barrios apartados, no pueden concurrir á las clases nocturnas.

Es digna de encomio la resolución adoptada, que permitirá a las niñas de nuestra sociedad distinguida, seguir en un ambiente de buen tono, estudios que hasta hoy les eran vedados, por la hora nocturna en que se daban los cursos artísticos.³¹⁷

Las mujeres concurren, al menos entre 1893 y 1901, por la noche. En 1894 había “una [sala] exclusivamente para señoritas”,³¹⁸ a pesar de ser los horarios nocturnos [Figura 46]. Sin embargo, hacia 1908, los cursos diurnos, de 8 a 11 de la mañana, ya eran exclusivamente femeninos.³¹⁹ Hombres y mujeres estudiaban separadamente. La

³¹⁴ “Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *La Nación*, 23 de abril de 1896, p. 5; Figarillo, “La Academia de Bellas Artes”, *Caras y Caretas*, año IV, núm. 137, 18 de mayo de 1901, s. p.

³¹⁵ “Ateneo”, *La Prensa*, 2 de junio de 1893, p. 5.

³¹⁶ Cit. en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 393.

³¹⁷ “Notas sociales. Diversas”, *La Nación*, 17 de agosto de 1901, p. 5.

³¹⁸ S. A. Ghigliani, “Una institución meritoria. Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *La Nación*, 24 de septiembre de 1894, p. 4.

³¹⁹ *Athinae*, año III, núm. 29, enero de 1911, s. p.

coeducación era problemática en todos los niveles de formación, no sólo en la enseñanza artística. Los rumores en torno a la posibilidad de que hombres y mujeres conviviesen en los cursos aparecen en la prensa en 1908.³²⁰ Sin embargo, al menos hasta 1927 se siguió manteniendo la división [Figura 47].

Frente a la virtual ausencia de mujeres del cuerpo docente, los concursos anuales resultaron llamativamente abiertos a la participación femenina, constatada documentalmente desde 1893.³²¹ En *Tribuna* se destacaba que “las alumnas han emprendido trabajos de verdadera importancia para disputar el primer premio”.³²² Pocos años más tarde, las mujeres obtenían premios en importancia y números similares a sus compañeros [Figura 48].

Es indudable que para 1899 las mujeres participaban plenamente en la clase de dibujo con modelo vivo. En efecto, en ese año Josefina Brau obtenía el Primer Premio Medalla de Plata por su dibujo, seguida por Andrea Fernández, Rosa B. Herrero, María F. Kleine y Ana Larrabide, siendo premiados en la categoría únicamente dos hombres: Andrés Bouvet y Anselmo Mateu.³²³ La cuestión del acceso a las clases de estudio de la figura humana con modelo vivo por parte de las mujeres fue, con toda seguridad, un asunto sensible. En efecto, en diversos escritos contemporáneos se hallan referencias a la compleja relación entre desnudo y espectadoras. En esta línea, una carta de Schiaffino a su madre se refiere a la incomodidad que María Güiraldes, esposa del célebre coleccionista José Prudencio de Guerrico, habría experimentado al visitar su taller parisino y enfrentarse a su óleo *Reposo*. Schiaffino agrega: “acaso los museos no la han habituado aún? pero si mal no recuerdo aquí en su propia casa tiene tres cuadros algo más que desnudos”.³²⁴ Ahora bien, no parecen haber existido obstáculos formales a las lecciones con modelo vivo. En Francia, Inglaterra y Brasil, por citar sólo algunos ejemplos, se restringió de modo terminante. El asunto del desnudo, que implicaba la subordinación femenina,³²⁵ no fue un escollo insalvable y fueron varias las artistas que pudieron beneficiarse de esta formación. Pero este acceso temprano dificultó y tornó aparentemente innecesaria la asociación entre mujeres artistas. En efecto, en otras

³²⁰ “Lo que se dice”, *Athinae*, año I, núm. 3, noviembre de 1908, p. 17.

³²¹ S. A. Ghigliani, “Una institución meritoria. Sociedad Estímulo de Bellas Artes”, *op. cit.*, p. 4.

³²² “Estímulo de bellas artes”, *Tribuna*, 5 de noviembre de 1896, p. 2.

³²³ “Sociedad Estímulo de Bellas Artes. La distribución de premios. Una hermosa fiesta”, *Tribuna*, 24 de agosto de 1900, p. 2. Muchas otras mujeres resultaron premiadas en las categorías de Estatua (yeso), Torso (yeso), Figura (estampas).

³²⁴ Cit. en María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte*, *op. cit.*, p. 152.

³²⁵ Deborah Cherry, *Painting women...*, *op. cit.*, p. 55.

latitudes fue como respuesta al “extendido y difuso régimen de poder patriarcal” que las mujeres constituyeron grupos propios de estudio y defensa de sus posiciones dentro del campo artístico.³²⁶

Manuel Carlés, en el discurso que pronunció en junio de 1902 antes de la distribución de los premios a los estudiantes, se refirió largamente a las mujeres:

Mientras la vanidad relaja los sentidos de las superficiales á la moda, víctimas de torpe ociosidad, y el lujo y el egoísmo amenguan la delicadeza de sus sentimientos en el afán de un marido, convirtiendo el amor en mercado de afectos convencionales, enaltece nuestros orgullos caballerescos el espectáculo de esta academia concurrida por niñas que luchan en la realización de un ideal artístico, ennobleciendo su dignidad en el estudio y la fantasía en la contemplación de la eterna belleza de la obra maestra. Los educadores de pueblos verían en la dedicación de la mujer argentina á las tareas útiles, base para predecir la prosperidad de nuestra patria y en las discípulas de la academia, precursoras de la grandeza nacional.³²⁷

Carlés no limitaba la actividad femenina a la enseñanza sino que parecía sugerir que, además de su rol de “madres republicanas”, las mujeres se abocaban a la ejecución de obras de alto valor, auténticas glorias para la nación.

En 1903 había setecientos estudiantes en la Sociedad Estímulo. Ese mismo año la escuela obtuvo autorización para dar títulos oficiales.³²⁸ Se otorgaron diplomas de profesora de dibujo a muchas mujeres, tales como María Cambiaggio, Carmen Guerrero, Andrea Fernández, Francisca Offer, Ana Larrabide, Esther Godoy, Manuela Casado, María Luisa Malcarra, Francisca Puglia, Elena Hermitte, Josefina Brau, Dolores Alazet Rocamora, Arminda Díaz Sáenz Valiente, Teresa Casado y Rita B. de Fernández.³²⁹ Esta tendencia fue continuada tras la nacionalización de la escuela como Academia Nacional de Bellas Artes en 1905. Collivadino y Ghigliani señalaban en 1910 que la mayor parte de las estudiantes de artes aspiraban a obtener un diploma que las habilitara para dictar clases.³³⁰ La presencia de mujeres creció rápidamente. En 1909

³²⁶ *Ibíd.*, p. 53

³²⁷ Manuel Carlés, “Estímulo de Bellas Artes”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XIII, julio de 1902, p. 30.

³²⁸ Julio E. Payró, “La pintura”, *op. cit.*, p. 142.

³²⁹ Ofelia Manzi, *Sociedad Estímulo de Bellas Artes...*, *op. cit.*, p. 50.

³³⁰ Pio Collivadino y Alejandro Ghigliani, “La enseñanza artística en la República Argentina”, en Alberto B. Martínez, *Censo general de educación*, tomo III. Buenos Aires, Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina, 1909, p. 168.

había 226 varones y 228 mujeres.³³¹ Algunos años más tarde la Academia apenas tenía 260 estudiantes mujeres y 280 hombres.³³²

Las mujeres integraron el cuerpo docente de la Academia Nacional desde al menos 1906, cuando hallamos a Andrea Fernández, Elena M. Hermitte, Sara Pillado de Matheu y Lola S. Paz de Pedrayes. Dos años después reencontramos a las mismas profesionales.³³³ Estos cargos de cursos introductorios les brindaron posibilidades de inserción laboral efectiva en un ámbito prestigioso.

3.5.2. Las academias privadas.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, diversos artistas, entre ellos Agujari, se abocaron a la enseñanza privada para mujeres de las clases acomodadas.³³⁴ Ángel Della Valle, Augusto Ballerini, Reinaldo Giudici y Eduardo Sívori dedicaron sus esfuerzos a la enseñanza. Esta actividad, sumamente redituable en ciertos casos, fue utilizada retrospectivamente para explicar por qué ciertos artistas habían tenido una producción escasa. Lozano Mouján, por ejemplo, señaló que Ángel Della Valle vio frustradas sus posibilidades de “realizar una obra pictórica mayor, pues la educación le ocupó demasiado tiempo”.³³⁵

El despuntar del siglo XX trajo nuevos proyectos privados. Florecieron academias privadas con perfil más o menos profesional, como la Perugino [Figura 49].³³⁶ En ella, como en otras, se ofrecían “cursos incorporados, no incorporados y libres con distinto horario para señoritas” desde 1907 con titulación oficial.³³⁷ El director de este instituto enfatizó este aspecto en el aviso publicado en el catálogo del Salón Nacional de 1915. Allí se aseguraba que se ofrecía “un ambiente adecuado para reunir a

³³¹ *Ibíd.*, p. 169.

³³² “Academia Nacional de Bellas Artes”, *El Hogar*, año XII, núm. 312, 24 de setiembre de 1915, s. p.

³³³ “Academia Nacional de Bellas Artes. Sus adelantos. Los obreros y la enseñanza artística. Próximos exámenes”, *La Prensa*, 13 de octubre de 1906, p. 5 y “Cuerpo directivo y docente de la Academia Nacional de Bellas Artes”, *Athinae*, año I, núm. 2, octubre de 1908, p. 30.

³³⁴ Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, pp. 65 y 66. Lozano Mouján señaló que “Con las alumnas era excesivamente bondadoso, al punto que las ayudaba demasiado...”. José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, *op. cit.*, p. 65.

³³⁵ *Ibíd.*, p. 102

³³⁶ Su cuerpo docente estaba integrado por su director Augusto Bolognini, Héctor Nava, Torcuato Tasso, José León Pagano, Cayetano Donniss, Dante M. Canasi, Ítalo Micalucci, Luis M. Gasquet, José Censi, José Vaccarezza, Elio J. Stortini, Ernesto Guirand, Andrés Braggi y Rodolfo Brugola.

³³⁷ *Catálogo ilustrado del V Salón Nacional*. Buenos Aires, 1915, s. p.

las niñas de la mejor sociedad deseosas de iniciar y completar sus estudios artísticos”.³³⁸ El nivel de exigencia de una institución de este tipo parecía ser elevado: las mujeres eran evaluadas en áreas como geometría, perspectiva y anatomía.

Andrée Moch, como hemos visto en el capítulo 1, también estableció clases segregadas: las mañanas estaban destinadas a la instrucción femenina mientras que el horario nocturno se reservaba a los hombres.³³⁹ Sin embargo, Moch ofrecía clases dominicales para hombres y mujeres que no pudieran concurrir durante la semana por cuestiones laborales,³⁴⁰ otorgándole a su establecimiento un perfil diferente al de por ejemplo la Academia de Salvatore Rosa, que ofrecía cursos de día para señoritas.

Resulta relevante la opinión de Schiaffino con respecto al “Instituto de Bellas Artes para Señoritas” que José Bouchet y Eugenio Limarzi tenían en Buenos Aires. Abierto hacia 1898 y con un alumnado de ochenta estudiantes tres años después, sus directores intentaron obtener un acuerdo que les permitiera expedir títulos legalizados por el Ministerio de Instrucción Pública a cambio del otorgamiento de becas. Schiaffino desaconsejó que se les otorgara esta facultad por considerar que una iniciativa particular no podía dar títulos y que además se corría el riesgo de que “todas las escuelas análogas, ó de índole parecida” solicitaran este derecho.³⁴¹ La academia de Estímulo buscaba retener el derecho de dar títulos, uno de los mayores atractivos de la institución. En 1897, por ejemplo, seis mujeres obtuvieron el título de profesoras frente a ocho hombres.³⁴²

Por otro lado, algunas mujeres se sumaron a la creciente oferta de instituciones educativas. Rosa Martínez Calderón, “eximia catedrática de dibujo”, fundó hacia 1901 la Academia Calderón, dedicada a la enseñanza de pintura. Su propósito era formar mujeres que contaran “con el bagaje de conocimientos y la amplia preparación para destacarse y triunfar en la amplia escena del arte”,³⁴³ aunque la docencia parecía ser el

³³⁸ *Ibíd.*, s. p.

³³⁹ “Notas locales. Academia de pintura y escultura”, *La Baskonia*, año XVII, núm. 596, 20 de abril de 1910, p. 320.

³⁴⁰ “Bellas artes. Academia de Andrea Moch”, *La Baskonia*, año XXIV, núm. 830, 20 de octubre de 1916, p. 20.

³⁴¹ Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Pablo Pizzurno, datada “Buenos Ayres, octubre 24/1901” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires Legajo 14).

³⁴² “Concurso para profesores de dibujo”, *La Nación*, 22 de junio de 1897, p. 5. Las mujeres eran María M. Arellano, María Calcagno, Laura de Olazábal, Manuela Casadó, Carmen Guerrero y Lola S. de Pedrayes.

³⁴³ “Una visita á “La Academia””, *P.B.T.*, año II, núm. 27, 25 de marzo de 1905, s. p.

resultado más habitual.³⁴⁴ Odontina L. de Fernández ofrecía clases “para el ingreso á la Academia Nacional de Bellas Artes” desde al menos 1908.³⁴⁵ En la Academia Perugino en 1911 había varias mujeres en su cuerpo docente, en materias como historia del arte, perspectiva, geometría y dibujo.³⁴⁶

Además de adquirir una formación sólida, las academias brindaban oportunidades de exposición. Francesco Parisi, por ejemplo, dirigió una academia de dibujo y pintura desde 1900 en el Bon Marché, que organizó al menos en 1908 una muestra con obras de sus alumnas.³⁴⁷ Las estudiantes de Eduardo Sívori también contaron con oportunidades de visibilización. André Moch organizó muestras con obras de sus estudiantes desde 1910 en adelante.³⁴⁸ No sólo estudiantes sino también expositoras, las mujeres artistas constituían un elemento sumamente activo de la escena de entresiglos.

El Ateneo fue la primera pero no la única vía para obtener reconocimiento dentro del escenario artístico porteño. Mientras esta opción de circulación y formación se desarrollaba, algunas artistas miraban de modo claro a otras escenas, particularmente a París. Unas pocas hallarían propuestas, educación y visibilidad en la ciudad que concitaba la atención de todos los amantes del arte.

³⁴⁴ “Estudios de las bellas artes en Buenos Aires. – ‘Academia Calderón’”, *La Vida Moderna*, año III, núm. 103, 31 de marzo de 1909, s. p.

³⁴⁵ *Athinae*, año I, núm. 2, octubre de 1908, s. p.

³⁴⁶ “Academia ‘Perugino’”, *Athinae*, año III, núm. 32, abril de 1911, p. 127.

³⁴⁷ “Echos et nouvelles. Exposition Parisi”, *El Franco Americano*, año V, núm. 107, segunda quincena de marzo de 1908, p. 10.

³⁴⁸ “Notas locales. Exposición de pintura y escultura”, *La Baskonia*, año XVII, núm. 610, 10 de septiembre de 1910, p. 544.

Capítulo 4

El modelo francés en la Buenos Aires finisecular

“El salon de Paris es un acontecimiento. Ojala el salon argentino llegue á ser otro tanto”.

J. J. Réthoré, “Ateneo. Exposicion de pintura. Proemio”, 1893.¹

“[Julian] Dijo también que sus alumnas mujeres son a veces tan talentosas como sus alumnos. Por mí, hubiese trabajado con estos últimos, pero fuman, y, por otra parte, no hay diferencia. La había en otro tiempo, cuando las mujeres trabajaban tan sólo con modelos vestidos; pero desde el momento en que hacen academia y tienen modelos desnudos, es exactamente lo mismo”.

María Bashkirtseff, 4 de octubre de 1877.²

4.1. Francia en el imaginario argentino: el *topos* del progreso femenino en la prensa periódica.

Ha sido señalado con frecuencia que el “afrancesamiento” fue un rasgo cultural de enorme importancia en el panorama argentino de las últimas décadas del siglo XIX y la primera del XX. En este contexto, el *grand tour* por Europa, marcado por largas estadías –particularmente en la ciudad de París– señalaba la posibilidad de conocer en profundidad los consumos y gustos europeos.³

Por otro lado, la creciente modernización de los roles femeninos en Argentina llevó aparejada una reflexión permanente –desarrollada sobre todo en la prensa periódica, “escenario de debates, información e intercambios”–⁴ sobre la situación de las mujeres en otras latitudes. Estados Unidos, Francia e Inglaterra aparecieron, ya desde mediados del siglo XIX, como las naciones más progresistas con relación a la

¹ J. J. Réthoré, “Ateneo. Exposicion de pintura. Proemio”, *Tribuna*, 13 de mayo de 1893, p. 1.

² María Bashkirtseff, *Diario*. Buenos Aires, Hachette, 1945, p. 441. El testimonio de Bashkirtseff, que antecede temporalmente la actividad de las artistas argentinas en París, brinda un retrato complejo de las frustraciones y logros de una mujer artista en las últimas décadas del siglo XIX. Esta obra constituye un testimonio ineludible para los interesados en la educación artística femenina entre fines del siglo XIX e inicios del XX.

³ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008, pp. 151 y 152.

⁴ Sobre el vasto desarrollo de la prensa de Buenos Aires en este período véase Hilda Sabato, “La vida pública en Buenos Aires”, en Marta Bonaudo (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo IV. *Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 185-196.

llamada cuestión femenina. Sin embargo, desde la década de 1890 la temática se tornó más frecuente, constituyendo un *topos* común en la literatura y la prensa argentinas.

Las actividades de las mujeres en Francia, desde las aspirantes a cocheras en París hasta la figura clave de Marie Curie, pasando por diversas artistas, desfilaron frecuentemente por diarios y revistas argentinos [Figura 1].⁵ Lugares privilegiados ocuparon también María Bashkirtseff y Sarah Bernhardt –visitante de la Argentina desde 1886–, quien unía teatro y escultura en una rutilante personalidad. Estas representaciones sociales, en el sentido dado al concepto por Roger Chartier,⁶ dialogaron o entraron en conflicto con debates locales en torno a las posibilidades de las mujeres de actuar en la vida pública, tanto en las artes como en la política. Al mismo tiempo, contribuyeron a configurar la subjetividad de los lectores y, más específicamente, de las lectoras en “encuentros virtuales” con modelos femeninos alternativos.⁷ Como lo resumiera Cherry, las noticias sobre artistas ofrecían al creciente público femenino “modelos, ejemplos y estrategias útiles”.⁸

Malosetti Costa ha señalado que pensar la modernidad porteña del período de entresiglos implica atender a las peculiaridades de un contexto a la vez no hegemónico y cosmopolita.⁹ Refiriéndose ya a la década de 1920, Beatriz Sarlo ha calificado la modernidad porteña como “periférica”, entendiendo “a la cultura argentina como *cultura de mezcla*, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los

⁵ Sobre las cocheras, uno de los temas que parecen haber obsesionado a los cronistas franceses, véase por ejemplo Victor Margueritte, “Notas francesas (Especial para La Prensa)”, *La Prensa*, 22 de abril de 1907, p. 5.

⁶ Roger Chartier señala que el concepto de representación autoriza tres modos de articulación con el mundo social: el trabajo de clasificación y de corte que produce las configuraciones intelectuales múltiples mediante las cuales la realidad es construida contradictoriamente por los diferentes grupos que componen una sociedad; las prácticas que apuntan al reconocimiento de una identidad social, a la exhibición de un modo propio de ser en el mundo, a la designación simbólica de un rango o estatuto y, finalmente, las formas institucionalizadas y objetivadas por las cuales los “representantes” (colectivos o individuales) marcan de manera visible la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase. La cuestión del “mundo como representación” lleva necesariamente a una reflexión sobre las modalidades en que los lectores y lectoras de textos e imágenes captan las figuraciones que organizan la construcción de lo social. Véase Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 45-62.

⁷ Utilizamos aquí el concepto de “encuentro virtual” en un sentido diferente al dado por Griselda Pollock, aunque manteniendo la noción central: “Contradice las narrativas heroicas, nacionalistas y formalistas de la historia del arte para descubrir otros significados atreviéndose a trazar redes e interacciones significativas entre imágenes diversamente organizadas en conversaciones enmarcadas por el análisis y la teoría feministas”. *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*. London and New York, Routledge, 2007, p. 11.

⁸ Deborah Cherry, *Painting Women. Victorian Women Artists*. London, Routledge, 1993, p. 26.

⁹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 29

programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas”.¹⁰

En este medio receptivo la circulación de información artística internacional avivó las polémicas en torno al rol de las mujeres artistas, desarrolladas con especial intensidad desde los salones del Ateneo, como hemos visto en el capítulo previo. En esta profusión textual, cuyo soporte privilegiado fue la prensa periódica, emergió con creciente claridad el interés por una de las figuras más complejas de la modernidad: la mujer artista, particularmente en su versión moderna y francesa. Según Trasforini, la mujer artista es una figura ejemplar y contradictoria de la modernidad, una figura indudablemente esquiva pero permanente.¹¹

En la Buenos Aires de fines del siglo XIX las ansiedades y críticas despertadas por el creciente número de mujeres dedicadas a la práctica artística se conjugaron con su celebración y hasta con una incontrolable fascinación por las mismas, de la que es prueba el éxito de Lola Mora. La prensa ilustrada resulta un medio privilegiado para seguir la deriva del interés por las mujeres dedicadas al arte, desde su presencia en alegorías tradicionales [Figura 2] hasta la reproducción de fotografías de artistas contemporáneas, rodeadas de los elementos de su actividad [Figura 3]. Frente a la posición de la historiografía más tradicional, es posible constatar la circulación de información sobre las posibilidades de desarrollo artístico femenino.

En este contexto, el modelo francés de mujer artista moderna ocupó un lugar privilegiado. Los escritos e imágenes que dan cuenta de esta atracción no han recibido atención por parte de los especialistas, permaneciendo al margen aun de las escasas monografías y artículos dedicados a artistas argentinas activas durante el largo siglo XIX. Centrarse en este conjunto heterogéneo de textos permite reflexionar sobre el modo en que se pensó la confluencia entre arte y mujeres bajo el prisma de la fascinación por la modernidad francesa. Algunos nombres recurrentes en la construcción de este tópico son Rosa Bonheur,¹² Juana Romani,¹³ Louise Abbéma,¹⁴

¹⁰ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003, p. 28.

¹¹ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València, Universitat de València, 2009, p. 19.

¹² Rosa Bonheur (1822-1899). Pintora y escultora francesa. Dedicada al cultivo de los temas animalistas, Bonheur fue una artista de una celebridad inusitada. Expuso en diversos salones y galerías franceses, así como en otros lugares de Europa y en Estados Unidos. Su vida privada suscitó diversas polémicas. Recibió las más altas distinciones, incluyendo la *Légion d'honneur*. Véase, entre otras obras dedicadas a su trayectoria e impacto, Dore Ashton y Denise Browne Hare, *Rosa Bonheur: A Life and A Legend*. New York, Viking, 1981.

Madeleine Lemaire,¹⁵ María Bashkirtseff¹⁶ y, más raramente, Virginie Demont-Breton.¹⁷ Las tres primeras están representadas en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes desde fecha temprana, subrayando la importancia de estos modelos en el campo artístico local.

4.2. La recepción de la obra de Rosa Bonheur en Buenos Aires.

En diversos escritos aparecidos en la prensa periódica porteña de la época se hallan menciones a las mujeres artistas parisinas. Es el caso, por ejemplo, de una extensa nota dedicada al “arte femenino” publicada en la revista *Buenos Aires*.¹⁸ Allí se realizó una crónica de una exposición de artistas mujeres en París, posiblemente de la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*. El artículo comenzaba señalando que en París trabajaban “ochocientas y pico de señoras y señoritas que viven del arte pictórico ó del dibujo”, dedicadas a la pintura al óleo, al pastel, a la ilustración en la prensa, al arte decorativo o a pintar abanicos. La mayor parte de ellas, según el autor, realizaban obras poco notables. Retomando las palabras de un crítico parisino, la nota señalaba que el arte femenino era de originalidad escasa, de limitada inventiva, de nula personalidad y de terrible inutilidad. Las mujeres eran buenas copistas pero eran notablemente incapaces de imaginar. Las dotes de ejecutante superaban ampliamente su constreñida

¹³ Juana Romani (1869-1924). Pintora de origen italiano, instalada en París desde muy joven. Dedicada inicialmente al modelaje, pronto adquirió una gran competencia técnica. Expuso en los salones parisinos, adquiriendo celebridad como retratista. Véase Chris Petteys, *Dictionary of women artists: an international dictionary of women artists born before 1900*, Boston, G. K. Hall, s. d., p. 607.

¹⁴ Louise Abbéma (1858-1927). Pintora y escultora francesa. Expuso de manera sostenida en París, obteniendo gran reconocimiento, particularmente como retratista.

¹⁵ Madeleine Lemaire (1845-1928). Pintora. Especializada en pinturas de flores, retratos y cuadros con figuras, Lemaire gozó de una formidable reputación en los círculos de la alta sociedad parisina. Expuso en importantes espacios, entre ellos en el salón parisino desde 1864. En 1890 ingresó a la *Société Nationale des Beaux Arts*. Cultivó el óleo y la acuarela.

¹⁶ María Bashkirtseff (1858-1884). Pintora y escritora. De origen ucraniano, creció en diversas ciudades europeas. Fue estudiante de la *Académie Julian*, tema de uno de sus cuadros más reproducidos. Expuso en el salón parisino y obtuvo una recompensa por su obra *La réunion*. Su diario, escrito desde 1873 hasta su muerte, es su legado más célebre. Véase Chris Petteys, *Dictionary of women artists: an international dictionary of women artists born before 1900*, op. cit., p. 48.

¹⁷ Virginie Demont-Breton (1859-1935). Pintora y escritora francesa. Hija de Jules Breton, comenzó su educación artística en su infancia. En 1880 expuso por primera vez en el *Salon de la Société des Artistes Français*, obteniendo una mención honorable. Tuvo una importante actuación en la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, desde donde peleó por la admisión de las mujeres a la *École des Beaux-Arts* y por la posibilidad de competir por el *Prix de Rome*. Se dedicó a la pintura de género, destacándose las escenas de la vida de los pescadores. Véase Chris Petteys, *Dictionary of women artists: an international dictionary of women artists born before 1900*, op. cit., p. 193 y *Women Artists in Nineteenth Century France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*, tomo I. London, Garland Publishing Co., 1984, pp. 370-372.

¹⁸ Juan Buscón, “El arte femenino”, *Buenos Aires*, año II, núm. 88, 8 de noviembre de 1896, p. 4.

inspiración, explicando por qué había tantas excelentes actrices. Bajo el pretexto de dar a conocer la obra de las mujeres artistas en París, se reforzaban las opiniones negativas en torno a la capacidad creativa femenina. Sin embargo, el articulista señalaba que en este desalentador contexto sobresalían las figuras de Rosa Bonheur y Louise Abbéma.

Nos interesa particularmente señalar la presencia permanente de Rosa Bonheur, que adquirió una notoriedad impactante. Se podría pensar que Bonheur constituyó una versión femenina de Millet, cuya historia también se convirtió en motivo de obsesión para artistas y críticos de arte también en Buenos Aires.¹⁹ Bonheur apareció tempranamente en el horizonte argentino y se convirtió en artista faro, con abundantes apariciones en la prensa periódica.

4.2.1. Visiones y revisiones excéntricas.

La obra y la vida de la prolífica Rosa Bonheur fueron examinadas en repetidas ocasiones en las publicaciones periódicas de Buenos Aires, sumamente funcionales al proceso de difusión de un modelo moderno de mujer artista. Sin embargo, se registraron valoraciones diferentes de su trayectoria. En algunos textos se encuentra un cauteloso rechazo, mientras que en otros se produce una celebración plena de su arte.

En 1880 la joven Mercedes Churruga expuso un dibujo, copia de un yeso, en un almacén porteño. El articulista de *La Nación*, en la reseña inusualmente extensa que realizó, esperaba que la artista se convirtiera en la “Rosa Bonheur argentina”.²⁰ De este modo, Bonheur se convertía en un nombre común para los lectores y las lectoras de la prensa periódica. Ya Sarmiento, en 1866, había mencionado el frontispicio de una revista dedicada a la agricultura, que copiaba “uno de los bellos cuadros de ganado de Rosa Bonheur”.²¹ El nombre de la artista era tan familiar que en 1894 un artículo dedicado a las mujeres que habían sido distinguidas con la *Légion d'honneur* se refería a la representante de la *peinture animalière* como una figura “casi desconocida por la

¹⁹ Véase Laura Malosetti Costa, “The example of Millet: the role of the press in the process of emergence of a public space for fine arts in Buenos Aires (1880–1900),” en Martin Heusser, Michèle Hannoosh, Eric Haskell, Leo Hoek, David Scott y Peter de Voogd (ed.), *On Verbal / Visual Representation. Word & Image Interactions 4*. Amsterdam y New York, Rodopi, 2005, pp. 43-52.

²⁰ “Noticias del día. Dibujo á dos lápices”, *La Nación*, 7 de septiembre de 1880, p. 1.

²¹ Domingo F. Sarmiento, “Agricultura y ganadería. Porvenir de nuestro país”, *Obras*, tomo XXIX. Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1899, pp. 161-162.

presente generación” pero a quien sin embargo todo el mundo civilizado había rendido homenaje.²²

En 1882 *La Patria Argentina* publicaba un artículo que descalificaba a las francesas George Sand, Delphine de Girardin y Rosa Bonheur, en favor de roles femeninos más tradicionales.²³ Ahora bien, escasos meses más tarde se publicaba en *El Nacional* la traducción de un extenso texto –en primera plana–, relatando una visita a la residencia de Bonheur en By.²⁴ Junto a la descripción minuciosa de la vasta propiedad, el autor detallaba su vida cotidiana: “Rosa Bonheur vive en By, en compañía de una antigua amiga, su compañera fiel desde hace cuarenta años. Su familia que ella ama mucho, la rodea; su joven sobrino termina, á su lado, un cuadro para el concurso de Troyon”.

También se aludía explícitamente a la compleja figura de la artista, a quien se llamaba *Monsieur* Rosa Bonheur,²⁵ al mismo tiempo que se la describía como “pura é indiscutible gloria femenina de su tiempo”. También se delineaban su capacidad de trabajo y sus logros pictóricos. En suma, se brindaba un retrato completo de su figura, ajeno a las descalificaciones anteriores. En esta línea, otras crónicas profundizaban en su historia, destacando la obtención de la *Légion d’honneur*.²⁶

Las descripciones de Bonheur recuerdan la defensa de las “mujeres literatas” ensayada en un debate en las páginas de *El Album del Hogar* a fines de la década de 1870, cuando las menciones a artistas plásticas eran aún escasas y el tema aún no había cobrado la importancia que adquiriría más tarde. Josefina Pelliza de Sagasta defendía el derecho de “la mujer que obedeciendo á una pasión noble escribe y dedica los instantes que otras mas frívolas ocupan y llenan con bailes y diversiones”.²⁷ Domesticidad, dedicación y deseo delinean un retrato que brinda pistas para comprender cómo se podía observar a Rosa Bonheur en Buenos Aires.

²² “Las Damas de la Legión de Honor”, *Bric-À-Brac*, año IV, núm. 80, 20 de diciembre de 1894, p. 3.

²³ Colombina, “Las mugeres académicas. Artículo femenino”, *La Patria Argentina*, 8 de enero de 1882, p. 2.

²⁴ “Las parisienses. Rosa Bonheur en By. Traducido para ‘El Nacional’”, *El Nacional*, 6 de octubre de 1882, p. 1

²⁵ Sobre la vestimenta masculina de Rosa Bonheur véase Dore Ashton y Denise Browne Hare, *Rosa Bonheur...*, *op. cit.*, pp. 52-59.

²⁶ “Varias. Notas sociales”, *La Nación*, 2 de noviembre de 1895, p. 5 y “La Legión de Honor femenina”, *Caras y Caretas*, año XII, núm. 575, 9 de octubre de 1909, s. p.

²⁷ Judith (Josefina Pelliza de Sagasta), “La mujer literata en la República Argentina. Al señor Da Freito”, *El Album del Hogar*, año I, núm. 22, 1 de diciembre de 1878, s. p. Pelliza sostuvo una polémica con Antonio Argerich, quien bajo el pseudónimo de Da Freito atacó duramente a las escritoras. Véase Lily Sosa de Newton, *Las argentinas y su historia*. Buenos Aires, Feminaria, 2007, p. 218.

Sin embargo, fue la muerte de Rosa Bonheur el episodio que brindó ocasión para las reflexiones más interesantes. Los principales diarios porteños –*La Nación*, *Le Courrier de la Plata*, *La Prensa*, *El Tiempo* y *Tribuna*, entre otros– publicaron la noticia de su deceso. En algunos casos, el telegrama anunciando su fallecimiento fue enriquecido con datos biográficos. El ejemplo de *La Prensa* resulta significativo. Luego de haber aparecido un breve aviso de la muerte de la artista,²⁸ fue publicada una extensa nota necrológica ilustrada [Figura 4], un honor otorgado a figuras de la talla del pintor Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) [Figura 5].²⁹ Resulta llamativo el modo en que fue abordada la figura de la artista, omitiendo sus evidentes desviaciones de las normas de comportamiento femenino hegemónicas. El anónimo escritor comenzaba hablando de la “mujer moderna”, quien a menudo se definía como feminista y quien reclamaba ampliación de derechos. Sin embargo, Bonheur representaría un estado superior de las mujeres, ya que rivalizaba “con los hombres en el terreno de la actividad humana en sus manifestaciones mas elevadas” sin aspirar a la paridad en otros ámbitos. Bonheur no solamente no era una “mujer moderna” sino que nunca había reclamado el derecho al voto. Era una artista comprometida únicamente con su arte, realizando obras sublimes – alejadas de los estereotipos femeninos, que tenían según el autor títulos como “Tardes de Otoño” o “Estudios al natural”–, que llevaban el “sello del ingenio”. Este texto presentaba a una Bonheur calma, entregada a su arte y con escaso interés por el mundo exterior: una figura sosegada pero triunfante en el mundo del arte. Era un modelo virtuoso, donde el talento superior no había interferido con los valores de la feminidad.

La noticia de su muerte fue también recogida en *La Columna del Hogar*, temprana publicación feminista sobre la que volveremos en el capítulo 5.³⁰ El extenso artículo se refería a Bonheur como “una de las mujeres que más han honrado á nuestro sexo” [Figura 6].³¹ Uno de los episodios más interesantes de los relatados en esta crónica se refiere a los comienzos de su trayectoria artística. Bonheur había fracasado como aprendiz de costurera y como profesora en un internado. No obstante, en “la

²⁸ “De Francia. Fallecimiento de Rosa Bonheur”, *La Prensa*, 27 de mayo de 1899, p. 4.

²⁹ Pierre Puvis de Chavannes fue maestro de Eduardo Sívori y Eduardo Schiaffino en París.

³⁰ *La Columna del Hogar* comenzó como columna en el diario *El Nacional* en 1898. Su directora fue Catalina Allen de Bourel. En líneas generales, se trató de una publicación caracterizada por la profunda interacción entre mujeres de tono más conservador y feministas progresistas, coexistiendo en sus páginas Gabriela Laperrière de Coni, Cecilia Grierson y Dolores Lavalle de Lavalle. La revista *Nosotras*, asociada a las corrientes más radicales del temprano feminismo argentino, sostuvo que la “aparición de La Columna del Hogar” fué algo así como el despertar de la mujer en la Argentina á la vida intelectual”. “La Columna del Hogar”, *Nosotras*, año I, núm. 17, 15 de enero de 1903, p. 105.

³¹ “Rosa Bonheur”, *La Columna del Hogar*, año I, núm. 16, 1 de junio de 1899, p. 9.

tranquilidad del hogar y del estudio, la verdadera tendencia de su espíritu no tardó en manifestarse”. Sus progresos fueron tales que su padre decidió enviarla al Louvre a copiar obras. Luego, el Castillo de By reemplazaría la casa paterna como lugar de reflexión y retiro. Así, el aislamiento y la domesticidad ocuparon también en esta elegía un lugar destacado.

En el capítulo dedicado a Bonheur dentro de la obra de Elizabeth Fries Ellet,³² *Women Artists in All Ages and Countries*, se presenta a Bonheur como “una niña salvaje, activa, impetuosa, intolerante con la restricción y enemiga del estudio”.³³ En la semblanza biográfica de *La Columna del Hogar*, que podría estar adaptada de este capítulo, poco queda de esta descripción, aunque sí permanece la idea de determinación que atraviesa el texto de Ellet. Bonheur podía ser también una mujer moderna, decidida, y recibir como tal el aplauso feminista.

El popular semanario *Caras y Caretas* reprodujo su efigie, sus obras y su paleta en diversas oportunidades. El monumento erigido a su memoria en Fontainebleau fue reproducido en ese medio,³⁴ tomando los fotograbados y traduciendo fragmentos de dos artículos de la revista francesa *L'Illustration*.³⁵ Pero mientras el texto original se limitaba a describir el monumento y a señalar los eventos del día de su inauguración, el redactor de la revista porteña iba más lejos y ensayaba una oda a la “artista eximia” y a su modo de vida. Bonheur, “convertida totalmente en campesina”, había pasado sus años alejada de las expresiones de admiración, capaces de confundir aun a los más equilibrados. Como Josefina Pelliza de Sagasta señalara, refiriéndose al sitio de la mujer, en la polémica sostenida más de veinte años antes, “lejos de allí [del hogar] todo es mentira, hasta la gloria, una de tantas vanidades que ciegan á la humanidad”.³⁶

Cabe preguntarse por qué Bonheur se convirtió en una referente tan insistentemente destacada en el contexto porteño, cuestionando así que se trate de un simple reflejo de su enorme popularidad en otras latitudes, particularmente en Estados

³² E. F. Ellet, *Women Artists in All Ages and Countries*. New York, Harper & Brothers, Publishers, 1859, pp. 261-284.

³³ *Ibíd.*, p. 261.

³⁴ “Actualidad francesa. Los monumentos á Rosa Bonheur y Ambrosio Thomas”, *Caras y Caretas*, año IV, núm. 142, 22 de junio de 1901, s. p.

³⁵ “Le monument de Rosa Bonheur”, *L'Illustration*, año LIX, núm. 3038, Paris, 18 de mayo de 1901, p. 321 y “Le monument de Rosa Bonheur”, *L'Illustration*, año LIX, núm. 3039, Paris, 25 de mayo de 1901, p. 348 (Library, Getty Research Institute, Los Angeles).

³⁶ Judith [Josefina Pelliza de Sagasta], “La mujer literata en la República Argentina. Al señor Da Freito”, *El Album del Hogar*, año I, núm. 24, 15 de diciembre de 1878, p. 185.

Unidos e Inglaterra.³⁷ Las lecturas argentinas de Bonheur presentaron mayoritariamente una imagen alejada de las polémicas –como el texto de René Peyrol que también se detenía en su vida cotidiana–³⁸ y la señalaron como prototipo de mujer: doméstica, casta y lejos de cualquier escándalo. En efecto, en ninguna de las crónicas desde la década de 1890 en adelante se traslucen ansiedades en torno a su éxito como artista ni a sus elecciones temáticas ni a sus costumbres personales, que generaban rechazo en otras latitudes.³⁹ Incluso el espinoso tema del vestido masculino de Bonheur fue tratado con cierta naturalidad.⁴⁰

La artista no fue conocida en Buenos Aires sólo a través de la prensa. Es posible que obras de Bonheur se hayan difundido en la ciudad a través de grabados editados por Goupil, de amplia y temprana presencia en Buenos Aires.⁴¹ Además, sus obras circularon en el incipiente mercado artístico,⁴² figurando en las colecciones artísticas más afamadas de la Buenos Aires finisecular, como las de Rufino Varela, Parmenio Piñero, Ángel Roverano y Carlos Madariaga.⁴³ Una parte significativa de estas colecciones pasó a integrar repositorios públicos, entre ellos el Museo Nacional de

³⁷ Al respecto, Greer señaló “Sobre todas las artistas se cernía la figura de Rosa Bonheur: Lady Butler era llamada la Rosa Bonheur inglesa, Marie Collaert la Rosa Bonheur flamenca y Barbara Bodichon la Bonheur del paisaje”. Germaine Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York, Farrar Straus Giroux, 1979, p. 320.

³⁸ René Peyrol, *The Art Annual for 1889. Rosa Bonheur: Her Life & Work*. London, J. S. Virtue and Co. Limited, 1889, pp. 16 y 17 (Library, Getty Research Institute, Los Angeles).

³⁹ Al respecto, Peyrol sostiene “[s]in embargo, los críticos que consideraban que la dignidad de su sexo se veía atacada por el gran éxito de una dama artista, deslizaron algunas reservas con los encomios que no podían justamente rechazar”. *Ibíd.*, p. 26.

⁴⁰ “Las mujeres en traje masculino”, *Caras y Caretas*, año X, núm. 440, 3 de marzo de 1907, s. p. Cfr. Tamar Garb, *Sisters of the Brush: Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven y London, Yale University Press, 1994, pp. 117 y 118.

⁴¹ Por ejemplo, “Papelería artística. San Martín esq. Tucumán”, *El Mosquito*, 23 de enero de 1892, s. p. La casa Goupil mantuvo estrechos vínculos con Bonheur, reproduciendo su obra desde 1851. Véase Hélène Lafont-Couturier, “The Dissemination of Rosa Bonheur’s Work by the House of Goupil”, en Gabriel Weisberg, Annie-Paule Quinsac, Hélène Lafont-Couturier, Britta C. Dwyer y Cristina Portell, *Rosa Bonheur: All Nature’s Children*. New York, Dahesh Museum, 1998, pp. 51-61.

⁴² Véase, por ejemplo, “En el Parque Lezama”, *La Nación*, 4 de enero de 1896, p. 5. Las obras de la artista no escaparon a la reiterada acusación de que sólo las producciones menores de los “maestros” llegaban a América Latina. Al respecto de la exposición de arte francés en el Salón Costa se sostuvo: “Se ha creído, tal vez, encubrir las deficiencias de algunas de esas telas con las buenas firmas estampadas al pie de ellas, por aquello de que ‘el pabellón cubre la mercadería’. Pero es que esas firmas que, como la de Rosa Bonheur... han producido también cuadros vulgares, y estos últimos son los destinados á Sud-América, y en particular á Buenos Aires”. “Apuntes críticos”, *La Ilustración Sud-Americana*, año XV, núm. 351, 15 de agosto de 1907, p. 232.

⁴³ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 30. A modo de comparación, otras firmas repetidas eran: William Adolphe Bouguereau, Charles Chaplin, Félix Ziem, Ignace Fantin-Latour, Jean Baptiste Corot, Henri Harpignies, Constant Troyon, Charles Émile Jacque, Joaquín Sorolla y Bastida, Francisco Domingo, Mariano Fortuny, José Villegas Cordero, Giacomo Favretto y Francesco Michetti.

Bellas Artes.⁴⁴ El *corpus* de Bonheur existente en esa institución abarca dibujos, óleos y una acuarela perteneciente a la colección Guerrico.

En 1907 con la donación de Parmenio Piñero ingresó *La trilla*,⁴⁵ un óleo de medianas proporciones donde aparecían los rasgos centrales del arte de Bonheur: gran precisión en la anatomía de los animales representados, tratamiento sensible de la luz y dinamismo. Vinculada con la obra más célebre de Bonheur, *Le marché aux chevaux*,⁴⁶ *La trilla* recupera en un formato menor las grandes composiciones que la hicieron famosa. Cuando ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes, la prensa periódica ilustrada se hizo eco de su incorporación, reproduciendo el óleo y colocándolo junto a artistas tan valorados en el panorama artístico como Francisco Pradilla y Joaquín Sorolla.⁴⁷ En la tasación de la donación es posible constatar el alto valor de la obra, \$8.000. “Maestros” como Sorolla y Bastida o Mariano Fortuny presentaban cotizaciones similares.⁴⁸

El ejemplo de la artista estaba allí para ser apropiado por sus homólogas porteñas. ¿Cómo entender los efectos en las mujeres argentinas de esta profusión de representaciones de la mujer artista? ¿Qué prácticas novedosas se habilitaban? Un modo posible de acercamiento es mediante la noción de “tecnologías de género”, elaborada por Teresa de Lauretis. La autora concibe al género “como una representación y autorrepresentación, es el producto de diversas tecnologías sociales, como el cine, y de discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, así como prácticas cotidianas”.⁴⁹ El género, entonces, “no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos sino ‘el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, conductas y relaciones sociales’ en palabras de Foucault, por el empleo de una ‘tecnología política compleja’”.⁵⁰

⁴⁴ Las obras fueron donadas por Parmenio Piñero (1907), Ángel Roverano (1910), Carlos Madariaga y Josefa Anchorena (1912), Julia Sáenz Rosas de Roseti (1920) y Enrique Villareal (1938).

⁴⁵ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte...*, *op. cit.*, pp. 210-213.

⁴⁶ Rosa Bonheur, *Le marché aux chevaux*, 1853-1855, óleo sobre tela, 244,5 x 506,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁴⁷ “Un legado artístico”, *Caras y Caretas*, año X, núm. 453, 8 de junio de 1907, s. p. y “Museo Nacional de Bellas Artes”, *Suplemento Ilustrado de La Nación*, año V, núm. 258, 8 de agosto de 1908, pp. 1 y 2. Véase también “El legado Parmenio Piñero”, *La Nación*, 8 de agosto de 1907 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Armario III, Estante 1, Box VII, Carpeta 1, documento 50).

⁴⁸ “Legado Parmenio Piñero” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 12).

⁴⁹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington e Indiana, Indiana University Press, 1987, p. 2.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 3.

La prensa periódica, una tecnología de género esencial en el fin del siglo XIX porteño, brindó a las lectoras –entre las que es posible imaginar un nutrido grupo de artistas o aspirantes a artistas– un repertorio de modelos de artistas mujeres en permanente expansión.⁵¹ El campo artístico francés, donde desde fines del siglo XIX actuaban diversas artistas argentinas, fue el principal proveedor de estas representaciones siempre marcadas por la fascinación. La representación de una *peintre animalière* conllevaba una ampliación de las posibilidades de las mujeres en el campo artístico y puede haber estimulado el desarrollo de tácticas de inserción originales. Como señaló Bonnie Frederick al referirse a una publicación como *Búcaro Americano*, que presentaba textos de escritoras de muy diversas zonas latinoamericanas: “[n]inguna argentina que leyera *Búcaro Americano* podía dejar de sentirse parte de un movimiento internacional: en todas partes las mujeres estaban escribiendo literatura y bregando por la expansión de los derechos femeninos”.⁵² La figura de Bonheur acercaba a las mujeres argentinas novedosas ideas acerca de los caminos posibles para las mujeres en el arte.

4.2.2. *El ejemplo de Bonheur: la trayectoria de Julia Wernicke.*

La búsqueda de una “Rosa Bonheur argentina” permite iluminar algunos aspectos de la carrera de la pintora y grabadora argentina Julia Wernicke [Figura 7], tales como la presencia destacada que su obra *Toros* [Figura 8] ha tenido en el Museo Nacional de Bellas Artes desde su temprana adquisición en 1899.

A pesar de figurar en el texto fundamental de José León Pagano, como vimos en el capítulo 1, la trayectoria de Wernicke y su especialización como pintora animalista no han sido suficientemente exploradas por los historiadores del arte posteriores. Aunque parte de este olvido pueda deberse a que era una mujer, debemos también considerar que este género pictórico ha sido poco analizado debido a profundos cambios en el gusto.⁵³ Sin embargo, no han sido pocos los artistas abocados a estos temas. Se puede mencionar, por ejemplo, a Luis A. Cordiviola, quien dedicó la mayor parte de sus

⁵¹ Sobre espectadoras y lectoras femeninas véanse las fundamentales reflexiones de Ellen Wiley Todd en torno a la obra de Reginald Marsh. *The “New Woman” Revised: Painting and Gender Politics on Fourteenth Street*. Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 181-186.

⁵² Bonnie Frederick, *Wily Modesty: Argentine Women Writers, 1860-1910*. Arizona, ASU Center for Latin American Studies Press, Arizona State University, 1998, p. 28

⁵³ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper & Row, 1988, p. 170 [1971].

esfuerzos a la pintura animalista. Otros artistas –Fader, Ripamonte, Carnacini, entre otros– abordaron el género ocasionalmente.

La artista provenía de una familia alemana con intereses intelectuales vastos. Su padre, Roberto (1826-1881), había llegado a Buenos Aires en 1848. Dirigió la Escuela Argentina y se involucró en diferentes proyectos educativos hasta 1872, cuando se trasladó a Alemania. Allí fundó, en la ciudad de Eisenach, “una especie de hogar para jóvenes sudamericanos”.⁵⁴ El hermano de Julio, Roberto, fue un importante médico. Su hermana María Elisa fue maestra jardinera y Berta –bióloga– fue rectora del Liceo de Señoritas Nacional N° 1, además de integrante del Consejo Nacional de Mujeres y destacada escritora. Estos datos familiares iluminan las favorables condiciones en las que desarrolló sus capacidades artísticas.

Al igual que Pagano, Carlos Ripamonte no dudaba en destacar a Wernicke como una artista pionera del profesionalismo y el profesorado artístico en el panorama nacional.⁵⁵ Además, Wernicke –junto a Elina González Acha– ha sido una de las dos artistas de la generación del Ateneo que ha logrado ingresar al Museo Nacional de Bellas Artes y la única en hacerlo tempranamente y de la mano de Eduardo Schiaffino.⁵⁶ En este punto resulta relevante recordar que Schiaffino, en su rol de director del Museo, se abocó a la construcción de un canon artístico nacional, adquiriendo obras de algunos de los artistas vinculados a la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y al Ateneo.

Aunque en la actualidad *Toros* se halle fuera de la vista del público, hacia 1910 ocupaba un lugar preponderante [Figura 9],⁵⁷ junto a cuadros que son hoy considerados obras maestras del arte nacional de artistas como Ángel Della Valle, Carlos Ripamonte y Eduardo Schiaffino. Su adquisición por el Museo Nacional de Bellas Artes resulta llamativa cuando se la confronta con la documentación relativa a la beca de paisaje que le fuera rechazada a la artista, analizada detalladamente por Laura Malosetti Costa.⁵⁸

⁵⁴ Edmundo Wernicke, *Roberto Wernicke (1826-1881), un luchador en pro del acercamiento argentino-germano*, s. d.

⁵⁵ Carlos Ripamonte, *Vida. Causas y efectos de la evolución artística. Los últimos 30 años*. Buenos Aires, Gleizer, 1930, p. 41.

⁵⁶ En 1896, cuando se produjo la apertura del Museo Nacional de Bellas Artes, existía apenas una obra de mano femenina: *Paisana romana ciocciara* de Anna Schleh.

⁵⁷ La obra se encontraba expuesta en 1900 y lo seguía en 1911. Véanse “Notas en el Bedaeker de la R. Argentina”, 1900, p. 5 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Armario III, Estante 1, Caja IV, Carpeta 15, documento 1) y “Nomina de las colecciones de obras de arte que forman el Museo Nacional de Bellas Artes y su justipreciación para asegurarlas contra incendio el 1° de Febrero de 1906”, 1906, p. 15 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Armario III Estante 2 Caja IX, Carpeta 3, documento 2).

⁵⁸ Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I*

Wernicke había partido hacia 1885 a Alemania para estudiar pintura con el pintor Heinrich von Zügel (1850-1941).⁵⁹ Regresó hacia 1889 convertida en una pintora capaz de ejecutar lienzos de alta calidad. A partir de esa fecha, vivió entre Alemania y Argentina. En Buenos Aires, realizó diversas muestras individuales. En 1897 expuso en el almacén de Samuel Boote y en 1909, en Witcomb. En ambas ocasiones recibió elogios de la prensa.

Su sólida formación con Zügel le permitió abordar no sólo estudios pequeños sino también complejas composiciones. Sin embargo, a diferencia de su maestro – especializado en pintura de animales de granja y del entorno rural alemán– Wernicke incorporó a sus intereses la representación de leones, tigres, gorilas y otros animales exóticos, logrando una táctica de inserción en el campo artístico porteño a través de una opción sorprendente y excepcional. En 1897 un cronista destacaba tres obras del amplio conjunto: “una naturaleza muerta, una cabeza de león y un perro negro de grandes dimensiones”.⁶⁰ Mientras que las naturalezas muertas y los estudios de animales domésticos eran usuales entre las artistas de la época, la representación de animales no domésticos ni de granja fue explorada –hasta donde sabemos– sólo por Wernicke.

En el corpus de obras de Wernicke que hemos logrado reconstruir,⁶¹ existen varias que demuestran su diálogo con Bonheur. Carlos Lix Klett afirmaba en 1900 que Wernicke seguía “en sus preferencias á Rosa Bonheur, y ya descuella con sus estudios de animales”.⁶² Junto a sus trabajos con toros y caballos –los animales que más se vinculaban con la naciente iconografía nacional–, la artista ejecutó diversos estudios de leones y tigres. *El león* [Figura 10] reelabora uno de los motivos más conocidos de la obra de Bonheur, muy difundido mediante el cuidado grabado de Simmons [Figura 11].⁶³ La lección de Bonheur, el intento de captar la personalidad del animal, prevalece también en la obra de Wernicke. Como dijera Peyrol de Bonheur: “[s]us cuadros de leones son instancias de esta poderosa y fiel expresión, unida a un esfuerzo por mostrar

Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 (cd-rom).

⁵⁹ También Fernando Fader realizó estudios en Múnich con este maestro.

⁶⁰ “Obras de arte”, *La Nación*, 21 de mayo de 1897, p. 5.

⁶¹ Hemos visto unas veinte obras de esta artista, entre óleos y grabados, conservados en instituciones públicas y colecciones privadas.

⁶² Carlos Lix Klett, “Pintura”, en *Estudios sobre producción, comercio, finanzas é intereses generales de la República Argentina*, tomo II. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Tailhade y Rosselli, 1900, p. 1537

⁶³ La obra fue reproducida también en René Peyrol, *The Art Annual for 1889...*, *op. cit.*, p. 7.

los animales en su verdadero carácter”.⁶⁴ En efecto, la obra de Wernicke fue realizada en el Jardín Zoológico de la ciudad de Buenos Aires cuando Eduardo Holmberg fue su director (1888-1904).⁶⁵ En otras obras, la atención de Wernicke se dirige a tigres [Figura 12], dando cuenta de una clara gravitación de la serie de Bonheur dedicada a estos animales [Figura 13].

Tema y tratamiento se ajustaban escasamente a la delicadeza que algunos observadores esperaban hallar en obras ejecutadas por mujeres. Tal vez por eso la producción de Wernicke haya ejercido una fascinación duradera, que le valió a la artista un lugar especial en el relato de Pagano y en otros textos que se ocuparon de su figura. González Arrili, por ejemplo, la sitúa en un plano diferente al de otras artistas contemporáneas: “[l]a mujer artista estaba ya representada entre nosotros cuando aparece Julia Wernicke. Solo que a ella le toca actuar en el momento mismo en que los hombres están librando la gran batalla contra el desinterés y la incompreensión”.⁶⁶ Antes de la figura señera de Wernicke, “en manos de una mujer el pincel o el lápiz daba de suyo no más que el anodino adorno para la sala con piano o vitrina, el abanico con flores al óleo sobre la seda ‘moaré’, la maceta con su verdegueante paisaje napolitano, la tarjeta postal con un ‘efecto de luna’ traducido de alguna brillante oleografía italiana”. Frente a las “cosas bellas” a las que supuestamente se abocaban todas las artistas sin excepción,⁶⁷ la figura de Wernicke aparecía como una ruptura. Es posible pensar que la aspiración máxima de sus esfuerzos haya sido encarnar la Rosa Bonheur argentina.

El modelo francés de mujer artista no impactó solamente en Argentina. En Chile, por ejemplo, el escultor José Miguel Blanco en una fecha tan temprana como 1879 bregaba por la difusión de la educación artística entre las jóvenes. Como artista becado en Europa, Blanco había tenido la oportunidad de conocer un medio artístico donde la presencia de las mujeres era mayor que en su país natal: “los museos llenos de mujeres artistas, haciendo copias de estatuas, bajorrelieves, cuadros colosales o en

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 30.

⁶⁵ La inscripción en el reverso de la obra y la entrevista realizada a las sobrinas bisnietas de la artista confirman el permiso especial del que gozaba Wernicke. Agradecemos a María de la Paz López Carvajal del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”. La hermana de la artista, Berta, conocía al director del Zoológico, director de la Escuela Normal de Profesoras donde había estudiado. Por otro lado, José León Pagano, en sus notas, mencionó “los estudios en sus libros de croquis de los jardines zoológicos” (Archivo José León Pagano, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Sobre Julia Wernicke, folio 16).

⁶⁶ Bernardo González Arrili, *Historia de la Argentina según las biografías de sus hombres y mujeres. Tomo IX*. Buenos Aires, Nobis, 1964, p. 3215.

⁶⁷ Carlos Ripamonte, *Vida..., op. cit.*, p. 41.

miniatura”.⁶⁸ Agregaba luego que más de dos mil mujeres trabajaban profesionalmente en Francia. Pero París no fue sólo un espejismo de los progresos femeninos, sino lugar de residencia y trabajo de un grupo pequeño pero sumamente interesante de artistas latinoamericanas.

4.3. Periféricas y cosmopolitas: artistas argentinas en París.⁶⁹

Laura Malosetti Costa ha señalado que el “panorama de las dos últimas décadas del siglo XIX estuvo signado por los viajes... Textos, obras, artistas, críticos, coleccionistas, intelectuales, circulan entre Buenos Aires y distintos puntos”.⁷⁰ Sin embargo, las reconstrucciones de estos desplazamientos han excluido de modo general a las mujeres. Se torna necesario resituar a las artistas en este movimiento de ideas y personas. La experiencia en Europa, principalmente en Francia, resultó crucial en el recorrido de algunas artistas de la generación del Ateneo y de la siguiente, una situación que sin duda se profundizaría con los viajes a partir de la década de 1920 pero que tiene importantes antecedentes.

Resulta fundamental señalar que la vivencia del viaje está siempre atravesada por el género.⁷¹ Más que cualquier otra práctica moderna, los traslados permiten a las mujeres salir de los espacios tradicionalmente asignados a ellas: son “viajes de turismo y de consumo cultural, de formación, de visita a los lugares de arte, de observación, de documentación, de registro a través de diarios, artículos periodísticos, bosquejos, dibujos y también del nuevo instrumento portátil... la cámara fotográfica”.⁷² La ciudad de París ocupó un lugar privilegiado en estos desplazamientos. La experiencia parisina era sumamente apreciada en el medio intelectual contemporáneo, como evidencian las palabras del político y hombre de letras Joaquín de Lemoine, pronunciadas en una conferencia sobre las modelos parisinas en el Ateneo de Buenos Aires en el año 1879: “[c]onocer París! ¡He ahí algo que muchos imaginan y que no todos han realizado!

⁶⁸ José Miguel Blanco, “Dibujo: su enseñanza en los colegios”, cit. en Pablo Berríos, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Natalia Vargas y Kaliuska Santibañez, *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile*. Santiago de Chile, Centro de Estudios de Arte y el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile, 2009, p. 317.

⁶⁹ Natalia Majluf, “‘Ce n’est pas le Pérou’, or, the Failure of Authenticity: Marginal Cosmopolitans at the Paris Universal Exhibition of 1855”, *Critical Inquiry*, vol. 23, núm. 4, verano de 1997, pp. 868-893. Cit. en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*, op. cit., p. 29.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 33.

⁷¹ Janet Wolff, “On the Road Again: Metaphors of Travel in Cultural Criticism”, *Cultural Studies*, vol. 7, núm. 2, p. 224.

⁷² Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas...*, op. cit., p. 168.

¡Cuántos viajeros sud americanos vuelven de París sin conocerlo! ¿Que han visto de él?”.⁷³

El viaje de estudios de los artistas contemporáneos, que podía prolongarse durante varios años, fue descrito en algunas fuentes como un período heroico de privaciones. En tal sentido, un extenso artículo dedicado a Graciano Mendilaharzu (1857-1894) señalaba las privaciones y el sufrimiento que el artista había tolerado en Francia: “ha visto muchas veces golpear el hambre y el frío á su bohardilla”. Por eso, el artista pertenecía “á la bohemia noble y alegre á la que no abate ni gasta los sentimientos en la desgracia”.⁷⁴ María Obligado, Hortensia Berdier y Ana Limendoux, entre otras artistas de importante actuación parisina, fueron desplazadas de la narrativa de los argentinos en París al no contar con las credenciales bohemias, de las que se hallaban doblemente excluidas por ser mujeres y miembros de la élite.

Muchas de ellas se integraron a la escuela de arte para mujeres más importante de la ciudad, la misma que frecuentara María Bashkirtseff. Cuando comenzó a seguir cursos de pintura en París un renovado sentido de posibilidad inundó las páginas de su justamente célebre diario, del que dan cuenta las líneas que encabezan este capítulo. La *Académie Julian*, sus docentes y sus estudiantes constituyen los núcleos de algunos de los pasajes más destacados de su relato. Esta academia libre sería elegida por varias artistas argentinas, con actuaciones más o menos extensas.

4.3.1. *La Académie Julian en el contexto parisino.*

Frente a la prohibición de ingreso a la *École des Beaux Arts* vigente hasta 1897, una artista con aspiraciones elevadas en la París de las últimas décadas del siglo XIX tenía dos opciones educativas principales: las academias libres o el taller de ciertos artistas que dictaban clases privadas regularmente. Esta última opción fue seguida por la miniaturista argentina Delfina François, quien se formó con Madeleine Lemaire y

⁷³ Joaquín de Lemoine, “Artistas y modelos. Conferencia dada en el Ateneo de Buenos Aires”, en *Diamantes sud-americanos*. París, Louis-Michaud, 1912, p. 135.

⁷⁴ [Carlos Gutiérrez], “Esposicion Continental. Mendilaharzu”, *La Patria Argentina*, 26 de abril de 1882, s. p. Al respecto, véase Laura Malosetti Costa, “Palabras y gestos para una modernidad. La crítica de arte en la década de 1880 en Buenos Aires”, en Diana Beatriz Wechsler (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, CAIA-Ediciones del Jilguero, 1998, pp. 37-39.

Charles Chaplin.⁷⁵ Al respecto, Charlotte Yeldham señaló que en el concurrido estudio del pintor se realizaban estudios del desnudo a cargo de una antigua discípula del maestro,⁷⁶ poniendo de manifiesto la seriedad de la formación adquirida en esos ámbitos. Otras artistas optaron por academias libres como la Colarossi o la Julian, la más importante de ellas.

Fundada en 1868, la *Académie Julian* ocupó un sitio privilegiado en la educación de mujeres artistas que buscaban formación sólida. La *Académie* ofreció a mujeres de las más diversas nacionalidades una educación artística similar a la de los hombres,⁷⁷ al menos en lo referente al fundamental acceso al modelo vivo. Mientras en Francia se debatía incansablemente en torno a la posible admisión de las mujeres a la *École*, Rodolphe Julian (1839-1907) montó un exitoso negocio con las centenares de excluidas del sistema educativo francés.

Julian aspiraba a formar artistas profesionales, que pudiesen trabajar exactamente como sus contemporáneos varones. Según él, el retrato era el área que ofrecía las mayores posibilidades de desarrollo a una mujer, “naturalmente” hábil en este terreno. Una formación sólida en este campo permitiría a las mujeres obtener encargos de modo profesional.⁷⁸ De este modo, la academia no buscaba la difusión de una educación artística de tono general entre las mujeres sino que tenía una clara intención de formar artistas comprometidas y de carreras notables. El énfasis en el futuro promisorio de las estudiantes aparece con toda claridad en el artículo dedicado en la revista de la escuela a Le Bourgeois, una joven artista estadounidense estudiante de la *Académie*:

El lugar soberbio que acaba de obtener en el concurso Julian-Smith le indica ahora que ella podrá conocer similares éxitos en el dibujo y la pintura. Ella no podía creer haber obtenido la primera mención en setenta telas, ¡qué espectáculo encantador

⁷⁵ También se formaron con Chaplin las artistas Mary Cassatt, Eva Gonzales, Henriette Brown, Louise Abbéma y Madeleine Lemaire. Sylvie Buisson, *Femmes artistes: passions, muses, modèles*. Paris, Éditions Alternatives, 2012, s. p.

⁷⁶ Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth Century France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*, tomo I. London, Garland Publishing Co., 1984, p. 51.

⁷⁷ En los cuadernos se pueden encontrar estudiantes de Alemania, Argentina, Armenia, Australia, Austria, Bélgica, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Cuba, Dinamarca, Escocia, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Grecia, Guatemala, Holanda, Hungría, Inglaterra, Irlanda, Italia, Japón, Nicaragua, Noruega, Nueva Zelanda, Polonia, Portugal, Reino de Bohemia, Rumania, Rusia, Suecia, Suiza, Turquía, Uruguay y diversos territorios colonizados.

⁷⁸ Gabriel P. Weisberg, “The Women of the Académie Julian. The Power of Professional Emulation”, en Jane Becker y Gabriel P. Weisberg (ed.): *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New York, Dahesh Museum, 1999, pp. 19 y 20.

tuvieron los visitantes de la exposición de febrero delante de esta alegría tan legítima!

Nosotros estamos tranquilos por la carrera de Mlle Le Bourgeois: ella está llamada a ser una de las más interesantes artistas de Estados Unidos.⁷⁹

La educación brindada en la escuela se basaba en la supuesta igualdad de condiciones entre hombres y mujeres, ofreciéndose una amplia oferta de sedes, docentes y disciplinas [Figura 14]. Existían, empero, algunas diferencias importantes. Entre las mujeres las correcciones se realizaban sólo una vez por semana (y no dos como en los talleres masculinos). Pero además los costos de asistencia para talleres femeninos eran notoriamente más caros. Un abono mensual costaba 60 francos para las estudiantes, mientras que apenas 25 para los varones. El abono anual, de jornada completa, significaba el desembolso de 700 francos para las mujeres y apenas 300 para los hombres.⁸⁰ Se publicitaba como un sitio de encuentro de mujeres de diferentes clases sociales: “[l]a hija del duque se codea allí, en la emulación del trabajo, con compañías de taller más modestas pero cuyos títulos de nobleza son las recompensas obtenidas en el Salón”.⁸¹ Sin embargo, las elevadas cuotas tornaban esta dificultosa esta convivencia.

Swinth ha señalado que las mujeres no eran simplemente aditamentos u observadoras sino que marcaban el tono de la escuela.⁸² Una ilustración no publicada de la artista suiza Lucie Attinger, conservada en una colección privada de París, muestra la entrada de uno de los talleres de la *Académie* [Figura 15]. Completamente femenino, el alumnado se destaca por su elegancia y su evidente inclinación al trabajo, presente en las abultadas carpetas y lienzos que cargan. La revista editada por la academia también otorgaba un importante lugar a las mujeres, muy frecuentemente con extensas notas dedicadas a las ganadoras de los concursos internos [Figura 16].

Los talleres estuvieron segregados durante la mayor parte de la existencia de la escuela. Weisberg señala que los talleres fueron mixtos únicamente entre 1868 y 1873, cuando Julian decidió que no era decoroso que hombres y mujeres trabajaran codo a codo.⁸³ El amplio *corpus* de fotografías muestra talleres superpoblados, que evidencian

⁷⁹ “Mlle Le Bourgeois”, *L’Académie Julian*, año III, núm. 4, Paris, febrero de 1904, p. 2 (Archivo Christophe del Debbio, París).

⁸⁰ Datos tomados de la publicación *L’Académie Julian* para el año 1903.

⁸¹ Cit. en G. Brunon Guardia, “L’Académie Julian”, *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 15 de febrero de 1937 (Bibliothèque Nationale de France, Paris, Dossiers biographiques Boutillier du Retail. Documentation sur Rodolphe Julian).

⁸² Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern Art, 1870-1930*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001.

⁸³ Gabriel P. Weisberg, “The Women of the Académie Julian...”, *op. cit.*, p. 13.

el alto grado de interés que concitaban los cursos [Figura 17]. El cuerpo docente de la academia estaba integrado por prestigiosos pintores. Entre ellos se hallaban William Bouguereau, Tony Robert-Fleury, Gustave Boulanger, Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant y Jules Lefebvre. La *Académie* estaba abierta de lunes a sábado y sus horarios eran corridos.⁸⁴

El clima de trabajo de la *Académie* en la década de 1880 es el tema de una de las obras más célebres de la ya mencionada María Bashkirtseff [Figura 18]. *En el taller* describe minuciosamente el abigarramiento y la actividad intensa de las estudiantes. En la pared del fondo son visibles varias academias, posiblemente obras premiadas en los concursos que Julian frecuentemente organizaba entre sus estudiantes. Noël ha enfatizado el clima de competencia entre varones y mujeres estimulado por Julian mediante estos eventos. María Bashkirtseff escribió en su diario: “[a] cada cosa Julian dice: ‘¿Qué dirían de eso abajo? o Yo quisiera mostrar esto a los señores de abajo’. Yo suspiro por el honor de ver uno de mis dibujos abajo”.⁸⁵ Bashkirtseff también registró su intensa felicidad al obtener una distinción: “[u]n hombre genial puede hacer un mal trabajo, pero un infeliz es incapaz de hacer uno bueno”.⁸⁶

Un día típico en la *Académie Julian* incluía una larga sesión de dibujo con modelo vivo en un estudio atestado de mujeres con sus caballetes. Los docentes criticaban el trabajo de las estudiantes públicamente, de modo que la corrección servía también como momento de comparación del trabajo propio con el de las otras compañeras de taller.⁸⁷

Por otro lado, la *Académie* era celebrada desde la prensa periódica feminista parisina como un bastión del progreso de las mujeres. En 1880 María Bashkirtseff destacaba su aporte a la actividad femenina en el marco de las críticas a la *École*, cuyo ingreso estaba vedado a las mujeres: “[a]fortunadamente las exposiciones anuales están allí y los últimos salones demuestran que estas mujeres desdeñadas son valerosas estudiantes y portan la bandera de la escuela libre, el Taller Julian que les ha abierto sus puertas”.⁸⁸ La academia era presentada en diversas latitudes como uno de los mejores

⁸⁴ Sylvie Buisson, *Femmes artistes...*, *op. cit.*, s. p.

⁸⁵ Cit. en Denise Noël, “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, *Clio*, núm. 19 (*Femmes et images*), 2004, p. 5.

⁸⁶ María Bashkirtseff, *Diario de mi vida*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, p. 37.

⁸⁷ Kirsten Swinth, *Painting Professionals...*, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁸ Cit. en Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1990, p. 8. Por otro lado, Germaine Greer ha cuestionado la caracterización de Julian como “un revolucionario de la enseñanza artística”, analizando entre otros aspectos el impacto publicitario de los escritos y la difusión de la obra de Bashkirtseff para la floreciente academia. “A tout

lugares de formación disponible para una artista. May Alcott Nieriker, por ejemplo, escribió a fines de la década de 1870 una guía para jóvenes mujeres que quisieran estudiar en Europa. Allí explicaba:

Luego existe la escuela superior e inferior de Jullien [sic] en el pasaje Panorama [sic], donde una estudiante recibe críticas de las principales autoridades y está rodeada por el trabajo fuerte y espléndido de los franceses, que durante años han poblado las habitaciones sucias y cercanas, a pesar de que creo que la escuela inferior, como se la llama, o clase masculina, ya no abre las puertas a las mujeres, dado que su precio –apenas la mitad que en la escuela superior– atraía a demasiadas.⁸⁹

En Buenos Aires, fue el propio Schiaffino quien difundió el conocimiento de las academias libres. En su descripción de los talleres parisinos señaló a la *Académie Julian* como una institución clave en el panorama artístico de la ciudad:

Los cinco mil estudiantes hombres y mujeres de que he hablado se reparten en la Escuela de Bellas-Artes, en las academias Julian y Colarossi (...)

La primer academia libre que se estableció en Paris fué la de Julian, antiguo modelo de los artistas, quien la dirige todavía; Julian no solamente hizo su fortuna con esa idea, sino que obtuvo también la cinta de la Legion de Honor, que le fué acordada como á un apóstol de la libertad de estudios.

La verdad es que estos establecimientos, basados como están en la *libertad mas absoluta*, prestan un famoso servicio á los estudiantes de ambos sexos, de todos los países y de todas las edades.

En cada Academia hay talleres separados para hombres y mujeres, y lo que se estudia casi exclusivamente es el modelo vivo...⁹⁰

Tal vez fuera precisamente la admiración hacia estos espacios la que posibilitó que las mujeres porteñas tuvieran un acceso relativamente temprano a los espacios de enseñanza más modernos, como hemos visto en el capítulo previo. Las academias parisinas mantuvieron su presencia en la prensa y existen numerosos textos que dan cuenta del interés que despertaban. Algunos años más tarde, *La Ilustración Sud-Americana* publicaba un texto de la famosa escritora francesa Gyp (Sibylle Riqueti de Mirabeau), quien al describir las costumbres de las damas parisinas, refería:

prix devenir quelqu'un': the women of the Académie Julian", en Peter Collier y Robert Lethbridge (ed.), *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-Century France*, New Haven y London, Yale University Press, 1994, pp. 40-58.

⁸⁹ May Alcott Nieriker, *Studying Art Abroad and How to Do It Cheaply*. Boston, Roberts Brothers, 1879, p. 48.

⁹⁰ Eduardo Schiaffino, "El estudio del arte en Paris. II", 1885 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas artes, Buenos Aires, Box I, Carpeta 10, documento 5). El destacado es nuestro.

¡Hoy todo ha cambiado! La mujer es un pequeño ser independiente y raro, que comprende de un modo distinto la vida, y quiere, así como el hombre, tener su importancia personal. Sabe calcular los éxitos de su belleza y sus trajes; trabaja, profundiza, da sus exámenes, opta al bachillerato, habla muchas lenguas, toma lecciones de contrapunto, y..... pinta al desnudo.⁹¹

París aparecía crecientemente como el lugar de mayor gravitación para una aspirante a artista. Pero la prensa no sólo difundía este modelo femenino novedoso mediante el ejemplo lejano de las artistas francesas. En efecto, desde las últimas décadas del siglo XX las artistas latinoamericanas comenzaron a actuar en la capital francesa. La artista chilena Ana de Carrié, aunque no figura en los registros consultados de la *Académie*, fue también alumna de Benjamin Constant y de Lenbach,⁹² según consta en los catálogos del *Salon*. Residente en Buenos Aires en 1902 y 1903, su actuación en la escena artística local y las noticias de su actividad en París constituyeron indudablemente un modelo a seguir. La artista llegaba a Buenos Aires con una fama extraordinaria: en la prensa se afirmaba que había obtenido una distinción en París en 1900.

No hemos hallado obras de esta artista en las colecciones privadas y públicas relevadas pero conocemos un buen número a través de reproducciones en la prensa. El retrato constituía el núcleo de su producción [Figura 19], aunque también se abocó a la realización de complejas composiciones con multiplicidad de figuras [Figura 20]. En Buenos Aires expuso en la galería Witcomb en dos ocasiones. Se trató de amplios conjuntos de óleos y pasteles. Durante la primera presentación el artista Martín Malharro ensayó una encendida defensa de la artista en las páginas de la *Revista de Derecho, Historia y Letras*. Malharro comenzaba su elogio de Carrié aclarando que la producción de la artista podía “lastimar los ojos del neófito” pero que satisfacía “plenamente la conciencia del artista”. A continuación, señalaba qué caracterizaba a un buen retrato:

El retratista digno de ese nombre acaricia, sorprende ó domina, sintiendo y vibrando con el modelo, constituyéndose en un duplicado de éste al mismo tiempo que conservando su propia personalidad: es juez y parte.

Sintetiza lo que no se ve, en una expresión que hace visible: formula y expone lo que á veces la generalidad solo presume (...)

⁹¹ Gyp, “La mujer moderna (de Paris)”, *La Ilustración Sud-Americana*, año 8, núm. 176, 20 de abril de 1900, p. 114.

⁹² Catherine Fehrer, *The Julian Academy, Paris, 1868-1939. Spring exhibition, 1989*. New York, Shepherd Gallery, 1989, s. p.

Y estas cualidades se acusan con más ó menos intensidad en algunas de las obras de Carrié: la psicología y la fisiología son adivinadas, presentidas por ella —en el caso supuesto que no las conociera— son reemplazadas por una interpretación fuerte, completada, ésta, reforzada, por un poder de adivinación grande.⁹³

Los recursos, particularmente el uso del color, conformaban una “obra viril”,⁹⁴ que había sido censurada duramente por ciertos críticos. En *La Ilustración Sud-Americana*, por ejemplo, se señaló que los pasteles no estaban difuminados correctamente y que los óleos estaban empastados.⁹⁵ *Caras y Caretas* deploraba una “factura no exenta de crítica para los espíritus exigentes, debido al abuso de ciertos convencionalismos de color, y sobre todo á las rarezas de dibujo que abundan”.⁹⁶ Mediante su defensa de la artista Martín Malharro reafirmaba su propia imagen como artista fuertemente individualista e intransigente.⁹⁷

Algunos años después de su partida hacia Europa, *La Ilustración Sud-Americana* publicaba un extenso artículo comentando la actividad artística de Ana de Carrié: “[c]uando el Dr. Julio Carrié fué nombrado consul general de la república de Holanda, su esposa la señora Ana estableció su taller en Paris, y allí ha trabajado sin descanso durante tres años alcanzando en ese espacio de tiempo, el perfeccionamiento en su arte”.⁹⁸ La nota era ilustrada con fotografías de la artista en su taller, rodeada de su producción. París era el sitio indicado para esta “mujer de talento viril”, cuya carrera era seguida con interés desde Buenos Aires.

4.3.2. La presencia argentina en París.

La *Julian* era un lugar de estudio preferencial para las mujeres de gran parte del mundo y fue también sitio de encuentro de un nutrido grupo de artistas sudamericanas. Como señalara Malosetti Costa para los artistas varones, los lazos de sociabilidad y la presencia de hispanohablantes seguramente hayan tenido un gran peso en la elección de

⁹³ Martín A. Malharro, “Algo sobre arte. A propósito de las obras de la señora Ana de Carrié”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, tomo XIII, agosto de 1902, p. 296.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 297.

⁹⁵ Un aficionado, “Paliques de actualidad. Dos exposiciones artísticas”, *La Ilustración Sud-Americana*, año X, núm. 229, 2 de julio de 1902, p. 194.

⁹⁶ “Salon Witcomb. La exposición de la señora Carrié”, *Caras y Caretas*, año V, núm. 195, 28 de junio de 1902, s. p.

⁹⁷ Miguel Ángel Muñoz, “De pinceles y bigotes. La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época”, en *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, 1997, p. 27.

⁹⁸ “Los cuadros de la Sra. Ana de Carrié”, *La Ilustración Sud-Americana*, año XIV, núm. 330, 30 de septiembre de 1906, p. 295.

este espacio.⁹⁹ Los artistas argentinos que estudiaron en París, a excepción de Severo Rodríguez Etchart (que reconocía como maestros a Constant y Laurens),¹⁰⁰ eligieron otras vías de formación, por fuera de la *Académie*.

Unas dieciséis argentinas asistieron a la *Julian* entre 1893 y 1905, según hemos podido constatar al analizar los cuadernos de la institución, preservados en una colección privada en París (Anexo 4). Ninguna de ellas contó con apoyo oficial, una situación que difiere de la estudiada en Brasil por Simioni. Julieta de França recibió ya en 1900 una beca que le permitió viajar a Francia y enrolarse en la *Académie*.¹⁰¹

Los períodos durante los cuales las mujeres recibieron instrucción oscilaron entre abonos de un mes y experiencias de varios años. De este modo, la asistencia a la *Académie* no significó necesariamente profesionalismo o compromiso prolongado. En tal sentido, entre las artistas que estuvieron en París, encontramos diversos grados de compromiso y visibilidad. Es posible, además, que todas ellas hayan estado con su familia, distinguiéndose claramente de la vida de estudiante mujer que aparecía en las páginas de la revista *International Studio* por esos años:

... es cierto que las damas estudiantes del día de hoy están yendo a París en números crecientes. No es necesario decir que la vida que llevan difiere de la de sus compañeros masculinos tanto por su libertad como por su gran esfuerzo, pero es lo suficientemente bohemia aun para la buscadora de novedades más decidida. (...)

Cuando sus parientes vayan a visitarla estarán sorprendidos por su emancipación y se preguntarán con frecuencia cómo se las arregla para hacer la mayor parte del trabajo doméstico y, al mismo tiempo, tomarse el arte tan seriamente.¹⁰²

Sabemos muy poco de la vida cotidiana de las artistas argentinas en París. Desconocemos todos los aspectos de su llegada, posiblemente con un nivel de independencia muchísimo menor al relatado por la publicación inglesa. Sin embargo, no es aventurado pensar que todas deben haber sentido un cierto grado de libertad, inherente a la experiencia de la *Académie*. Hay que considerar que estas mujeres muy posiblemente sólo hayan tomado lecciones con maestros en sesiones privadas. La pertenencia de ellas a la élite porteña, precisamente el grupo al que no estaban dirigidas las clases de la Sociedad Estímulo, apoya esta idea.

⁹⁹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, p. 188.

¹⁰⁰ Roberto Payró, “La pintura en Buenos Aires (exposición de cuadros de S. Rodríguez Etchart)”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XI, 1901, p. 245.

¹⁰¹ Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo, Editora da Universidad de São Paulo-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2008, pp. 164-184.

¹⁰² Clive Holland, “Lady Art Students’ Life in Paris”, *International Studio*, vol. 21, 1904, pp. 225 y 226.

¿Qué sucedió con estas estudiantes de la *Académie*? ¿Qué tipo de actividades artísticas desarrollaron a su regreso? Se sabe poco de la mayor parte de las estudiantes argentinas.¹⁰³ Es posible que muchas de ellas eran, en efecto, artistas de escaso nivel de profesionalización y compromiso.

Tal parece ser el caso de la señorita Cobo y su institutriz Herminia Palla. No hemos hallado obras ejecutadas por ellas y su rastro se pierde por casi completo. Palla se recibió de Profesora Normal en 1881 y se jubiló en 1911 como Directora de Escuela Elemental.¹⁰⁴ Sólo hemos hallado una aparición de ella en una muestra, la exposición conmemorativa por los veinticinco años de la fundación de la Sociedad Estímulo (1903). Allí presentó un busto en yeso, no ofrecido en venta. Adela Atucha, luego casada con Gramajo, presenta otro recorrido típico. Su única aparición pública parece haber sido una vitrina con “pinturas y labores” en el marco de la sección femenina de la Exposición Nacional de 1898,¹⁰⁵ evento que discutiremos en el capítulo siguiente. Atucha obtuvo una distinción como “aficionada” a la miniatura en esa oportunidad.¹⁰⁶ Tras su estadía de seis meses en París su rastro se pierde. Por otro lado, los cursos tomados por Elvira Aramayo durante un período de siete años resultan significativos. Se trata de una experiencia caracterizada por la intermitencia. Este aprendizaje accidentado no parece haber sido la base de una trayectoria posterior, ya que no conservamos ningún registro de la actividad de esta artista.¹⁰⁷ Podemos mencionar otro ejemplo de esta intermitencia de una artista no argentina. La inglesa Alice Gow-Stuart, por ejemplo, asistió durante varios años. Sus registros muestran interrupciones severas. Hacia 1900, Julian le concedió un permiso especial para recuperar clases en el taller, perdidas por sus muchas ausencias.¹⁰⁸

Es difícil saber con certeza qué llevaba a estas artistas a enrolarse en la escuela de educación artística más prestigiosa de Europa. Podemos dejar de lado que la mera disponibilidad de tiempo libre las llevara a hacerlo, de hecho un número muy reducido de las mujeres de familias ricas residentes temporal o definitivamente en París lo

¹⁰³ Ana Paula Cavalcanti Simioni ha descrito la misma situación para las artistas brasileñas. Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista...*, *op. cit.*, p. 190.

¹⁰⁴ “Escuela Normal de Profesoras de la Capital con título de profesoras normales recibidas en 1881”, *El Monitor de la Educación Común*, 1887, p. 6 y *Registro Nacional de la República Argentina*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1911, p. 424.

¹⁰⁵ “Notas sociales. Exposición feminista”, *La Nación*, 18 de octubre de 1898, p. 5.

¹⁰⁶ “Exposición nacional”, *La Nación*, 14 de noviembre de 1898, p. 5.

¹⁰⁷ Elvira Aramayo aparece ya en 1912 como la esposa del Dr. Albert Charpentier. *Tout-Paris. Annuaire de la société parisienne*. Paris, A. La Fare, 1912, p. 129.

¹⁰⁸ Cuaderno “28 rue Fontaine. Dames. Com^{ce} Novembre 1899” (Archivo Christophe del Debbio, París).

hicieron. La experiencia parisina era una puerta hacia consumos culturales percibidos como refinados y las mujeres tenían un rol claro en este panorama. El binomio arte-civilización, lúcidamente elaborado por Malosetti Costa,¹⁰⁹ incluía a las mujeres de diversas maneras: como amateurs de sólida formación y, menos a menudo, como artistas desarrolladas.

Dentro de las estudiantes de la *Académie* podemos identificar un grupo que parece haber tendido un compromiso más claro con la actividad artística. Posiblemente Luisa Isella, en París desde 1906, sea el ejemplo más temprano de una mujer residente en París sola y completamente abocada al estudio. De las artistas inscritas en la *Académie* Hortensia Berdier, Elvira Mayol y María Obligado parecen haber tenido un elevado grado de dedicación que hemos podido rastrear.

Hortensia Berdier, cuya obra hemos analizado en el capítulo 3, estudió con Reinaldo Giudici en Buenos Aires. En un viaje a París realizado junto a su familia en 1896 se enroló en la *Académie Julian* por recomendación de Jules Lefebvre, a quien su padre había encargado el retrato de su esposa. Al año siguiente, el maestro francés escribía en una carta: “[l]a señorita Berdier no me habla de su trabajo. Yo lo lamento y espero que en la próxima ella me diga que ella no ha dejado de estudiar con el mismo ardor y que ella progresa siempre”.¹¹⁰

Sus hermanas, Corina y María Luisa, también pintaban bajo la guía de Giudici, pero no asistieron a la *Julian*. De la etapa parisina de la artista se conservan dos estudios, uno al lápiz [Figura 21] y otro al óleo [Figura 22]. Ambas obras permiten apreciar el alto nivel de técnico de Hortensia. El estudio al óleo presenta el fondo y la iluminación típicos de taller. No obstante, la artista concurre por apenas tres meses a la academia. Su formación previa parece haber sido sólida, permitiéndole aprovechar el reducido tiempo de asistencia a la *Académie*. Su álbum parisino conserva las marcas de los artistas con quien se relacionó en este viaje y es particularmente interesante porque cuenta con dibujos de mujeres artistas como Cécile de Chaussé y Louise Abbéma. De su paso por los talleres y de la sociabilidad allí desarrollada quedan en el mismo álbum dos ejemplos exquisitos. Se trata de dos estudios a partir del natural. El primero de ellos representa a la misma figura trabajada por Berdier [Figura 23], en tanto que el segundo

¹⁰⁹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos, op. cit.*, pp. 39-57.

¹¹⁰ Carta de Jules Lefebvre a José Gregorio Berdier, datada “Paris. 16 oct. 97” (Archivo Alfredo Tiscornia, Buenos Aires).

muestra a una modelo según el trazo de la importante artista polaca Stanislava de Karłowska (1876-1952) [Figura 24].

Por su parte, Elvira Mayol (1883-1955) concurrió a la academia de modo intermitente entre 1899 y 1907. En uno de los concursos organizados por la institución Mayol obtuvo un premio por una academia, actualmente en una colección privada [Figura 25]. Se trata de una obra de factura cuidada, que sitúa a Mayol entre las artistas de nivel técnico más elevado de su tiempo. El retrato de Mansilla, al que nos referiremos en el capítulo 6, es la obra de mayor aliento que se conserva de esta artista y demuestra hasta qué punto había aprendido las lecciones de retrato de la escuela.

Junto a las argentinas, algunas de las artistas chilenas y brasileras de actuación más destacada compartieron la formación en la *Académie*. Gloria Cortés Aliaga se ha detenido en la trayectoria de Celia Castro, célebre discípula de Pedro Lira. Por otro lado, los detallados análisis de Simioni han revelado la centralidad de la formación adquirida en la *Julian* de artistas tan diversas como Julieta de França y Georgina de Albuquerque.¹¹¹

Resulta sorprendente que sólo una de las artistas argentinas enroladas en la *Julian* presentaran sus obras en el *Salon*, sobre todo contando con el ejemplo de artistas como Carrié, expositora regular de sus elaborados retratos y composiciones con figuras. El paso por el *Salon* señalaba la seriedad de las intenciones de una artista y otorgaba una credencial de prestigio difícilmente superable. Como señaló Noël, las artistas eran conscientes de la importancia del *Salon*, por lo que tomaron parte del mismo en forma masiva.¹¹² En este sentido, la academia brindaba algunas ventajas claras. Cecilia Beaux, afamada artista estadounidense que estudió en la *Julian*, le hacía notar a su tío que quería ser reconocida por sus docentes. La pintora temía que si no establecía vínculos personales con ellos sus posibilidades de exhibir en el *Salon* serían muy pequeñas.¹¹³ Una obra destinada a este evento excedía ampliamente el trabajo realizado en el taller, al demostrar gran habilidad para componer, conocimiento anatómico acabado y destreza técnica.

Caracterizada tradicionalmente como un momento de intensa libertad, la estadía parisina fue vivida de modo diferente por hombres y mujeres. La vida bohemia estuvo lejos de la cotidianeidad de las artistas. No obstante, la asistencia a una escuela de

¹¹¹ Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Origo, 2013, pp. 37 y 38; Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Profissão artista...*, *op. cit.*, pp. 149-196.

¹¹² Denise Noël, “Les femmes peintres...”, *op. cit.*, p. 2.

¹¹³ Cit. en Kirsten Swinth, *Painting Professionals...*, *op. cit.*, p. 51.

excelencia, guiada por prestigiosos maestros y orientada hacia el desarrollo de las mujeres como artistas comprometidas marcó la trayectoria de María Obligado de Soto y Calvo (1857-1938). Sus ansias de visibilización y su compromiso duradero con el arte definen una personalidad artística sin parangón en el período de entresiglos, una carrera marcada por la ambición y la confianza, otorgadas en gran parte por su actividad parisina [Figura 26].

4.4. Una argentina en París: la trayectoria de María Obligado.

La prensa ilustrada de la década de 1920 nos brinda una interesante indicación de la trascendencia del trabajo de María Obligado. En un número especial dedicado a las mujeres argentinas se publicó en *Caras y Caretas* una galería de pintoras argentinas [Figura 27].¹¹⁴ El lugar otorgado a Obligado es sin duda destacado. Sin embargo, la obra de Obligado ha recibido poca atención por parte de los historiadores del arte. Fue Laura Malosetti Costa quien, en fecha reciente, rescató del olvido a María Obligado.¹¹⁵

La omisión de la trayectoria de María Obligado se encuentra ya en algunas de las más tempranas producciones historiográficas argentinas, como las de José María Lozano Mouján y Eduardo Schiaffino.¹¹⁶ Este silencio continuó también en la década de 1990.¹¹⁷ Sin embargo, José León Pagano, haciéndose eco de la importancia de la labor de Obligado, la incluye en su vasta obra, afirmando que debe ser ubicada junto a los pintores más importantes de su generación.¹¹⁸ Obliterada durante diversas generaciones de historiadores del arte, las valoraciones estrictamente derogatorias de su trabajo no hicieron su aparición plena sino recientemente. Por ejemplo, Lorenzo Alcalá señaló que “la mujer [de Francisco Soto y Calvo, María Obligado] tenía buena técnica, aunque era tan tradicionalista que, pese a su estancia en Europa, no se había dejado permear ni siquiera por el impresionismo”.¹¹⁹

¹¹⁴ “La mujer argentina en la pintura”, *Caras y Caretas*, año XXXII, núm. 1605, 6 de julio de 1929, s. p.

¹¹⁵ La muestra *Primeros modernos en Buenos Aires* incluyó el gran óleo *Angoisse*, una de las obras más celebradas de esta artista, y varios bocetos para el mismo. Ver Laura Malosetti Costa *et al.*, *Primeros modernos en Buenos Aires*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, pp. 60-61.

¹¹⁶ Véanse José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922 y Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

¹¹⁷ Jorge López Anaya, *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997. Este texto es casi contemporáneo del libro de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos*.

¹¹⁸ José León Pagano, *El arte de los argentinos*, tomo 1. Buenos Aires, Edición del autor, 1937, p. 392.

¹¹⁹ May Lorenzo Alcalá, “El contra-antólogo de la vanguardia argentina”, <<http://www.maylorenzoalcala.com.ar/SotoyCalvo.pdf>> [Consulta: 21 junio 2010].

Aún no se ha establecido una cronología rigurosa de la trayectoria de María Obligado de Soto y Calvo, aunque aquí ofrecemos un primer esbozo (Anexo 5). Las dificultades para esta reconstrucción radican en parte en la falta de documentación sobre su vida. Un hecho relevante en este sentido es que en el archivo de la familia Obligado, que ha guardado durante más de cien años el corpus de dibujos y obras más importante que poseemos de esta artista, casi no existe correspondencia de Obligado. Asimismo, la importante donación que su marido Francisco Soto y Calvo realizó a la Biblioteca Nacional incluyó borradores de más de cien cartas escritas por él entre 1889 y su muerte. De la abundante correspondencia que María Obligado mantenía con sus familiares –en particular con su hermano Rafael Obligado– y amigos sólo han quedado dos borradores.¹²⁰

En 1910 Yofruá escribía una elogiosa reseña de la presencia de Eduardo Schiaffino en el *Salon* parisino. El escritor elevaba a la categoría de héroes a aquellos artistas que fueron en busca en tierras extrañas de “los laureles que aquí les niegan”.¹²¹ Afirmaba también que “[s]on muy pocos todavía los que así hicieron, limitándose en general, a las exposiciones italianas”. Pero, por sobre todo, destacaba que el propio Schiaffino consideraba que “deberían todos nuestros artistas, atreverse a exhibir sus obras en las grandes exposiciones de Europa, agrandando así el campo de lucha”.

La centralidad de París en este esquema era indudable. Las dos exposiciones anuales parisinas (la de la *Société des Artistes Français* y la de la *Société des Beaux Arts*) se presentaban como ocasiones de demostrar el valor de las obras. A pesar de haber expuesto en el *Salon des Artistes Français* en cuatro oportunidades, María Obligado ha permanecido marginada de esta historia heroica de argentinos que conquistaban París. Sin embargo, su actuación en la capital francesa recibió abundante cobertura en la prensa argentina del momento.¹²²

Su experiencia parisina es, sin embargo, singular y destacable. Singular porque es la única estadía artística de una mujer que podemos documentar con detalle y destacable porque se trata sin dudas de una de las mujeres con más claro perfil profesional, como ya hemos señalado en el capítulo 3. Su permanencia en Francia

¹²⁰ Carta de María Obligado a sus padres, datada “Charmey, Junio 29 de 1889” y carta de María Obligado a Horacio Guerrico, datada “‘La Ribera’ Noviembre 20 de 1905” (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

¹²¹ Cit. en Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, p. 130.

¹²² “Pintores argentinos en la exposición de París”, *Caras y Caretas*, año III, núm. 92, 7 de julio de 1900, s. p.

abarca aproximadamente quince años, aunque con períodos más o menos prolongados en Buenos Aires, y está ligada a algunos de los aspectos más salientes de su trayectoria: el dominio del estudio de la figura humana, la exhibición en el *Salon* y la realización de una ambiciosa muestra retrospectiva en Buenos Aires. La identidad de Obligado como artista moderna aparece imbricada con su prolongado “viaje de formación”.

Obligado concurre entre 1894 y 1900 al taller ubicado en el *Passage des Panoramas*, donde corregían los artistas Constant y Laurens.¹²³ Su relación pedagógica con los docentes no acabó allí sino que al menos hasta 1902 trabajó en estrecha cercanía a ellos, posiblemente de modo privado, según lo expresó Soto y Calvo.¹²⁴ Aunque considerara a Constant y a Laurens como sus maestros, Obligado recibía también las correcciones de Amélie Beaury-Saurel, destacada artista y esposa de Julian, y de otros artistas, como Henri Martin. Además, Mlle Turge estaba a cargo del curso de perspectiva en el taller del *Passage*.¹²⁵

Obligado estuvo acompañada en su experiencia parisina por Francisco Soto y Calvo, su esposo y destacado escritor. Su apoyo permanente a las aspiraciones de su esposa queda demostrado en múltiples fuentes, algunas de las cuales examinaremos en este capítulo. Además, Soto y Calvo puede haber actuado como un nexo ideal entre su esposa y los artistas varones más destacados del círculo en que se movían, vínculos ejemplificados en el trato cercano que mantuvo el matrimonio con Laurens y Constant.¹²⁶

En tal sentido, Obligado parece haber gozado de una enorme ventaja con respecto a las otras artistas argentinas que tuvieron un paso por la *Académie*, alejadas por las convenciones sociales de participar en reuniones informales. Como ha señalado Swinth, el limitado acceso a la sociabilidad casual reforzaba la segregación artística de las mujeres.¹²⁷ En efecto, su matrimonio con Soto y Calvo parecía ser mutuamente provechoso. A la riqueza económica de la familia Obligado se sumó la predisposición cosmopolita del escritor y su sostenido interés por el arte, que lo llevó a actuar de modo frecuente como crítico de arte. A pesar de los rumores familiares en torno al desprecio

¹²³ Catherine Fehrer, *The Julian Academy...*, *op. cit.*, p. 3.

¹²⁴ Francisco Soto y Calvo, “Catálogo de los estudios y los cuadros pintados por la Sra. María Obligado de Soto y Calvo durante su última estadía en París, de 1897 á 1902” (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

¹²⁵ Cuaderno “Passage des Panoramas. Damas. J. P. Laurens et B. Constant. 1896-1900” (Archivo Christophe del Debbio, París).

¹²⁶ Rubén Darío, por ejemplo, se refirió a la amistad de Soto y Calvo con Constant. “Benjamin Constant”, *La Nación*, 6 de julio de 1902, p. 5.

¹²⁷ Kirsten Swinth, *Painting Professionals...*, *op. cit.*, p. 60.

de Soto y Calvo por la actividad de su esposa,¹²⁸ el matrimonio parece haber sido una condición favorable para Obligado. Las grandes composiciones que Obligado propondría estaban en relación directa con la posesión de “un cuarto propio”, que daba libertad de acción y pensamiento. En efecto, Obligado mantuvo una habitación acondicionada como taller hasta los últimos días de su vida. Asimismo, las imágenes de *La Ribera*, la estancia del matrimonio construida a partir de 1890 e incesantemente reformada, muestran paredes atestadas de cuadros de Obligado [Figura 28].

Nacida en el seno de una familia privilegiada, la artista había comenzado su educación artística de la mano de Giuseppe Agujari.¹²⁹ Según la biografía de Suárez Calimando, continuó sus estudios bajo la guía de Ventura Marcó del Pont y de Reinaldo Giudici.¹³⁰ Sin embargo, como otros artistas argentinos contemporáneos, se dirigió a París para profundizar sus conocimientos, tras contraer matrimonio con Francisco Soto y Calvo.

De sus años de formación se conservan diversos trabajos. Sus estudios de formas geométricas atestiguan la seriedad de sus esfuerzos [Figura 29], al tiempo que sus estudios de plantas revelan su temprano interés por la naturaleza. Junto a estos ejercicios, se conserva un corpus de obra limitado pero que nos brinda la posibilidad de observar el surgimiento de su dedicación al paisaje. Un óleo de sus años de formación captura el peñón de Vuelta de Obligado [Figura 30]. Su preparación sólida le permitió aprovechar las lecciones de la *Académie*, desde al menos 1894 según los dibujos conservados. A pesar de las largas temporadas en París, no dejó de participar activamente en el medio porteño. En efecto, la artista tuvo una importante actuación en las exposiciones del Ateneo, donde recibió una distinción en 1896 (Anexo 3).

Obligado siempre se sintió atraída por el estudio del paisaje. Sus obras bonaerenses dan cuenta del interés por la búsqueda del “paisaje nacional”, asunto que había enfrentado a su hermano Rafael y a Eduardo Schiaffino. Su hermano había defendido la idea de la centralidad de la pampa en la constitución de un arte nacional.¹³¹

¹²⁸ Rebeca Obligado ha compartido con nosotros las diversas historias familiares sobre “Pancho” y “La China”. Entrevista con Rebeca Obligado, Buenos Aires, 5 de marzo de 2010.

¹²⁹ Al respecto, Lozano Mouján ha señalado que Emilio Martínez de Hoz convenció a Agujari de trasladarse a Ramallo para realizar paisajes. Es posible que María Obligado haya recibido sus primeras lecciones en esa oportunidad. José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia...*, *op. cit.*, p. 64. Asimismo, Schiaffino indicó que el artista “todos los veranos, pasaba en Ramallo largas vacaciones”. Eduardo Schiaffino, documento sin título (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 15).

¹³⁰ Enrique Suárez Calimando, *Una moralidad vivida. Historia de dos existencias: Francisco Soto y Calvo y María Obligado de Soto y Calvo*. Buenos Aires, Librería del Colegio, 1935, p. 83.

¹³¹ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, pp. 337-346.

En consonancia con este espíritu, Obligado presentó en 1896 *Terneros*. Sus envíos no se mantuvieron únicamente en esta línea, sino que incorporaron las nuevas experiencias de Obligado como artista en Francia. En 1898, en la sección de bellas artes de la Exposición Nacional, expuso *Viejo marino normando* [Figura 31], elogiado por algunos críticos.¹³² Su envío al salón del Ateneo de 1896 revela la variedad de los intereses de Obligado. Allí exhibió retratos, cuadros de costumbres del campo argentino, un estudio y una escena de interior, *El taller*. Asimismo, se observa una diversidad de estilos, que la ubica dentro de la “actitud ecléctica” que Malosetti Costa identificó en artistas contemporáneos.¹³³ Los temas pampeanos exhiben colores brillantes y un tratamiento abocetado, mientras que en otros casos presenta menor luminosidad y tratamiento más detallado.

Como otras mujeres artistas contemporáneas, María Obligado abordó una gran diversidad de géneros artísticos. A pesar de ser recordada principalmente por sus numerosos paisajes,¹³⁴ realizó también retratos, escenas de género e históricas, cuadros de animales y naturalezas muertas. Abordó también el autorretrato, uno de los escasos ejemplos de autorrepresentación de las artistas del Ateneo.

4.4.1. *Los años parisinos.*

París fue reconocido como un sitio de espiritualidad superior, donde las mentes clarividentes se hallaban a sus anchas. Eduardo Schiaffino, refiriéndose a la querrela que sostuvo con Rafael Obligado, aconsejaba a Soto y Calvo: “[v]ea, Soto, quédese en París”.¹³⁵ A pesar del estimulante clima intelectual de su hogar, María Obligado debe haber experimentado un enorme asombro ante la capital francesa y las posibilidades educativas que se le ofrecían.

Los años parisinos fueron años de trabajo constante. La dedicación de María Obligado al trabajo parece ejemplar. Soto y Calvo hablaba de “su empeñoso estudio de pintura en el taller de Jean Paul Laurens”.¹³⁶ Como sostuvo su biógrafo Suárez

¹³² José Pagano, “El salón de bellas artes”, *El Mercurio de América*, enero de 1899, p. 33.

¹³³ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 259.

¹³⁴ Por ejemplo, Vicente Gesualdo menciona que Obligado se abocó a “la pintura de género, los temas campestres y, muy especialmente, el paisaje. *Enciclopedia del arte en América*, tomo 3. *Biografías*. Buenos Aires, Omeba, 1969, s. p.

¹³⁵ Carta de Eduardo Schiaffino a Francisco Soto y Calvo, datada “Bs. Aires - Setiembre 16/98” (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 1).

¹³⁶ Francisco Soto y Calvo, “Sobre el lenguaje de los pájaros”, p. 2 (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

Calimano, María Obligado y su esposo no se integraron a la brillante vida social de los argentinos en Europa. Las crónicas publicadas en la prensa porteña así lo confirman, ya que no los mencionan sino raramente.¹³⁷ Manuel Ugarte, por su parte, indica que Yport –ciudad donde Obligado parece haber pasado algunas temporadas en el verano francés– era un alejado rincón modesto.¹³⁸

Aunque su formación porteña había sido sólida, nada hace pensar que Obligado haya tenido la posibilidad de estudiar el cuerpo humano cuidadosamente con anterioridad a su viaje a París. Procedente de esos años, se ha conservado un vasto *corpus* de dibujos académicos que reclaman un análisis detenido. El estudio del cuerpo humano despojado de vestimentas ocupó un lugar central en los procesos de aprendizaje artístico desde el Renacimiento hasta el siglo XX.¹³⁹ Por otro lado, la meditación en torno al desnudo se ha dado tempranamente en el ámbito de la teoría de las artes. Sin embargo, durante el siglo XIX se produjo un aumento de los discursos sobre la representación del cuerpo humano, en particular del cuerpo de las mujeres, al mismo tiempo que se producía la transición definitiva del desnudo masculino al femenino.¹⁴⁰ Un ejemplo del interés creciente por estas poderosas imágenes son las publicaciones francesas de Armand Silvestre (1837-1901) que examinaban los desnudos en los Salones anuales o en colecciones como la del Louvre. En una dedicatoria a Pierre Puvis de Chavannes, Silvestre afirmó:

...la superioridad plástica del Desnudo femenino, sobre todos los otros temas en la búsqueda de la Belleza. Ya que, como usted, he tomado como epígrafe este verso sublime de Victor Hugo:

¡Carne de la mujer, arcilla ideal, oh maravilla!

lamentando que mi arcilla haya sido seguramente menos ideal que la suya.¹⁴¹

La impronta dejada por estas concepciones ha sido profunda. De este modo, la reflexión sobre el desnudo ha ocupado un sitio privilegiado en los debates historiográficos del arte. En el siglo XX, el aporte de Kenneth Clark a esta discusión, blanco de diversas

¹³⁷ “Dîners-Réceptions”, *La Revue Diplomatique*, año XXXI, núm. 22, Paris, 31 de mayo de 1908, p. 9.

¹³⁸ Manuel Ugarte, *La novela de las horas y de los días (Notas íntimas de un pintor)*. Paris, Garnier, 1903, p. 116.

¹³⁹ La estricta jerarquía de los géneros, mantenida por el sistema académico francés, se basaba en la superioridad de la pintura de historia, que requería el estudio del desnudo. Irónicamente cuando las mujeres fueron admitidas en la enseñanza académica, el sistema había comenzado a perder su relevancia.

¹⁴⁰ Marie Lathers, “The Social Construction and Deconstruction of the Female Model in 19th-Century France”, *Mosaic*, vol. 29, núm. 2, junio de 1996, p. 24.

¹⁴¹ Armand Silvestre, *Le nu au Louvre*. Paris, E. Bernard & Cie, 1891, p. 12.

críticas, es insoslayable. Clark, alineándose de manera decidida con la estética clásica, consideraba que en “la época más grande de la pintura, el desnudo inspiró las obras más *excelsas*; y cuando dejó de ser tema obligado, siguió conservando su *categoría* como ejercicio académico y demostración de maestría”.¹⁴²

Además, Clark realizó una célebre distinción entre el desnudo corporal y el desnudo artístico. El término inglés *nude* designa “el cuerpo equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado”.¹⁴³ Por otro lado, la palabra *naked* alude a la desnudez, a cuando “nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas; por lo que dicha expresión entraña en cierta medida el embarazo que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación”.¹⁴⁴ Asimismo, Clark sostuvo que el desnudo, como forma artística, se vincula con procesos de perfeccionamiento de lo real. En este sentido afirmó que “el cuerpo desnudo no es más que el punto de partida de la obra de arte”,¹⁴⁵ ya que “nuestro deseo instintivo no es imitar sino perfeccionar”.¹⁴⁶

Las preguntas por la naturaleza de la representación del cuerpo femenino han interesado especialmente a las primeras historiadoras feministas del arte. Como parte de la célebre inversión de la vieja metáfora del “cuerpo político” por la de las “políticas del cuerpo”, las feministas defendieron una visión del “cuerpo humano como una entidad inscripta políticamente, su fisiología y su morfología [están] moldeadas por las historias y prácticas de contención y control”.¹⁴⁷ Se imponía, por lo tanto, la necesidad de repensar las representaciones icónicas del cuerpo, para ver de qué modo contribuían a la formación de conceptos fundamentales de las relaciones entre los géneros, tales como la belleza o el pudor.

En lugar de mantener la idea de desnudo como abstracción formal propuesta por Clark,¹⁴⁸ la crítica feminista buscó exponer las relaciones sociales puestas de manifiesto por las representaciones del cuerpo y sus fuertes convenciones.¹⁴⁹ Se partía de la certeza de que el desnudo –lejos de ser una expresión personal– estaba anclado en modos de

¹⁴² Kenneth Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid, Alianza, 2002, p. 17.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁴ *Ídem.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁷ Susan Bordo, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2003, p. 21.

¹⁴⁸ Joanna Frueh, “The Body through Women’s Eyes”, en Norma Broude y Mary Garrard (ed.), *The Power of Feminist Art. Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Art Movement*. London, Thames and Hudson, 1994, p. 195.

¹⁴⁹ Linda Nochlin, “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art”, en Thomas Hess y Linda Nochlin (ed.), *Woman as Sex Object*. New York, Art News Annual XXXVIII, 1972, p. 9

representación tradicionales y se entrecruzaba con el género, la clase y la pertenencia étnica del artista y del modelo. Además, dejando de lado las teorías que enfatizan la autonomía de la obra de arte, Griselda Pollock y Rozsika Parker han sostenido que el arte “es una de las prácticas culturales ideológicas que constituyen el discurso de un sistema social y sus mecanismos de poder”.¹⁵⁰ El rol de las imágenes del cuerpo en este contexto es sumamente importante, ya que contribuyen al proceso de formación de las identidades.¹⁵¹

María Obligado, durante las temporadas transcurridas en Francia, produjo alrededor de mil dibujos,¹⁵² de los que se conserva en poder de sus descendientes una cantidad importante. El número de estudios anatómicos conservados asciende aproximadamente a ochenta dibujos. Dichas obras fueron conservadas en buen estado, en su mayoría, en dos grandes carpetas en el Castillo Obligado, antigua residencia del poeta Rafael Obligado. Los temas de estos estudios corresponden a la enseñanza académica de fines del siglo XIX, abarcando trabajos realizados a partir de modelo vivo y de yeso. En su mayoría están firmados y en unos pocos casos presentan la fecha de realización u otro tipo de datos en anotaciones marginales.

Como ocurre con gran parte de las artistas argentinas de principios del siglo XX, la obra de Obligado ha permanecido principalmente en poder de sus descendientes. Tras su muerte, sus familiares preservaron los dibujos. Desde ese momento casi no han sido vistos por personas ajenas a la familia. Sin embargo, creemos que algunos de ellos pueden haber figurado en la exposición retrospectiva montada por la artista a fines de septiembre de 1918, sobre la que volveremos al final de este capítulo. A pesar de que el catálogo señalaba que se exhibían “[c]uadros, bocetos y estudios, de pintura al óleo”,¹⁵³ es posible que se hayan presentado allí también dibujos. La presencia de un desnudo, de varias cabezas y de estudios a secas parece apoyar esta idea. Conocemos una gran cantidad de dibujos de desnudos pero tan sólo unas pocas academias trabajadas al óleo.

Asimismo, debemos destacar que los óleos y dibujos anteriores al viaje a Francia que se han conservado no incluyen estudios de figuras humanas, ya sea parcial o completamente desnudas. En rigor, esta limitada cantidad de obras no incluye

¹⁵⁰ Rozsika Parker, y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, Pandora, 1992, p. 115.

¹⁵¹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, “Images and Signs. Introduction”, en Rozsika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women’s Movement 1970-1985*. London, Pandora, 1992, p. 125.

¹⁵² Enrique Suárez Calimano, *Una moralidad vivida...*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵³ *María Obligado de Soto y Calvo*, Buenos Aires, Witcomb, septiembre de 1918, s. p.

prácticamente representaciones detalladas de figuras.¹⁵⁴ Por lo tanto, podemos estar seguros del impacto que tuvo la posibilidad de estudiar el cuerpo humano en el ámbito de un taller de formación artística.

Sus encuentros cara a cara con los modelos han dado origen a un singular cuerpo de obras. Existe aquí una ruptura con la esperada distancia entre modelo y artista, característica fundamental de este género. Consideremos, por ejemplo, una academia contemporánea aparecida en la revista inglesa *The Studio* en 1902 [Figura 32]. Esta afamada publicación periódica estaba destinada a un vasto público, entre los cuales había una gran cantidad de artistas que habían estudiado o se estaban formando en París. La lámina se caracteriza por las proporciones ideales y la fuerte influencia de modelos clásicos. Sin embargo, la representación enfatiza también otros aspectos, entre los cuales se hallan la creación de una imagen púdica y la ausencia de interés por captar la profundidad psicológica de la modelo.

En cambio, los dibujos de Obligado presentan una marcada intención de captación del carácter. De este modo, se sitúan en un espacio en tensión entre el retrato decimonónico, en su vertiente psicológica,¹⁵⁵ y el simple estudio. Según Weisberg, la enseñanza de la *Académie Julian* tendía a que las estudiantes produjeran estudios precisos y sutiles,¹⁵⁶ caracterizados por la profundidad. Estas habilidades podrían ser luego aplicadas a los encargos que recibirían. Sin embargo, Catherine Fehrer ha recordado que las estudiantes de la *Académie* gozaban de la posibilidad de estudiar con diversos docentes, pudiendo elegir de qué recursos y conocimientos apropiarse en sus obras.¹⁵⁷ De este modo, la convivencia con profesores tan dispares como Jules Lefebvre, Tony Robert Fleury o Jean-Paul Laurens caracterizaba la experiencia de la academia. Las preferencias de Obligado deben ser evaluadas en este contexto marcado por la coexistencia de diversos lenguajes; no se trata de influencias automáticas sino de elecciones deliberadas.

Un estudio de cabeza y hombros demuestra el cultivo de estas habilidades [Figura 33]. Obligado representa a la modelo en el momento crucial en que no la mira.

¹⁵⁴ Sin embargo, debemos señalar que en 1889 Obligado realizó una obra, hoy perdida, con modelo vivo durante un breve período de residencia en Tánger. Carta de Francisco Soto y Calvo a sus padres, datada “Tanger 25 Abril 1889” (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

¹⁵⁵ Galiene Francastel y Pierre Francastel, *El retrato*. Madrid, Cátedra, 1978, p. 193. Los Francastel no consideran la tensión que puede producirse entre estas dos tipologías. Sin embargo, analizan la contaminación entre la pintura de género y el retrato. *El retrato*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁵⁶ Gabriel P. Weisberg, “The Women of the Académie Julian...”, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁷ Catherine Fehrer, *The Julian Academy...*, *op. cit.*, p. 1.

De este modo, el posible espectador encuentra una mirada atenta pero que parece intentar alejarse de las circunstancias concretas que la rodean. Obligado construye una imagen de la modelo con mirada ausente aunque no indolente. Los estudios de Obligado en la *Académie*, al menos en su fase de madurez, apelarán de manera permanente a la transmisión de un profundo sentido de autoposesión del o de la modelo.

Esas mismas características pueden apreciarse en otra interesante academia [Figura 34]. A diferencia de los estudios precedentes, Obligado trabaja el rostro, los hombros y los pechos. El dibujo fue, en algún punto de su larga historia material, doblado a la altura donde se encuentran representados los senos. Además de ocultar las características más controvertidas de la imagen –las que indudablemente remitían al desnudo y a la proximidad física entre la modelo y la artista–, esta operación permitía el distanciamiento de los observadores, ya que se podía contemplar el dibujo sin percatarse de que se trataba de un estudio académico. El intranquilizador encuentro entre retrato y estudio fue suprimido, en favor de una pureza del género artístico. Esta tensión entre retrato y academia se encuentra también en un estudio de cabeza y torso masculinos [Figura 35]. La postura en que el maestro ha ubicado al modelo, seguramente una pose heroica, es subvertida por el énfasis de Obligado en el rostro y en su expresión. Los modelos son dotados de una determinación y de una profundidad inusuales en este tipo de obras, que tienden con frecuencia al estereotipo visto en la lámina publicada en *The Studio*.

A pesar de su interés primordial por la captación psicológica, Obligado no desaprovechó la oportunidad de estudiar la anatomía humana.¹⁵⁸ En este sentido, debemos recordar los precisos dibujos de *détails* que Obligado ejecutó. Existe una academia que debemos considerar en este punto [Figura 36]. Se trata de un estudio de un torso femenino. La representación enfatiza diversos rasgos singulares. En primer lugar, señalemos la importancia que concede Obligado al vello púbico. No se trata de un simple sombreado, como los visibles en el cuello o el brazo, sino de un énfasis deliberado en un asunto indudablemente tabú para la cultura visual decimonónica y cuidadosamente oculto en la mayor parte de las representaciones femeninas producidas por los maestros académicos. Este modo de representación puede ser ejemplificado

¹⁵⁸ Una inscripción en el margen de un dibujo señala su interés por un curso de anatomía dictado por Chicotot, en el número 15 de la rue de l'École de Medecine. Posiblemente este Chicotot sea un médico que exhibió en el *Salon* parisino. “Un médecin peintre, le Dr. Chicotot”, *La Chronique Médicale: Revue Bi-Mensuelle de Médecine Historique, Littéraire & Anecdotique*, núm. 14, 1907, p. 246. Fue en la propia *Académie* donde le fue sugerido el nombre, ya que hemos hallado su nombre en los registros de la *Académie* (Cuaderno “Adresses”, Archivo Christophe del Debbio, París).

mediante un dibujo del célebre artista Jules Lefebvre [Figura 37].¹⁵⁹ En él, la zona del pubis está trabajada con líneas similares a las utilizadas para indicar simplemente áreas de ausencia de luz. Por otro lado, otro punto crítico del estudio de Obligado es la representación de los senos, flácidos y alejados de las “manzanas” decimonónicas.¹⁶⁰

No sostenemos que Obligado, por el hecho de ser mujer, se rehusó a seguir ciertas convenciones artísticas, como aquella que impide que los pechos femeninos obedezcan a la ley de gravedad y que los hace aparecer como semiesferas inmutables.¹⁶¹ En cambio, proponemos a María Obligado como parte de una comunidad de artistas que buscaron crear imágenes que se alejaran de ciertas normas establecidas, tal como Eduardo Sívori que –en *Le lever de la bonne*–¹⁶² tampoco presenta un cuerpo sometido a las reformas de las que habla Clark, acercándose así al naturalismo.¹⁶³ Ahora bien, estas elecciones formales pueden ser asociadas con las condiciones de producción de este *corpus* y entre ellas se encuentra el género de la artista. El único estudio de torso masculino que conocemos ha sido trabajado de manera completamente diferente [Figura 38]. El detalle y el cuidado dejan su lugar a la rapidez y el esquematismo. Existe una reflexión más atenta acerca de la representación del cuerpo femenino.

Se han conservado pocos estudios femeninos de *l'ensemble*. Uno de ellos representa a una modelo sentada sobre una silla [Figura 39]. Obligado ha trabajado detalladamente la cabeza y el rostro, mientras el resto del cuerpo permanece abocetado, recordando en este aspecto a un estudio posiblemente realizado en un momento anterior [Figura 40]. En aquella oportunidad, la rigidez y la frialdad del estudio académico se ven exacerbados por un dominio aún frágil de sus capacidades como dibujante. Cercano a las convenciones artísticas contemporáneas, el cuerpo aparece reformado, sometido a las variaciones necesarias para integrarse al modo de representación femenino más expandido en este ámbito de enseñanza. A través de esta obra, comprendemos que el estilo maduro de los dibujos de Obligado ha sido fruto de una concienzuda apropiación y posterior subversión de las reglas de juego del desnudo, buscando una cercanía con el

¹⁵⁹ La elección de la obra de este artista no es antojadiza, ya que él dictaba cursos en la *Académie* mientras Obligado se formaba allí.

¹⁶⁰ Linda Nochlin, “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art”, *op. cit.*, *passim*.

¹⁶¹ Este argumento ha sido desarrollado por Griselda Pollock, que ha manifestado no saber por qué las mujeres artistas favorecerían representaciones no idealizadas de las mujeres. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London y New York, Routledge, 1999, p. 143.

¹⁶² Eduardo Sívori, *Le lever de la bonne*, 1887, óleo sobre tela, 198 x 131 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

¹⁶³ Laura Malosetti Costa ha señalado, por otro lado, que el tema del desnudo fue infrecuente en esta vertiente. *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 206.

género del retrato, operación presente en otras de las estudiantes de la academia parisina [Figura 41].

Obligado no se mantuvo ajena a la reflexión en torno a la belleza femenina. Una de las obras más impactantes que nos ha llegado es su *Autorretrato* [Figura 42]. Este óleo debe ser evaluado junto a un retrato escultórico realizado hacia 1900, busto que presenta características muy diferentes a aquellas enfatizadas por la obra de Obligado [Figura 43]. A pesar de que fueron realizados en momentos distantes de la vida de la artista, las diferencias son acuciantes. Lo que nos impacta es la expresión grave, llena de dignidad de su autorretrato. Existe una voluntad de afirmación de Obligado como artista, que no se relaciona con atributos tradicionales –la paleta, el pincel, el espacio del taller– sino con una mirada penetrante que interpela al espectador.

Finalmente, creemos relevante detenernos en un estudio al óleo [Figura 44]. La intimidad sugerida por la cercana representación ha llevado a afirmar que se trata de un retrato de su marido, Soto y Calvo.¹⁶⁴ Dicha opinión es indudablemente incorrecta, ya que Obligado realizó varios retratos de su esposo, cuya imagen dibujó, grabó y pintó. De su examen se deduce con facilidad que no se trata de la misma persona, ya que las estrategias de representación puestas en juego por Obligado tendieron a la construcción de una imagen solemne, en consonancia con el rol destacado que Soto y Calvo pretendía ocupar en el campo literario local. Además, Obligado realizó esta figura según convenciones académicas, visibles en la pose incómoda del modelo y en la prenda que viste. Ahora bien, lo que nos interesa es destacar que esta confusión es sintomática, dado que revela los esfuerzos de Obligado por elevar a la condición de sujeto al modelo. Lo que prevalece ante los ojos del espectador no es el carácter de academia de esta obra sino la vinculación estrecha entre modelo y artista. Aunque esta característica parece ser común a todas las representaciones de Obligado, no es menos cierto que se tornan más significativas cuando se trata de cuerpos femeninos. En términos generales, el desnudo femenino occidental priva a las representadas de los atributos centrales de la subjetividad y frecuentemente las representa inconscientes o indiferentes.¹⁶⁵

Lynda Nead ha sostenido que el desnudo femenino “no sólo propone definiciones individuales del cuerpo femenino, sino que también propone normas

¹⁶⁴ Esta obra fue subastada en la casa Minerva de Buenos Aires bajo ese título el día 14 de julio de 2010.

¹⁶⁵ Berger ha señalado que “Para que un cuerpo desnudo se convierta en ‘un desnudo’ es preciso que se le vea como un objeto”. John Berger, *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002 [1972], p. 62.

específicas para ver y para los que miran”.¹⁶⁶ De este modo, existe una visión ilustrada ideal, contemplativa y tranquilizadora. Durante el siglo XIX dicho acercamiento se haya visto reforzado por los pintores académicos, que ofrecían imágenes del cuerpo femenino eróticas y frías a un mismo tiempo. Sin embargo, Obligado demuestra un relativo alejamiento de estas formas de consumo, acercando al espectador imágenes que promueven reacciones diferentes a las ideales. El anónimo familiar que plegó la academia analizada anteriormente ejemplifica un comportamiento posible frente a la estrategia de representación desplegada por Obligado. A través de sus desnudos, Obligado enfrenta al espectador, proponiéndole ideas de lo real que entran en conflicto con valores sociales y estéticos y reproducidos por gran parte de la tradición artística occidental.¹⁶⁷

Los academias de Obligado nos brindan la posibilidad de proponer nuevas lecturas sobre su obra, valorando más justamente sus aportes al arte argentino. Integran, con otras obras de circulación local, uno de los temas clave en las luchas libradas en Buenos Aires en torno a la modernidad artística: las representaciones del cuerpo desnudo.¹⁶⁸ Estas disputas involucraron a hombres y mujeres. Aunque inicialmente concebidos como elementos de formación, las obras de Obligado fueron seguramente exhibidas, aunque tardíamente, como testimonio de su compromiso con una educación artística sólida.

Los años parisinos no sólo brindaron una formación cuidada sino que pusieron al alcance de su mano la posibilidad de exponer en el *Salon*, el ámbito dador de prestigio por excelencia.¹⁶⁹ Obligado expuso en cuatro oportunidades en el *Salon des Artistes Français*, institución de “poder persistente” a principios del siglo XX.¹⁷⁰ Se trata de obras de gran formato. Como señaló Estrella de Diego, “[p]intar obras grandes es pensar

¹⁶⁶ Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1992, p. 13.

¹⁶⁷ Entendemos a las imágenes como elementos activos en la construcción de los conceptos de belleza, más que como reflejos de esas ideas propios de una sociedad en un punto determinado del tiempo. Griselda Pollock, “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, op. cit., p. 59.

¹⁶⁸ Laura Malosetti Costa, “Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX”, en Rita Eder (dir.), *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*, 1997, <<http://www.esteticas.unam.mx/>> [Consulta: 21 octubre 2013].

¹⁶⁹ La acertada expresión es de Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, op. cit., p. 17.

¹⁷⁰ Fae Brauer, “One Friday at the French Artists’ Salon: Pompiers and Official Artists at the *Coup de Cubisme*”, en Natalie Adamson y Toby Norris (ed.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900-1960*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, p. 53.

en algo que va a ser visto por muchos y, posiblemente, sobrevivirá para futuras generaciones”.¹⁷¹

No era inusual que las estudiantes de la *Académie Julian* estuvieran presentes, e incluso se ha afirmado, como hemos visto, que cultivar una relación cordial con los profesores, miembros a su vez del jurado, resultaba crucial para exhibir en el salón.¹⁷² En 1902 fue, según su esposo, nombrada *Officier de l'Académie*, dando cuenta de un lugar de relativa notoriedad en el campo artístico francés.¹⁷³

El gran óleo *Angoisse* fue el envío de Obligado para el *Salon* de 1900 [Figura 45]. La escena representa un momento de alto contenido emocional: una madre de familia y su hijo contemplan una tragedia en el mar. Se adivina que el padre del niño está involucrado en el accidente. La habitación donde se hallan las figuras recibe la luz de una ventana a través de la cual se ven la playa y el mar. Como señaló Laura Malosetti Costa para el caso de *La mort d'un paysan* de Eduardo Sívori, Obligado apeló a un repertorio de recursos formales característicos de la pintura naturalista: efectos de luz con sentido teatral en interiores oscuros con figuras dolientes.¹⁷⁴

Angoisse fue reproducida en el catálogo del salón, una distinción indudable. A pesar de no resultar premiada, la obra fue reseñada al menos en una revista especializada, que incluía una reproducción a página completa de la obra. Firmin Javel se refería a la obra del siguiente modo:

la cara contraída, retorcida, agobiada de los dos personajes que son mostrados aquí es emocionante. Se puede seguir, reflejadas por la angustia, todas las peripecias de un drama marítimo, invisible para nosotros, pero del que la mujer y el joven muchacho de pie a su lado son los espectadores aterrados. Hay allí por la emoción demasiado viva un acento verdaderamente enérgico.¹⁷⁵

Expuesta entre cientos de obras, *Angoisse* lograba llamar la atención de los críticos. No hemos hallado otras reseñas pero con seguridad existieron. El renombrado Roger-Milès se ocupó de Obligado en algunas ocasiones,¹⁷⁶ como explica Soto y Calvo en una carta. De este modo, Obligado –al igual que Sívori– fue objeto de reflexiones de los

¹⁷¹ Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 279.

¹⁷² Kirsten Swinth, *Painting Professionals...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷³ Borrador de carta de Francisco Soto y Calvo a Horacio Guerrico, datada “Paris, 21 Junio/902” (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

¹⁷⁴ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁷⁵ F. J. [Firmin Javel], “Nos illustrations”, *L'Art Français*, año XII, núm. 642, Paris, 7 de julio de 1900, s. p.

¹⁷⁶ Borrador de carta de Francisco Soto y Calvo al director de *Le Figaro*, datada “Paris ce 25 Mars 1908 (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

especialistas franceses, integrándose a un reducido grupo de artistas latinoamericanos visibilizados en la prensa.

Angoisse es el primer gran emergente de las visitas de Obligado a Normandía, importante colonia artística donde convergían artistas de diversas nacionalidades. H. Barbara Weinberg sostuvo que muchos artistas valoraban profundamente los lugares pintorescos situados a distancias relativamente cortas de París,¹⁷⁷ como Normandía o Bretaña. Obligado realizó *Viejo marino normando*, la versión más pequeña de ésta (la única actualmente conservada) [Figura 46] y *Chagrine* [Figura 47], posiblemente antes de concluir *Angoisse*. Estas obras con figuras deben ser consideradas junto a un número importante de vistas del mar, donde Obligado ensayó la observación natural del movimiento de las olas en algunos casos [Figura 49] y una evocadora economía de recursos en otros.

Angoisse y *Chagrine* deben ser puestas en relación con el sinnúmero de escenas de naufragio que poblaron los salones a fines de siglo, de la mano de pintores como Mesdag (*Retour de pêche*, 1898, *Société des Beaux Arts*) o Smith (*Femmes de pêcheurs*, 1898, *Société des Beaux Arts*). Un ejemplo del tratamiento que más frecuentemente recibían estos temas se halla en *Espérance*, óleo de Pierre-Marie Beyle expuesto en el mismo salón que *Angoisse* [Figura 50]. Una madre sentada tranquilamente señala un punto en el horizonte. La atmósfera de la obra es calma y las figuras que habitan esa playa poseen gran dignidad, aun en momentos duros. Ahora bien, Obligado abordó este tema con una mirada menos idealizadora, representando el momento de mayor dramatismo. El interior sombrío tiñe la escena de patetismo. Los múltiples estudios preparatorios, algunos de ellos expuestos por Laura Malosetti Costa en la muestra *Primeros modernos en Buenos Aires*, dan cuenta de las búsquedas de la artista y de su intención de dotar a la obra de un tono ciertamente lúgubre.

Aunque comunes a varios artistas de fin de siglo, tema y tratamiento recuerdan a una artista en particular: Virginie Demont-Breton, quien desde 1880 exhibió “una larga sucesión de trabajos sobre las vidas de los hombres de mar, particularmente de sus mujeres e hijos”.¹⁷⁸ Instalada en la pequeña localidad pesquera de Wissant, sus obras obtuvieron un éxito sostenido en el salón parisino. *Stella Maris*, por ejemplo, fue

¹⁷⁷ H. Barbara Weinberg, “The Lure of Paris for American Painters, 1850-1910”, en *Americans in Paris 1850-1910. The Academy, the Salon, the Studio, and the Artists' Colony*. Oklahoma, Oklahoma City Art Museum, p. 16. Por otro lado, Rubén Darío publicó *La Nación* en 1901 una serie de textos sobre su viaje a Normandía, dando cuenta del atractivo de esta zona (20 de agosto de 1901, p. 3; 26 de agosto de 1901, p. 3; 4 de septiembre de 1901, p. 2).

¹⁷⁸ Charlotte Yeldham, *Women Artists in Nineteenth Century...*, op. cit., p. 243.

expuesta en 1885 [Figura 51]. El gran óleo estaba inspirado por la trágica muerte en el mar del modelo de *Fils de pêcheurs* (1894). En otros casos, Demont-Breton presentaba obras de tono más sosegado, aunque transmiten a menudo atmósferas cargadas de angustia.

No casualmente Demont-Breton es el eje de uno de los dos textos que Francisco Soto y Calvo dedicó a las artistas francesas contemporáneas de Obligado. Es posible pensar que estos modelos de mujer artista fueran también significativos para su esposa quien, como las artistas analizadas por el escritor, también intentaría ver sus obras en el salón parisino. Las figuras que Soto y Calvo analizaba eran Rosa Bonheur, Juana Romani, María Bashkirtseff y Virginie Demont-Breton. Las tres primeras eran presencias habituales en la prensa porteña, mientras que Demont-Breton era un nombre menos conocido, hecho que torna más significativa la elección de Soto y Calvo.

En el primero de los textos Soto y Calvo explicaba a quién le correspondía encabezar esas notas: “[c]omo Rosa Bonheur no expone en los salones de París, y como, aunque expusiera (los altos vuelos artísticos son para la ardiente juventud y no para la ancianidad fatigosa) correspondería siempre el primer puesto, entre las pintoras y escultoras francesas, a la que es presidenta de la sociedad de las mismas”.¹⁷⁹ Se trataba, claro está, de Demont-Breton. La alusión a Bonheur recordaba a los lectores que las mujeres artistas francesas tenían una genealogía que incluía a la ilustre pintora. Soto y Calvo analizaba el último envío de Demont-Breton al *Salon*, subrayando que “la mujer que ha creado esta escena, piensa más hondo que la mayor parte de los hombres que manejan el pincel en este gran mundo artístico”. Además, Soto y Calvo recordaba sus diálogos con Jean-Paul Laurens, quien habría dicho “[e]sta mujer trabaja en regiones en que muchos de estos hombres se ahogarían. Como sabe nadar en el mar, así nada en el arte: llegará lejos”.

Obligado no aparece en el relato de Soto y Calvo pero su rastro se adivina. Algunos años después Soto y Calvo incluiría este texto en un lujoso volumen de notas de arte. Bajo el nombre de *El arte francés en Buenos Aires* se hallaban reunidos sus producciones más salientes en este campo. A pesar del cuidado de la edición, el libro incluía apenas dos ilustraciones. Ambas eran reproducciones de composiciones de su esposa: *En Normandie* y el boceto de *La hierra*.

¹⁷⁹ Francisco Soto y Calvo, “Salones de París. Mujeres artistas”, *La Nación*, 31 de mayo de 1898, p. 2.

En 1902 Obligado expuso *En Normandie*, una obra de vastas dimensiones cuyas figuras –casi todas femeninas– se ocupan de la realización de redes de pesca [Figura 52]. La artista se inserta con esta obra en una tradición de representación de la mujer trabajadora, con antecedentes tan salientes como Courbet o Millet.¹⁸⁰ El trabajo femenino se halla sorprendentemente ausente en el resto de la producción de Obligado.

Una decena de años antes Anna Klumpke, celebrada artista estadounidense formada en la *Julian*, había cosechado éxitos con la exhibición de *In the Wash House*, sumándose a la tendencia de representar “campesinos franceses del siglo XIX”.¹⁸¹ La paleta limitada, la disposición de las figuras y la luz proveniente del último plano enlazan las obras de Klumpke y Obligado [Figura 53]. Aunque la pincelada de ésta última es más visible, las similitudes apuntan a un tipo de aprendizaje compartido por las artistas formadas en la *Académie Julian*.

En Normandie presenta un conjunto de figuras con aire calmo que, unido a las dimensiones del cuadro, adquiere un carácter solemne. De este modo, la obra constituye una representación de aquello que Linda Nochlin denomina “el buen trabajador”.¹⁸² Las imágenes asociadas a este *topos* perpetúan “la mitología de la resignación, piedad y sumisión natural”.¹⁸³ Tanto *En Normandie* como *Angoisse* deben vincularse con el auge de la corriente naturalista en la pintura francesa de las últimas décadas del siglo XIX. Las obras con escenas de trabajadores no urbanos invadieron los salones. El naturalismo “estaba basado en la observación directa de escenas cuidadosamente montadas que imitaban situaciones de la vida real”.¹⁸⁴ Las pinturas que incluían asuntos de las clases humildes estaban poco cargadas de crítica social, precisamente por lo cual fueron de una popularidad notable.

Uno de los dos principales maestros de Obligado fue Laurens, a quien Eduardo Sívori –en la década de 1880– había tenido como guía. Laurens había sido la elección no sólo de Sívori sino también de otros latinoamericanos, entre los que estaba Arturo Michelena (1863-1898).¹⁸⁵ De este modo, observamos que Obligado transitó los caminos recorridos por los máximos exponentes de su generación, con los que también

¹⁸⁰ Linda Nochlin, “The Image of the Working Woman”, en *Representing Women*. London, Thames and Hudson, 1999, p. 81.

¹⁸¹ Britta C. Dwyer, *Anna Klumpke. A Turn-of-the-Century Painter and Her World*. Boston, Northeastern University Press, 1999, p. 39.

¹⁸² Linda Nochlin, “The Image of the Working Woman”, *op. cit.*, p. 84.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸⁴ Petra ten-Doesschate Chu, *Nineteenth-Century European Art*. Saddle River, New Jersey, Prentice Hall, 2003, p. 384.

¹⁸⁵ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 201.

compartía su experiencia formativa con Agujari. La elección de Laurens, pintor de historia por excelencia, no resulta sorprendente si recordamos que Obligado se sintió atraída hacia este género pictórico en un período donde la “creación de imágenes que evocaran la historia y los héroes de la nación que estaba terminando de consolidarse, se percibía todavía como una tarea pendiente”.¹⁸⁶ En efecto, dos de las obras expuestas en el salón parisino abordaron temas nacionales.

El segundo envío de Obligado al *Salon de la Société des Artistes Français* fue una pintura de gran asunto: la muerte de San Martín [Figura 54]. De este modo, Obligado se sumaba a la creación de una iconografía patria. La obra, de gran tamaño, presenta una impresionante escena: San Martín es velado por una figura enlutada. Una inscripción, “Paso de los Andes”, y el estandarte de Pizarro, sobre el cual se halla dramáticamente el cuerpo sin vida del prócer abanderado, dignifican la patética escena. Aunque yacente, la figura de San Martín es sorprendentemente vertical.

Reproducida en la prensa periódica ilustrada un sinnúmero de ocasiones entre la fecha de su presentación al salón y 1910, todo hacía pensar que la obra de Obligado ingresaría al núcleo de imágenes fundacionales de la modernidad argentina. De hecho, Adolfo Carranza estuvo una vez más vinculado a su gestación. El Museo Histórico Nacional conserva un grabado regalado por Obligado al historiador como agradecimiento por los “datos históricos” brindados.¹⁸⁷ El estandarte de Pizarro, por ejemplo, integraba ya la colección del Museo Histórico. Por otro lado, Carranza difundió la fotografía de la obra entre diversas publicaciones –entre ellas *La Ilustración Sud-Americana*–,¹⁸⁸ como parte de la creación de una iconografía nacional.¹⁸⁹

El grabado del *San Martín* había sido distribuido entre los asistentes al *Salon*. Uno de los ejemplares brinda una pista en el sentido de la visibilización que Obligado aspiraba a alcanzar: “Musée des Bx Arts de Buenos Ayres”. A pesar de la tan alentadora inscripción, la obra siguió un derrotero menos impactante: permaneció en manos de la artista, fue expuesto en la galería Witcomb en dos oportunidades y finalmente acabó en el acervo del Museo Histórico Provincial “Julio Marc”, donado por la artista poco antes de su muerte.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 202.

¹⁸⁷ María Obligado de Soto y Calvo, *Túmulo funerario, del General San Martín*, 1901, aguafuerte, 15,1 x 11 cm, Museo Histórico Nacional, Buenos Aires. Número de inventario: 14178.

¹⁸⁸ “Nuestro grabados”, *La Ilustración Sud-Americana*, año IX, núm. 203, 15 de junio de 1901, p. 176.

¹⁸⁹ Nos hemos aproximado a este tema en Georgina Gabriela Gluzman, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, 47-73.

El mismo destino tuvo su último envío al salón parisino, cuyas condiciones actuales de conservación analizamos en la introducción. En 1909 presentó *La hierra*, que ocupa indudablemente un sitio especial en la vasta trayectoria de Obligado [Figura 55]. Concebida entre Buenos Aires y París, su realización insumió dos largos años de trabajo. La cantidad conservada de dibujos y óleos preparatorios para *La hierra* es abundante. Obligado estudió cuidadosamente cada fragmento de la obra, en ensayos a veces sorprendentes [Figuras 56 y 57]. Su trabajo nos devuelve la imagen de una artista metódica, atenta a la anatomía de los animales representados y a los aspectos compositivos. En uno de los escasos documentos que nos transmiten sus palabras Obligado defendía acaloradamente detalles de una de sus obras, *Croquet*, hoy perdida. La artista finalizaba su argumento de este modo: “[n]o hay que olvidar, que el problema de la composición es como el alma de toda pintura”.¹⁹⁰

Obligado expuso su obra en el *Salon* de 1909 y, al año siguiente, fue presentada en la exposición artística que conmemoró el Centenario de la Revolución de Mayo, donde fue exhibida junto a *En Normandie*. *La hierra* intentaba conciliar varios géneros. La obra remitía, por su gran tamaño y concepción, a la pintura de historia. Pero el costumbrismo se hallaba presente en el asunto, una forma de marcar el ganado otrora practicada en el campo argentino, que fue representada por artistas tan diversos como Charles Henri Pellegrini y Giuseppe Agujari.

En 1899 una yerra era descrita como “la fiesta legendaria del ganadero criollo... brillante torneo de los ágiles gauchos”. Si en *En Normandie* la trabajadora había pasado a un primer lugar, *La hierra* instituía las costumbres del campo como territorio masculino. La yerra era un momento de celebración, que contaba con una participación muy menor de las mujeres: “jóvenes paisanas de largas trenzas caídas á la espalda, con anchas polleras de percal floreadas de vistosos colores. Ellas acudían desde lejos á realzar el brillo de la fiesta”.¹⁹¹

En la década de 1920 Julián Monzón describió la yerra como un acontecimiento relevante propio de mediados del siglo XIX: “la marcación de la reproducción anual de la hacienda vacuna, era una de las labores más importantes de los ganaderos, no por su valor intrínseco, sino porque daba lugar a grandes reuniones que asumían el carácter de grandes fiestas, en las que los criollos ostentaban sus habilidades en el caballo y sobre

¹⁹⁰ Borrador de carta de María Obligado a Horacio Guerrico, datada La Ribera, Noviembre 20 de 1905” (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

¹⁹¹ Justo Parrilla, “Escenas del campo”, *Instantáneas Argentinas*, año I, núm. 6, 16 de marzo de 1899, p. 91.

todo en el uso del lazo”.¹⁹² En efecto, en el momento de realización de la obra la yerra antigua había sido suplantada por otro procedimiento: se inmovilizaba al animal en un brete y allí se procedía a marcarlo.¹⁹³ La yerra antigua seguía siendo practicada pero menos frecuentemente.

La obra también hacía referencia a una polémica de larga data en el contexto argentino: la importancia del paisaje pampeano, que Obligado desarrollaría en otras obras de menor tamaño, para la constitución de un arte propio. *La hierra* fue un intento único en su género: una especie de traslación de los cuadros de costumbres argentinas a los formatos del salón. Fue un proyecto singular, sin dudas, y difícilmente equiparable a las producciones de los artistas argentinos en Europa, enfocadas en temas de menor raigambre local. Por otro lado, fue reseñada en la prensa francesa: un artículo, del que conocemos sólo su transcripción, señalaba que “pocas veces tenemos la oportunidad de ver una obra de tal importancia”, mientras que definía la obra como “cuadro histórico” (“*tableau historique*”).¹⁹⁴

La actividad en París no pasó inadvertida en Buenos Aires. Un gran número de artículos se dedicaron a celebrar sus logros. En 1901 Rubén Darío escribió una extensa reseña sobre la presencia hispanoamericana en los salones. Allí destacaba la presencia de Obligado:

Hoy se ha colocado bastante lejos de sus pasados ensayos y ha sabido aprovechar sus estudios y los consejos de Jean Paul Laurens y Benjamin-Constant. No hay que exigir en este cuadro una obra maestra, pero no está demás observar que la tela de la Sra. de Soto y Calvo supera muchos cuadros circunstanciales, en el buen lugar en que está. Desde luego, no es esta una de tantas ilustres floristas que tienen la pintura como un pasatiempo doméstico, ante el cual tienen que asombrarse las visitas. Esta señora, estudiosa y amante del arte, logra imponerse sobre el receloso grupo de las aficionadas y se atreve á empresas que honran su voluntad y su inteligencia.

El cuadro presente es de una labor seria, difícil y de conciencia.¹⁹⁵

Darío elevaba a Obligado sobre el resto de las artistas mujeres, cuestionando el valor de la producción artística de mano femenina y aludiendo en tono despectivo a Madeleine

¹⁹² Julián Monzón, “Recuerdos del pasado”, *Nativa*, año IV, núm. 38, 28 de febrero de 1927, s. p.

¹⁹³ “La yerra clásica”, *Caras y Caretas*, año XII, núm. 552, 1 de mayo de 1909, s. p.

¹⁹⁴ Documento sin fecha y sin título (Biblioteca Nacional, Archivos y Colecciones Particulares, Fondo Francisco Soto y Calvo).

¹⁹⁵ Rubén Darío, “En el ‘Salón’. Los hispanoamericanos”, *La Nación*, 6 de junio de 1901, p. 4.

Lemaire. En efecto, la famosa artista ya había sido blanco de sus críticas, al expresar con hastío: “[l]a señora Lemaire expone flores, sus flores, como siempre”.¹⁹⁶

No sería la última vez que Rubén Darío escribiría sobre el trabajo de Obligado. *En Normandie* motivó otras líneas inspiradas:

Esta distinguida artista es una estudiosa, y cada vez avanza más en su vía de comprensión y de interpretación de la naturaleza. La luz ha confiado á su perseverante talento más de un valioso secreto, y su voluntad y pasión de arte le hacen realizar obras en que no está ausente el alma y la vida. (...)

Hoy ha encontrado su tema en la tierra normanda, en una de esas escenas que expresan el espíritu del país, al mismo tiempo que dan en su composición, con la psicología del asunto, la poesía del medio, que se desprende de la tela, sutil y penetrante.¹⁹⁷

De este modo, su actuación parisina la convirtió en una figura habitualmente comentada en la prensa. Obligado se convertía de este modo en una figura central del *topos* de la artista moderna en Francia. En 1901 Zeballos señalaba: “nuestra compatriota, que estudia pintura en París, triunfa en su noble y desinteresada lucha por el Arte y la Patria”.¹⁹⁸ Las noticias hablaban de las recompensas obtenidas (inexistentes, de acuerdo a nuestra investigación) y de la buena ubicación de las obras en la sala.¹⁹⁹ En 1902, Zeballos le dedicó una extensa nota en la *Revista*. Allí señalaba que “[v]ive en París, desprendida de digno tronco argentino. No goza de posición oficial alguna, ni de las altas relaciones que deciden de la suerte del positivo mérito ó que decoran con reputación á los mediocres y á los nullos. Vive en París, con seriedad y modestia”.²⁰⁰ Zeballos destacaba la hazaña que suponía ser aceptado en el *Salon*: “[c]on más elocuencia que yo pueden hacer una pintura emocionante de esa lucha, de sus derrotas y de sus triunfos, Ana de Carrié, Schiaffino, Sívorí, de la Cárcova, Malharro, Mendilaharzu, Rodríguez Etchart...”.²⁰¹ El artículo se detenía en la excelente recepción de la obra, brindando una completa lista de los críticos que se habían ocupado de *En Normandie*.

Para 1905 la carrera de Obligado constituía la vara con que medir la actividad parisina de la artista platense Ana Limendoux: “esta inteligente y joven pintora ha

¹⁹⁶ Rubén Darío, “El Salon. Societé Nationale du Beaux Arts. La pintura II”, *La Nación*, 2 de junio de 1901, p. 4.

¹⁹⁷ Rubén Darío, *La caravana pasa*. Paris, Garnier, 1902, p. 275.

¹⁹⁸ Estanislao S. Zeballos, “Analecta”, *Revista de Historia y Letras*, año III, tomo IX, 1903, p. 480.

¹⁹⁹ “Una artista argentina en el ‘Salón’ de París”, *Caras y Caretas*, 14 de junio de 1902, s. p.

²⁰⁰ E. S. Zeballos, “Una artista argentina”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, tomo XII, 1902, p. 574.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 577.

tenido ya la satisfacción de ver aceptado uno de sus cuadros en el salón anual de la exposición femenina de París... honor sólo compartido por otra de nuestras compatriotas, la señora María Obligado de Soto y Calvo”.²⁰² Limendoux es presentada a la luz de Obligado, ya consagrada en Europa.

Asimismo, Manuel Ugarte, a la sazón residente en París, reseñó el envío de Obligado al salón de 1901 y la consideró un ejemplo del progreso femenino:

La autora revela una confianza audaz, que es ya el comienzo del triunfo. En nuestros países sud-americanos, donde la mujer está sometida y ahogada por la omnipotencia insolente del hombre, y donde las aspiraciones femeninas van rara vez más allá de la casa de modas, es muy agradable señalar los esfuerzos de las que, como la señorita Soto y Calvo, abandonan el mundo artificial que nos impone la costumbre, para entrar de lleno en la “plena vida” de los artistas.²⁰³

Ugarte refuerza el estereotipo de las mujeres ociosas y presenta a Obligado como una mujer que ha superado los habituales defectos femeninos. Sin embargo, Obligado es presentada como una artista comprometida y abocada al trabajo. En efecto, su obra es discutida junto a los otros artistas hispanoamericanos expositores en París: Rodríguez Etchart, Marcó del Pont y Artigue, entre otros.

En 1902 *Caras y Caretas* difundía los supuestos premios obtenidos por Obligado en París: “[I]a señora de Soto y Calvo, una distinguida compatriota que ha trabajado ejemplarmente durante su estadía en el viejo mundo, adquiriendo galardones en el menos accesible de los salones artísticos, el de París, ha presentado en la casa Witcomb, sus mejores obras”.²⁰⁴ Las credenciales parisinas se ponían en un lugar destacado.

A pesar de su actividad parisina y de su reconocimiento porteño, Obligado no ingresó al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, una carta de Schiaffino demuestra que Obligado estuvo muy cerca de lograrlo.²⁰⁵ Schiaffino señalaba incluso cuál era el tamaño que la obra debía tener, siendo únicamente elegible una obra de caballete. Obligado rechazó la invitación ya que consideraba a la exposición de Saint

²⁰² “Dos promesas artísticas”, *Caras y Caretas*, año VIII, núm. 328, 14 de enero de 1905, s. p.

²⁰³ Manuel Ugarte, “Los hispano-americanos en el ‘Salón’”, en *Crónicas del bulevar*. París, Garnier, 1905, pp. 194 y 195.

²⁰⁴ “El mes artístico”, *Caras y Caretas*, 4 de octubre de 1902, s. p.

²⁰⁵ Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a María Obligado de Soto y Calvo, datada “Buenos Ayres Enero 22/903 (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Armario III, Estante 1, Box V, Carpeta 17, documento 10).

Louis “mas Industrial que artistica”.²⁰⁶ Este incidente podría haber sido determinante para la ausencia de Obligado hasta la actualidad. En este sentido, resulta interesante señalar que tras la muerte de Obligado, sus descendientes intentaron al menos en dos oportunidades vender *Angoisse* al Museo Nacional de Bellas Artes.²⁰⁷ No tuvieron éxito, debido seguramente a que Obligado ya había sido desplazada de los relatos en torno a los artistas de fin de siglo. Soiza Reilly ya hablaba en 1932 del injusto olvido del que era víctima Obligado.²⁰⁸

4.4.2. El regreso a Buenos Aires y la retrospectiva de 1918.

Obligado pintó hasta el final de su vida y expuso por última vez en 1927, en la galería Witcomb. Sería la última de las exposiciones realizadas por artistas de la generación del Ateneo. La muestra de 1927 había estado precedida por dos importantes muestras en el mismo espacio. De ellas, sólo una, la efectuada en 1918, mereció una mención en la literatura artística posterior.²⁰⁹

El período parisino estuvo marcado por los viajes de regreso a la Argentina pero Obligado y su esposo recién se instalaron definitivamente en *La Ribera* hacia 1910. La prolífica artista traía sus cuatro grandes óleos expuestos en el *Salon*, pintados todos ellos en Europa, y un número considerable de obras de menor tamaño. A diferencia de las grandes telas traídas por los miembros de la generación del Ateneo, como Eduardo Schiaffino con *Reposo* o Eduardo Sívori con *Le lever de la bonne*, los cuadros de Obligado no integraron el selecto grupo de “imágenes ineludibles de la historia artística de Buenos Aires”, no fueron objeto de controversias y ciertamente no ingresaron al espacio de legitimación del Museo Nacional de Bellas Artes.²¹⁰

²⁰⁶ Carta de María Obligado de Soto y Calvo a Eduardo Schiaffino, datada “La Ribera, Estación Paraiso Febrero 24 1903” (Archivo Eduardo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Armario III, Estante 1, Box V, Carpeta 17, documento 17).

²⁰⁷ Borrador de carta de César Martinto a Atilio Chiappori, datada “Buenos Aires, Diciembre 24 de 1936” y borrador de carta de Carlos Obligado a Atilio Chiappori, datada “Buenos Aires, 30 de mayo de 1939” (Archivo Familia Obligado, Buenos Aires).

²⁰⁸ Juan José de Soiza Reilly, “Ilustres gobernantes argentinos que murieron lejos de la patria”, *Caras y Caretas*, año XXXV, núm. 1756, 28 de mayo de 1932.

²⁰⁹ La investigación realizada por el Fondo Nacional de las Artes y por la Fundación Espigas incluye una detallada cronología de las exposiciones individuales realizadas en la galería Witcomb. De María Obligado, sin embargo, sólo se menciona la exhibición de 1918. Cfr. Patricia M. Artundo, Mauro Herlitzka y Guillermo Whitelow, *Witcomb. Memorias de una Galería de Arte*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, pp. 240-260.

²¹⁰ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, op. cit., p. 18.

A pesar de su intensa actividad en París, Obligado no descuidó su participación en la escena artística porteña. Prueba de sus deseos de mantener una presencia en Buenos Aires son sus participaciones en los salones del Ateneo (en 1896 y en 1898), su envío a la exposición del Centenario y la muestra individual realizada en 1902 en la galería Witcomb.

Esta primera muestra personal había consistido en la presentación de aquello que la prensa consideró sus mejores obras, entre las que se encontraban *El General San Martín*, *Inquietud*, *Chagrine*, *Angustia* y *Retrato del Sr. Francisco Soto y Calvo*.²¹¹ Un anónimo cronista de *El Tiempo* afirmaba que:

Esta mujer excepcional se revela una pintora de primer orden.

Por lo pronto sabe pensar asuntos; luego tiene la habilidad para hacerlos interesantes y por último los ejecuta con una seguridad y una claridad admirables. (...)

Sin duda alguna, acudirá mucha gente al Salón Witcomb, á ver los cuadros de la Sra. María Obligado de Soto y Calvo.²¹²

Era un comentario elogioso, donde se analizaba la composición y la capacidad técnica de Obligado. En *La Nación* se comentó:

Con gran vigor, y no sin acierto, esta pintora afronta, superándolas, las dificultades de la composición, de las que huyen tan gustosamente muchos artistas. No es siempre con tímidas producciones de figuras solas, ó con apuntes y paisajes, que puede afirmarse la personalidad de un pintor. La obra sugerente, es la que en una forma perfecta encierra un concepto, despierta un sentimiento ó sugiere una reflexión. Si de impresiones meramente estéticas se pagaban á veces los antiguos- aun cuando sentimos irradiar tanto dolor del “Laoconte”, ó tanta piedad apasionada de la “Niobe”- es quizás una cualidad plenamente adquirida para el arte moderno, la de ser un medio generador de nobles conmociones ó de generosas ideas: la de encerrar un drama entero en un lienzo como éste, de la Sra. Soto y Calvo.²¹³

La reseña destaca las cualidades positivas de su obra. La presencia de *Angoisse*, de *El General San Martín* y de *Chagrine* justificaba el comentario en torno a la capacidad expresiva de la artista, que eligió un grupo pequeño pero consistente de obras con que dar a conocer sus ocho primeros años en París. La muestra, como fue señalado por la prensa, no tuvo fines comerciales, un hecho que la distinguía de la exposición de 1918.

²¹¹ “El mes artístico. Exposición de las discípulas de Sívori”, *Caras y Caretas*, año V, núm. 198, 4 de octubre de 1902, s. p. También desde *La Nación* se destacó que se trataba de “un corto número de cuadros y de estudios”. “En lo de Witcomb. Exposición de la Sra. de Soto y Calvo”, *La Nación*, 3 de septiembre de 1902, p. 3.

²¹² “Exposición de cuadros. Una pintora argentina. María Obligado de Soto y Calvo”, *El Tiempo*, 2 de septiembre de 1902, p. 1.

²¹³ “En lo de Witcomb. Exposición de la Sra. de Soto y Calvo”, *La Nación*, 3 de septiembre de 1902.

La presentación individual de una artista en Buenos Aires durante la primera década del siglo XX distaba de ser excepcional. Julia Wernicke (1897, 1909), Diana Cid García de Damp (1905), Graham Allardice de Witt (1905), Ana de Carrié (1902, 1903), Lía Gismondi (1907, 1909, 1910, 1911, 1912 y 1913) y Andrée Moch (1908) realizaron exposiciones en espacios como el almacén de Samuel Boote, la galería Witcomb, el Salón Costa y el Salón Castillo.²¹⁴ La mayor parte de ellas parece haber tenido un propósito comercial.

La muestra de 1918 fue de un tamaño mucho mayor que las presentaciones previas de mujeres artistas. Por el modo de auto-presentación y por las características de la ambiciosa exposición, se distinguió netamente de sus restantes presentaciones públicas y, además, puede pensarse como la primera retrospectiva de una mujer llevada a cabo en Buenos Aires.

El 23 de septiembre de 1918 se inauguró la segunda muestra individual de Obligado en la galería Witcomb. Las circunstancias que rodearon la exhibición nos han sido transmitidas por su biógrafo, Enrique Suárez Calimano. La organización de la exposición parece haber estado motivada por cuestiones tanto económicas como artísticas. Sin embargo, las razones artísticas no aparecen comentadas en la biografía. Suárez Calimano sostiene que una serie de malos negocios había llevado a que el matrimonio perdiera la mayor parte de sus propiedades y sólo una herencia, llegada en el momento preciso, pudo “manumitir a la pareja... del trabajo sustentador”.²¹⁵ Esta situación era, sin embargo, frágil, por lo que el matrimonio decidió poner a la venta los cuadros de María Obligado.²¹⁶ Ahora bien, es posible que la artista sintiera que ya habían transcurrido demasiados años sin presentarse al público, dado que su última presentación en Buenos Aires había tenido lugar en 1902. Debemos destacar, no obstante, que un reducido conjunto de sus obras había sido expuesto en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Se trataba de los óleos *En Normandie* y *Angoisse*. María Obligado, por intermedio de su esposo, propuso cuatro obras para esta muestra:

²¹⁴ Sobre las muestras realizadas en Witcomb véase Rosendo Martínez, *Apuntes. Exposiciones de arte en Buenos Aires. Salones Witcomb 1896-1916*, s. d.

²¹⁵ Enrique Suárez Calimano, *Una moralidad vivida...*, op. cit., p. 123.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 130. Según este autor, diversos coleccionistas europeos habían tratado de comprar obras de María Obligado en el pasado. Sin embargo, Obligado creía que estas obras debían permanecer en la Argentina.

La hierra, El General San Martín, En Normandie y Angoisse (sus cuatro envíos al *Salon*).²¹⁷

La apertura de la muestra de 1918 fue señalada por diversos medios.²¹⁸ Además, se publicó un reducido número de notas críticas.²¹⁹ El catálogo, que posee la reproducción de su autorretrato en la portada, nos brinda la oportunidad de conocer exactamente el número de obras exhibidas, que ascendió a trescientas veinticinco. Es indudable que María Obligado quiso presentar al público porteño la totalidad de géneros pictóricos abordados por ella en su extensa carrera. De este modo, fueron expuestos retratos, escenas de género e históricas, cuadros de animales, paisajes y un autorretrato. Sin embargo, fue aún más lejos, exhibiendo también bocetos y estudios.

Los testimonios presentes en la prensa dejan pocas dudas acerca de la impresión causada por la enorme cantidad de obras y por las inusuales características de algunas de las mismas. Sin embargo, las reseñas estuvieron lejos de ser uniformes, dando cuenta de una diversidad de reacciones frente a un proyecto percibido como extraño y arriesgado. Un autor anónimo, desde las páginas de *La Prensa*, escribía:

Creemos que jamás artista alguno ofreció a nuestro público, en un solo salón, un conjunto más numeroso de obras que el de esta exposición: hay allí más de 200 producciones, de muy distintas épocas, sobre muy diversos temas y que comprenden desde el pequeñísimo boceto, ligeramente dibujado, hasta el cuadro de gran formato, como uno-“La Hierra”-que cubre todo un lado del salón. Hay también en la exposición telas firmadas en Petrogrado, en París y en otras ciudades; retratos, paisajes, naturaleza muerta y hasta cuadros simbólicos. Lo que no se ve en este salón es un cuadro que exteriorice un verdadero temperamento artístico o una técnica aceptable; tampoco resulta fácil encontrar entre producciones de fechas tan distantes una que pueda indicar la época en que la artista estuvo más acertada, ya que las del corriente año quizá sean los de menor valor.

El nuevo salón de la señora de Soto y Calvo pone de relieve, únicamente –y tal vez ese fué el propósito de la artista– la tarea múltiple y prolífica realizada durante muchos años con un plausible efecto de *especulación artística*.²²⁰

²¹⁷ Pedido de admisión de María Obligado de Soto y Calvo (Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Fondo Comisión Nacional del Centenario, Legajo 18-6-2, Carpeta 37, Fondo Comisión Nacional del Centenario).

²¹⁸ “Bellas artes. Salón Witcomb”, *La Nación*, 23 de septiembre de 1918, p. 10; “Notas de arte”, *La Razón*, 23 de septiembre de 1918, p. 8; “Exposición Obligado”, *La Vanguardia*, 23 de septiembre de 1918, p. 1.

²¹⁹ “Bellas artes. De la Sra. María Obligado de Soto y Calvo”, *El Diario*, 26 de septiembre de 1918, pág. 7; “Notas de arte. Dos exposiciones individuales”, *La Prensa*, 24 de septiembre de 1918, p. 8; “Exposición de María Obligado de Soto y Calvo”, *La Razón*, 1 de octubre de 1918, p. 8; “Las próximas exposiciones”, *Augusta*, vol. 1, núm. 3, 1918, p. 155. La inexactitud de la información publicada en *Augusta* es particularmente notable, dado que allí se sostiene que se exhibirán únicamente “paisajes y figuras”. Además, hasta donde sabemos, Obligado no estudió nunca con Léon Bonnat, como se menciona.

²²⁰ “Notas de arte. Dos exposiciones individuales”, *La Prensa*, 24 de septiembre de 1918, p. 8. El destacado es nuestro.

Resulta evidente que la cantidad de obras expuestas tuvo un efecto negativo sobre este crítico. La presentación de más de trescientos trabajos, percibida como un caos, indicaría únicamente que María Obligado disponía de demasiado tiempo libre. La palabra “especulación” puede haber sido utilizada en un doble sentido: reflexión sobre la propia labor y deseo de lucrar.

Por su parte, *La Razón* publicó una extensa reseña, donde se comenzaba por destacar los años europeos de María Obligado. A continuación se señalaba:

Ha sido un rasgo de sinceridad el de esta señora y merece consignarse como tal, el que haya presentado a sus compatriotas todo el fruto de su labor cosechado al calor de sus esfuerzos muy dignos de señalarse, esfuerzos que merecieron los juicios más encomiásticos de firmas tan autorizadas como las de Paul Laurens, Benjamín Constant y otros.

Es por eso que, juzgado el torneo con espíritu ecléctico, dijérase que la obra de la señora de Soto y Calvo adolece de algunas deficiencias.

Es menester que el observador se traslade a los primeros años de trabajo de esta artista y que analice el proceso de su labor para entonces poder apreciarla intensamente.

Bien se ve que no ha sido un propósito lucrativo el que ha guiado a la expositora. De otra manera nos habría ofrecido un conjunto más homogéneo.²²¹

Vuelven a aparecer los resquemores motivados por la cantidad de obras expuestas y los elogios a la laboriosidad de la artista. Sin embargo, el autor anónimo parecía mostrar un mayor interés en la obra de Obligado, sugiriéndole al espectador que para valorar su obra actual debía observar el cambio a partir de sus primeros años de trabajo. Su ambición y su valor artístico aparecían aun entonces asociados a su experiencia parisina.

En el texto publicado en *El Diario* el autor, tras detenerse en los orígenes de Obligado, perteneciente a una ilustre familia, escribía:

Familia predilecta del arte ésta de los Obligado en la Argentina. Ayer fueron poetas sonoros y cálidos de memoria inolvidable y hoy pintores, que después de quince años de estudios en silencio, inician su obra y conforme la extienden la presentan á públicos tan capaces y diversos como los de Petrograd, Londres, París, Roma ó Berlin. (...)

Expone en los salones de Witcomb su proficua labor de varios lustros y si fuera dado juzgar por la cantidad y no la calidad, podríamos asegurar que es quien más y justificados méritos detenta, contándose desde el espiritual y ligero esbozo hasta obras de vasto alcance que acusan temperamento y decisión.

²²¹ “Exposición de María Obligado de Soto y Calvo”, *La Razón*, 1 de octubre de 1918, p. 8.

Es impresión del momento en la múltiple obra, mucha verdad, pues amóldase á los variados límites de lo real. Hay, sin embargo, cuadros en los que la fantasía predomina. Pero son los menos. Impera la emoción del artista y fluye ésta natural, comunicando al observador las sensaciones de quien les ejecutara.²²²

Los comentarios publicados en la prensa tienen diversos puntos en común. El asombro frente a la vasta producción de María Obligado fue constante. Asimismo, se alabó la capacidad de trabajo de la artista. La experiencia parisina fue invocada como justificativo de su vasta producción y garantía de su legitimidad como artista. Los comentarios negativos no asumen formas que podamos identificar como ligados al género de la artista, al menos de manera inequívoca.

Hasta donde sabemos, no se publicó un catálogo para acompañar la primera exposición individual de Obligado en 1902. En 1918, en cambio, Obligado y su esposo, autor del texto que precede a las ilustraciones, realizaron un ambicioso catálogo de treinta y dos páginas. La publicación incluyó reproducciones de dieciséis de las obras expuestas. A pesar de que posiblemente se hayan exhibido dibujos, ninguno fue reproducido. Se privilegió la difusión de los óleos, particularmente de aquellos que habían figurado en el salón parisino.

La portada del catálogo presenta un autorretrato de la artista en edad madura [Figura 58]. La expresión es adusta y severa, llena de dignidad, dejando de lado los protocolos del retrato femenino. Los colores oscuros utilizados tanto en el fondo indefinido como en el propio rostro alejan a esta obra de cualquier idea de belleza, oponiéndose a la exaltación de la mujer “como signo visual del deseo masculino”.²²³ Reproducido en la portada de la publicación, este autorretrato es la primera estrategia de legitimación que Obligado despliega, posicionándose como mujer capaz de ejercer la mirada.²²⁴

El ensayo que acompañaba al listado de las obras exhibidas fue escrito por su esposo, Francisco Soto y Calvo. Este texto servía fundamentalmente a dos propósitos. En primer lugar, Soto y Calvo brindaba una biografía selectiva de su esposa. El segundo objetivo, no menos importante, era presentar al lector su propia trayectoria como crítico de arte. Estas dos empresas estaban estrechamente relacionadas:

²²² “Bellas artes. De la Sra. María Obligado de Soto y Calvo”, *El Diario*, 26 de septiembre de 1918, p. 7.

²²³ Deborah Cherry, *Painting women...*, *op. cit.*, pp. 38-53.

²²⁴ Cfr. Tamar Garb, “La contemplación prohibida: las artistas y el desnudo masculino”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana-Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 219-228.

Yo que he puesto prólogo a la mejor Exposición de Artistas Franceses que haya habido en Buenos Aires y que he presentado en la gran tribuna de “La Nación” a tanto eminente artista, debía ahora callar? Acaso fuera más fuerte: pero la fuerza es de dioses, la debilidad... es mujer... y ¡cuán dulcemente humana!²²⁵

Existía una clara intención de posicionarse como un crítico de arte destacado. El nombre de Francisco Soto y Calvo no era extraño para el público porteño e indudablemente María Obligado hizo un uso consciente de la posición relativamente privilegiada que su esposo ocupaba. Asimismo, Soto y Calvo destacaba fuertemente la importancia de sus decisiones en la formación de María Obligado:

No fué pues el deslumbramiento de amor (que según la aguda frase del historiador Mariana, quita conocimiento) lo que llevó a quien escribe estas líneas, recientemente desposado con la Señorita Obligado, a llevársela a París para que hallara allí profesores y ambiente dignos de sus disposiciones notables.²²⁶

Podemos pensar, además, que el hecho de ser presentada por su esposo, aseguró a María Obligado un cierto resguardo frente a las opiniones desfavorables motivadas por su imprudente deseo de “especular” en el contexto de su ambiciosa exposición. No parecería existir una neta división entre la esfera privada de su vida y su acción pública: su rol de esposa facilitaba su presentación pública.

El texto del catálogo explicitaba los intereses comerciales que se encontraban en el origen de la muestra. Sin embargo, la presencia de Soto y Calvo como nexo entre María Obligado y el público que compraría las obras aliviaba la tensión producida por este papel relativamente inédito de mujer artista abiertamente profesional, una opción rara entre las artistas de su generación. El anónimo autor del artículo de *La Razón* sostiene que Obligado “se dedicó a la emoción de pintar por el placer de hacerlo, sin que motivos venales turbaran su espíritu amplio y generoso”. Está claro que si los motivos económicos hubieran estado presentes, la obra estaría contaminada.

El texto enfatizaba, entonces, la actuación de Soto y Calvo como mediador entre lo público y lo privado, entre la venta de las obras y el cuidado del marido amoroso, a quien duele profundamente desprenderse de los hijos-obras, concebidos conjuntamente:

A ambos nos parecía un sacrilegio desprenderse por dinero de una sola pincelada ni de una traducción de la visión de aquellos ojos que tanto nos habían acercado el uno al otro! Como cariños que eran las obras de María querían entregarse como cariños.

²²⁵ Francisco Soto y Calvo, *Exposición María Obligado de Soto y Calvo*. Buenos Aires, Witcomb, 1918, s. p. El destacado es nuestro.

²²⁶ *Ibíd.*, s. p.

El Destino lo ha dispuesto de otro modo: y como se vá al cementerio detrás de los restos del hijo, voy hilando yo estas frases, que llevan el agrio sabor de la obligada despedida...²²⁷

Lo que se estaba poniendo en juego es, como ha sostenido Thomas Crow, la tensión entre la noción del arte como experiencia individual y privada y la forma de la exhibición, que habilita una esfera pública para el arte.²²⁸ En el caso de Obligado que había alcanzado su madurez artística en el comienzo del siglo, estas tensiones eran mayores.

Un aspecto particularmente notable de esta muestra es, como ya mencionamos, la cantidad de obras expuestas, que buscaba cubrir toda la trayectoria de la artista, desde aquellas obras pintadas con anterioridad a sus viajes europeos hasta las grandes telas presentadas en el *Salon*. Al respecto, Soto y Calvo señalaba: “[e]n las telas que forman esta casi general exhibición de las obras de María Obligado de Soto y Calvo, pueden verse escalonadas y vestidas con sus diversos trajes propios, todas las horas casi de su vida laboriosa”.²²⁹

De este modo, Obligado parece haber planteado algo más que una simple exhibición, como la realizada en 1902, sino algo más ambicioso: una muestra retrospectiva. Dicho tipo de exposición se caracteriza por presentar algo que excede su naturaleza efímera, a saber, los puntos más salientes de una vida dedicada a la pintura.²³⁰

A pesar de que el formato de la exhibición retrospectiva surge a mediados del siglo XIX y se populariza hacia 1900, este tipo de exposición fue relativamente escaso en nuestro medio. Además, siempre tuvo lugar luego de la muerte de los artistas. La primera de estas muestras, la de Graciano Mendilaharsu, se llevó a cabo en los salones del Ateneo en 1894. Fueron presentados allí noventa y siete trabajos.²³¹ La retrospectiva de Eduardo Sívori, organizada en conmemoración del año de su fallecimiento, tuvo lugar en la sede de la calle Arenales de la Comisión Nacional de Bellas Artes durante 1919. Fueron reunidas en esta ocasión unas ciento cincuenta obras.²³²

²²⁷ Ídem.

²²⁸ Cit. en Martha Ward, “What’s Important about the History of Modern Art Exhibitions?”, en Reesa Greenberg, *et al.* (eds.), *Thinking about exhibitions*. London, Routledge, 1996, p. 455.

²²⁹ Francisco Soto y Calvo, *Exposición María Obligado...*, *op. cit.*, s. p.

²³⁰ Martha Ward, “What’s important about the history of modern art exhibitions?”, *op. cit.*, p. 456.

²³¹ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, *op. cit.*, pp. 360 y 361.

²³² Roberto Amigo, “En memoria del maestro. Godofredo Daireaux y Eduardo Sívori en el archivo Mario A. Canale”, en María Isabel Baldassarre y Roberto Amigo, *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2008, pág. 34.

No conocemos otro evento de esta magnitud realizado por un artista durante estos años. En rigor, las dos muestras mencionadas están muy lejos de las ambiciones de Obligado. En este sentido, podemos afirmar que Obligado se sitúa como pionera de un tipo de muestra esencialmente moderno. Asimismo, señalemos que la muestra retrospectiva se presentaba en el medio local como un desafío. Schiaffino, al referirse a la mencionada presentación de las obras de Mendilaharsu, afirmaba que había vencido una “temible prueba”.²³³

Obligado buscó situarse de una manera definitiva en el campo artístico porteño, reclamando para sí un lugar en el activo panorama artístico de las primeras décadas del siglo XX en Buenos Aires. Si bien no debemos exagerar la unicidad de su propuesta –y en tal sentido hemos mencionado las experiencias de Wernicke, Allardice, García Cid, entre otras–, es evidente que Obligado realizó una muestra de mayor envergadura que las anteriormente realizadas por mujeres artistas. Obligado poseía credenciales más importantes que la mayoría de las artistas, particularmente por su experiencia francesa. Aunque Diana Cid García también hubiera expuesto en el salón parisino, Obligado mantuvo una presencia en Buenos Aires mucho más constante que su contemporánea. Su legitimidad parisina se aunaba al hecho de que jamás se hubiera desmarcado del campo artístico porteño.

Las primeras exposiciones individuales realizadas en Buenos Aires tenían un carácter pragmático y cuyo principal objetivo era vender obras.²³⁴ Si bien la muestra de Obligado se enmarca en este contexto, podemos vislumbrar otro propósito: dar a conocer un panorama general de su trayectoria artística. En efecto, en esta oportunidad se presentaron varias de las *grandes machines* de Obligado, que contaban con un historial de exposición notable. Estas obras de dimensiones considerables y de temáticas ambiciosas no se prestaban a la compra de coleccionistas particulares. Su incapacidad de servir como adorno de salones de coleccionistas es evidente. Sin embargo, ellas no tampoco parecen haber despertado el interés de ninguna institución dispuesta a adquirirlas.

Junto a estas *grandes machines*, Obligado puso a la venta obras pequeñas –entre las que podían hallarse ejemplos como éste [Figura 59]– que podían insertarse con facilidad en el mercado porteño. No sabemos cuánto éxito comercial tuvo esta muestra. El hecho de que un porcentaje elevado de las obras presentadas no se halle en la familia

²³³ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina, op. cit.*, p. 361.

²³⁴ María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte...*, *op. cit.*, p. 40.

puede indicar que fueron vendidas. Sin embargo, según testimonios de sus descendientes, Obligado habría vendido sus obras por sumas muy modestas durante los últimos años de su vida.²³⁵

En el catálogo de la muestra Soto y Calvo se lamentaba por el destino que tendrían las obras de su esposa, “que hubieran constituido una dotación nacional”.²³⁶ La vergüenza ante la necesidad de desprenderse de la obra de su esposa expresa la tensión entre arte y mercancía, entre creación espiritual y valor económico. Situaciones económicas adversas determinaron la pérdida de “casas, y crédito, y campos y libros... y cuadros”.²³⁷ El escritor se lamentaba por la igualación de bienes tan diversos en la sociedad contemporánea.

La relación entre arte y mercancía tuvo un valor muy diferente para las diversas asociaciones femeninas que proliferaron en Buenos Aires desde fines del siglo XIX, algunas de las cuales vieron en las artes un medio de emancipación y elevación de las mujeres. Otros grupos, en cambio, pensaron cómo podían sumarse a la proliferación de monumentos en el espacio público, reclamando un sitio para las mujeres en la historia nacional. Son éstas las ideas que abordaremos en el próximo capítulo.

²³⁵ Entrevista con Rebeca Obligado, Buenos Aires, 5 de marzo de 2010.

²³⁶ Francisco Soto y Calvo, *Exposición María Obligado...*, *op. cit.*, s. p.

²³⁷ Ídem.

Capítulo 5

Artes y asociaciones femeninas en las primeras décadas del siglo XX

“Otra mujer, ¡literata y poetisa!, ¡y argentina, por añadidura, al parecer! ¿Cuándo se convencerán nuestras familias que en América es precario el porvenir de las literatas, y que es mucho más conducente al logro de ciertas aspiraciones que escribir con suma gracia, saber coser, planchar o cocinar? ¡Y cuándo se fundará un gran establecimiento de Educación en el que estas cosas se enseñen científicamente bien!”

Lucio Victorio Mansilla, *Entre-nos*, 1889.¹

5.1. El asociacionismo femenino entre fines del siglo XIX e inicios del XX.

En *Entre-nos*, Lucio Victorio Mansilla (1831-1913) criticaba las crecientes aspiraciones intelectuales femeninas. Como indica la cita que encabeza este capítulo, para el escritor, político y militar era de fundamental importancia que las mujeres poseyeran un conocimiento acabado de las tareas domésticas. Su pretensión de escribir literatura resultaba a todas luces absurda. La formación ideal era aquella que fortaleciera las capacidades de las mujeres en el dominio doméstico. Pero la suya no era la única opinión en este sentido. La cuestión de qué debía enseñarse a las jóvenes ocupó a varones y mujeres, intensamente preocupados por hallar la formación intelectual que fuera más útil a los destinos femeninos.

La proliferación de sociedades de mujeres caracterizó el período comprendido entre fines del siglo XIX e inicios del XX. El Consejo Nacional de Mujeres, fundado en 1900, buscó “nuclear a todas las organizaciones femeninas del país”.² Alejandra Vasallo ha indicado que, si bien la médica Cecilia Grierson (1859-1934) había sido su promotora, la iniciativa sólo se había podido concretar gracias a una alianza con sectores más moderados.³ En efecto, los diversos grupos femeninos –aunque de ideas dispares–, estuvieron conectados entre sí, tornando difícil la separación nítida entre los

¹ Lucio V. Mansilla, *Entre-nos. Causeries del jueves*, tomo IV. Buenos Aires, Casa Editora de Juan A. Alsina, 1889, p. 33.

² Alejandra Vasallo, “Entre el conflicto y la negociación. Los feminismos argentinos en los inicios del Consejo Nacional de Mujeres, 1900-1910”, en Fernanda Gil Lozano, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina*, tomo II. Siglo XX. Buenos Aires, Taurus, 2000, p. 177. El Consejo fue una asociación de diversos grupos que cubría gran parte del país. Fundado en 1900 a instancias de Cecilia Grierson fue paulatinamente convirtiéndose en una sociedad filantrópica, al tiempo que entabló vínculos con grupos de extrema derecha.

³ *Ibid.*, p. 178.

más conservadores y los más progresistas. Como ha destacado Dora Barrancos, aun en los grupos de tono más claramente moderado existieron desvíos y fugas del discurso patriarcal.⁴ Barrancos ha resumido la complejidad de este modo: “el Consejo reunía a las mujeres más conservadoras, y en alguna medida ligadas a la Iglesia, no faltaban en sus filas las que exhibían sensibilidad social y preocupación por la condición de las trabajadoras”.⁵ En cambio, la Asociación Universitarias Argentinas, fundada en 1902, tenía un perfil claramente más renovador. La figura de Cecilia Grierson, ya distanciada del Consejo, fue central.⁶

El pensamiento de estos tempranos grupos de mujeres en Buenos Aires fue sumamente productivo en lo que respecta a la exploración del valor y las posibilidades de la creación artística femenina, en sintonía con la “marcada inclinación por el fomento de la educación artística de la mujer, especialmente en lo relacionado a las llamadas ‘artes menores’”.⁷ Asimismo, dos obras de la escultora Lola Mora –una realizada, la otra proyectada– pueden ser ubicadas provechosamente en el entramado de ideas en torno al progreso femenino, tema omnipresente en este período.

En este capítulo analizaremos un conjunto amplio de asociaciones, actividades y representaciones, considerando que todas ellas responden al surgimiento de una “conciencia femenina” sostenida por objetivos comunes tanto a feministas como a filántropas no alineadas directamente con el feminismo.⁸ Contra las ideas de subordinación frecuentemente atribuidas a las mujeres de la beneficencia, Michelle Perrot ha sostenido que también la filantropía “ayudó a sembrar las semillas de la

⁴ Dora Barrancos, *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008, pp. 26 y 27.

⁵ *Ibíd.*, p. 12.

⁶ Cecilia Grierson, *Decadencia del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*. Buenos Aires, s. d., 1910.

⁷ Graciela Scocco, “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en María Inés Saavedra (dir.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público*. Buenos Aires, Vestales, 2008, p. 215.

⁸ Temma Kaplan define la conciencia femenina como el reconocimiento de lo que una clase, cultura y período histórico particular esperan de las mujeres, creando un sentido de derechos y obligaciones que provee fuerza motriz para la acción, de un modo diferente a los postulados por la teoría marxista o feminista. La conciencia femenina se concentra en los derechos, cuestiones sociales y supervivencia. Quienes poseen conciencia femenina aceptan el sistema de géneros sobre el cual se organiza su sociedad, ya que –al reproducir la tarea asignada a las mujeres de preservar la vida–, la conciencia emerge de la división del trabajo por sexo. Su acción es relevante y puede tener consecuencias revolucionarias, al politizar las redes de la vida cotidiana. Tanto si sirven a las derechas o a las izquierdas, las acciones femeninas desestabilizan los estereotipos de docilidad y victimización de las mujeres. Temma Kaplan, “Female Consciousness and Collective Action: The Case of Barcelona, 1910-1918”, *Signs*, vol. 7, núm. 3, 1982. *Cfr.* Donna J. Guy, *Women Build the Welfare State. Performing Charity and Creating Rights in Argentina, 1880-1955*. Durham y London, Duke University Press, 2009, p. 8.

‘conciencia de género’”.⁹ Es por esta razón que consideraremos asociaciones femeninas de diverso signo ideológico –las decididamente feministas y las más conservadoras–, entendiendo siempre que éstas contribuyeron a un proceso de revaluación de los roles femeninos en la sociedad en momentos donde una gran cantidad de intelectuales defendían con ahínco la inferioridad femenina.¹⁰ Como ha señalado Asunción Lavrin: “[n]o hubo un feminismo sino una diversidad de respuestas de *orientación femenina* a los problemas experimentados por mujeres de distintos estratos sociales”.¹¹

5.2. Las artistas en el imaginario feminista: entre las obreras y las creadoras.

Desde sus tempranos comienzos, las asociaciones femeninas de élite promovieron diversas actividades vinculadas con la promoción de las artes, así como la producción de eventos donde éstas se expusieran. La actividad de la Sociedad de Beneficencia, que desde 1823 nucleaba a las grandes señoras de la filantropía, había dotado a las mujeres de la élite de un vasto territorio de experimentación en actividades educativas. Sin embargo, fue a fines del siglo XIX cuando el interés por el desarrollo de oficios artísticos se tornó más profundo. De este modo, algunos grupos promovieron la educación profesional como medio de emancipación de las mujeres a través del trabajo. En tal sentido, la escritora peruana Clorinda Matto de Turner brindaba en 1906 la descripción de la educación de la “mujer moderna”:

La idea de la educación profesional tiene ya entre nosotros numerosos adeptos, especialmente entre los padres que deben su bienestar á la inagotable fuente de vida llamada trabajo, y por esto vemos que las escuelas comerciales, las academias de pintura y música, las escuelas profesionales y todos los establecimientos que dan egreso á alumnas inmunidas con un diploma que acredita su preparación; son tan concurridas, que las matrículas se solicitan con anticipación bien halagadora por cierto para los que consideran la felicidad social desde el punto de vista del trabajo recompensado.¹²

Ya en 1899 Laura Marat, desde las páginas de *La Columna del Hogar* –temprana publicación feminista que mencionamos en el capítulo previo–, realizaba un

⁹ Michelle Perrot, “Stepping Out”, en Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, *History of Women in the West*, tomo IV. *Emerging Feminism from Revolution to World War*. Cambridge y London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, p. 456.

¹⁰ Véase Dora Barrancos, *Mujeres, entre la casa y la plaza*, op. cit., p. 9.

¹¹ Asunción Lavrin, *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay, 1890-1940*. Lincoln y London, University of Nebraska Press, 1995, p. 4.

¹² Clorinda Matto de Turner, “La mujer moderna”, *Búcaro Americano*, año VI, núm. 49, 15 de septiembre de 1906, p. 726.

pormenorizado examen de las condiciones de vida y de la exigua retribución que las costureras recibían por su trabajo. La solución a los problemas planteados por este oficio era educar a las mujeres para realizar otras tareas: “artes gráficas en general, la cartonería, la encuadernación, el tapizado de muebles y otros mil oficios” asegurarían a las mujeres un porvenir digno.¹³

Estas discusiones se retomarían en el marco de los dos congresos de mujeres realizados en Buenos Aires en 1910. Tanto el Consejo Nacional de Mujeres como la Asociación Universitarias Argentinas realizaron eventos para conmemorar el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810.¹⁴ El Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud, organizado por el Consejo Nacional de Mujeres, contó con el apoyo oficial de la Comisión del Centenario y recibió una amplia cobertura por parte de los diarios contemporáneos. El Congreso Femenino, realizado por la Asociación de Universitarias, se planteó como objetivo explícito la discusión de la situación contemporánea de las mujeres y la reflexión acerca de los derechos cívicos.

En el marco del Primer Congreso Femenino Elicenda Parga, directora de la Escuela Profesional Superior de Santiago de Chile y representante del gobierno chileno, llamaba la atención acerca de la importancia de la “formación de las hijas del pueblo”.¹⁵ La educación de las muchachas de clases bajas, que se suponía debía ser eminentemente práctica, fue central en los proyectos discutidos en este encuentro. Esta opinión era compartida por especialistas locales. En este sentido, Zubiaur se había referido al “carácter utilitario impuesto por el concepto actual de escuela y por la condición misma de los niños y jóvenes que... concurren”.¹⁶ En general, las escuelas de artes y oficios se concebían como la enseñanza ideal para “niños expósitos, huérfanos é hijos de padres pobres”.¹⁷

En el Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud se repitieron las preocupaciones en torno a la necesidad de reformar la educación femenina. La mujer

¹³ Laura Marat, “La mujer obrera. Tristes realidades”, *La Columna del Hogar*, año I, núm. 3, 20 de enero de 1899, s. p.

¹⁴ Para un análisis comparativo de estos dos eventos véase Dora Barrancos, *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 22-34.

¹⁵ Elicenda Parga, “Escuelas profesionales ó industriales”, en *Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, p. 110 [1910].

¹⁶ José Benjamín Zubiaur, *La enseñanza práctica é industrial en la República Argentina*. Buenos Aires, Félix Lajouane, 1900, p. 269.

¹⁷ *Reglamento de la Escuela de Artes y Oficios de la Provincia de Buenos Aires*. La Plata, Tipografía del Establecimiento, 1896, p. 3

preparada era indispensable como “elemento de trabajo, de aptitudes y de estudio”.¹⁸ Ella debía ser capaz primordialmente de bastarse a sí misma, un atributo que la distinguía de las otras mujeres: de las no educadas –aquellas que nada provechoso producían– y también de las que no lo necesitaban.¹⁹ Ahora bien, existía el peligro latente de que los deberes femeninos fueran olvidados. La tendencia conservadora del movimiento de mujeres no podía resolver este conflicto más que de una manera: las nuevas actividades desarrolladas por la mujer sólo podían reafirmar su rol pretendidamente natural de educadora y encargada del hogar. Esta misión doble, alabada de mil maneras, constituyó el argumento desplegado por este grupo para justificar su adhesión a la integración –siempre moderada– de las mujeres a la esfera pública del trabajo y la educación.

Diferentes presentaciones realizadas ante el Congreso Patriótico defendieron el cambio en la educación de las mujeres. Julia Moreno de Moreno, quien más tarde sería presidenta del Consejo Nacional de Mujeres, expresaba que el “problema trascendental de la educación de la mujer” era un tópico recurrente en sus reflexiones.²⁰ Este asunto constituía un problema, precisamente porque ponía en riesgo aspectos centrales de la organización social. Es por eso que Moreno distinguía entre “educación” e “instrucción”. La instrucción se vinculaba con el desarrollo de la inteligencia, mientras que la educación tenía como propósito estimular los sentimientos. La educación femenina permitiría a la mujer ejercer su rol natural dentro de la sociedad, papel que exigía de ella modestia, laboriosidad y abnegación.²¹

Las ideas en torno a los conocimientos útiles y necesarios para las mujeres remiten a uno de los temas más transitados por el pensamiento de estos grupos femeninos: las llamadas ciencias domésticas, un conjunto nunca del todo explicitado de normas supuestamente científicas para la formación y dirección del hogar.²² Al respecto, Ehrenreich y English señalan que a fines del siglo XIX la ciencia se estaba convirtiendo

¹⁸ “Prólogo”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud*. Buenos Aires, Imprenta europea de M. A. Rosas, 1910, p. 10.

¹⁹ En el Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud Carolina Freyre de Jaimes señalaba: “El feminismo pide trabajo libre, el derecho del trabajo para aquellas á quienes no les toca en suerte el lote que lleva la barca de la vida por los mares risueños del amor y el matrimonio”. Carolina Freyre de Jaimes, “La acción concurrente de la mujer en el progreso no es feminismo mal entendido ni socialismo.- Cómo debemos entenderlo nosotros”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...op. cit.*, p. 251.

²⁰ Julia Moreno de Moreno, “Acción concurrente de la mujer en la ‘instrucción del pueblo’ – Medidas que pueden ponerse aún en práctica”, en *ibíd.*, p. 122.

²¹ *Ibíd.*, pp. 123 y 124.

²² Barbara Ehrenreich y Deirdre English, *For Her Own Good. 150 Years of the Experts' Advice to Women*. New York, Anchor Press/Doubleday, pp. 69 y 70.

en un valor. En todas las áreas, tornar algo en “científico” era sinónimo de reforma. Los sectores más progresistas reclamaron “administración pública científica”, “crianza de niños científica”, “trabajo social científico” y también “trabajo doméstico científico”.

La reflexión sobre este tema fue un punto de convergencia para los movimientos de mujeres y la creación de una “Escuela de las Madres” se tornó acuciante.²³ La educadora Rosario Vera Peñaloza, por ejemplo, enumeró qué conocimientos científicos debían ser adquiridos por las dueñas de casa: fisiología de los niños, prácticas higiénicas y primeros auxilios, entre otros. Ahora bien, un elemento destacado en esta enumeración es la necesidad de conocer el arte “de embellecer el hogar”.²⁴ Las labores integraban, de este modo, una parte de una auténtica y completa educación en femenino.

Esta formación podía llevarse aún más lejos, constituyendo una profesión y transformando a sus practicantes en “obreras artistas”, según una elocuente expresión contemporánea que ponía de relieve la pertenencia de este tipo de mujeres a la clase trabajadora.²⁵ La necesidad de educar a las futuras madres y esposas –que eran también potenciales trabajadoras remuneradas– fue un asunto atravesado por las diferencias de clase. En realidad, eran las mujeres de orígenes modestos las que debían ser especialmente formadas para desempeñar estos roles. Y en esta misión la tarea de las mujeres acomodadas era crucial. La “distinguida educacionista francesa” Gabriela Meillon opinaba que las señoritas ricas tendrían que interesarse por las “humildes y simpáticas” alumnas de las escuelas profesionales, sobre todo la Santa Marta, adquiriendo los productos allí realizados y haciendo donaciones para sostener estos emprendimientos.²⁶ Iribarne de Pita, a cargo de la escuela de la Sociedad Santa Marta, agregaba que las mujeres ricas debían invitar a las estudiantes a “sus lujosas moradas, para que viendo ropas y adornos lindos y artísticos puedan inspirarse para crearlas á su vez”.²⁷ El gusto femenino era presentado como un patrimonio exclusivo de las mujeres pertenecientes a las clases privilegiadas. Sobre ellas parecía recaer la difícil tarea de educar estéticamente a las mujeres de la clase popular. Decir que las porteñas de clase

²³ M. M. De Iribarne de Pita, “Proyecto de fundación de la Escuela de las Madres”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, *op. cit.*, pp. 192-200.

²⁴ Rosario Vera Peñaloza, “Acción concurrente de la mujer en la ‘instrucción del pueblo’ – Medidas que pueden ponerse aún en práctica”, *Primer Congreso Patriótico...*, *op. cit.*, p. 133.

²⁵ “Hombres y cosas. Obreras artistas”, *La Nación*, 24 de noviembre de 1894, p. 3.

²⁶ Gabriela Meillon, “Protección á las alumnas pobres de las Escuelas Profesionales”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, *op. cit.*, p. 212.

²⁷ M. M. Iribarne de Pita, “Comentario a ‘Protección á las alumnas pobres de las Escuelas Profesionales’, de Gabriela Meillon”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, *op. cit.*, p. 213.

acomodada poseían naturalmente “buen gusto” y “nativa elegancia” se convirtió en un auténtico *topos*, apropiado aun por las feministas más progresistas como Elvira López.²⁸

5.2.1. Clases, artes y trabajos femeninos en los movimientos de mujeres en Buenos Aires.

La situación económica de las mujeres fue una problemática que concitó la atención de los sectores más diversos del temprano movimiento de mujeres. Resultaba claro que la educación de las jóvenes era de especial importancia en casos donde tuvieran que bastarse a sí mismas. Como señaló Mirta Lobato al respecto, la “*necesidad es fundamental a la hora de justificar el ingreso en el trabajo asalariado fuera del hogar*”.²⁹

El énfasis en la necesidad de brindar a las mujeres herramientas para ser económicamente independientes aparece con fuerza en el acta de instalación de la Sociedad de Beneficencia (1823), institución dirigida por mujeres de la élite. Allí, Bernardino Rivadavia expresó que el ejercicio “de la industria en las mujeres, haría que ellas dieran el producto que no dan ahora, y que adquirieran por sí mismas los medios de su subsistencia; porque la preocupación que cree serle esto imposible á la mujer, debe ser atacada con valor y vencida con firmeza”.³⁰ No sorprende entonces que mujeres de la élite pertenecientes luego al Consejo Nacional de Mujeres –herederas simbólicas del legado de las mujeres de la Sociedad– fundaran en 1895 la primera escuela profesional para mujeres, la Escuela Profesional de Mujeres de la Sociedad Santa Marta.³¹ Esta institución presentaba grandes similitudes con las *écoles professionnelles* francesas, donde el dibujo ocupaba un rol secundario y servía de base para el aprendizaje de las artes decorativas, consideradas apropiadas para las mujeres de

²⁸ Elvira V. López, “La mujer en la Argentina: costumbres, educación, profesiones á que se dedica, datos estadísticos, legislación etc.”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres*, año II, núm. 6, 25 de junio de 1902, p. 33. Elvira López defendió en 1910 su tesis de doctorado, *El movimiento feminista*, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El texto está considerado el ingreso del feminismo al campo de la reflexión académica. Dora Barrancos, “Cien años de estudios feministas”, *Página 12*, 1 de agosto de 2003, <<http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-08/01-08-03/NOTA2.HTM>> [Consulta: 26-09-2013].

²⁹ Mirta Zaida Lobato, “Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX”, *Historia de las mujeres en la Argentina*, tomo II. *Siglo XX*, Buenos Aires, Taurus, 2000, p. 100.

³⁰ Cit. en Carlos Correa Luna, *Historia de la Sociedad de Beneficencia. 1823-1852*, tomo I. Buenos Aires, Talleres Gráficos del Asilo de Huérfanos, 1923, p. 70.

³¹ Luisa von Ettersberg, “Columna del hogar (sección femenina). La sociedad Santa Marta”, *El Nacional* 2 de octubre de 1898, p. 4; María de Guerrico y Alvina van Praet de Sala, “Acta de la cuarta Asamblea del Consejo Nacional de Mujeres”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres*, año II, núm. 6, 25 de junio de 1902, p. 16.

condición humilde que la escuela recibía.³² Las coordenadas de género y clase social se imbricaban decisivamente dando origen a discursos atravesados por la necesidad de elevar el gusto de las mujeres pertenecientes a la clase trabajadora. Su programa abarcaba los siguientes módulos:

CURSO GENERAL, que comprende:

- 1° La instrucción religiosa dictada por un sacerdote, una vez por semana.
- 2° La instrucción elemental hasta el tercer grado, de conformidad con el programa del consejo nacional de educación.
- 3° La enseñanza práctica de la cocina y servicio doméstico.
- 4° Costura y corte.

CURSO ESPECIAL, comprendiendo:

- 1° La enseñanza del corte.
 - 2° Confección de vestidos de señoras y niños.
 - 3° Lavado y planchado á nuevo en sus diversas aplicaciones.
 - 4° Corsetería.
 - 5° Estuchería de cartón y madera.
 - (...)
 - 9° Fabricación de flores.
 - 10° Teñido y arreglo de plumas.
 - 11° Enseñanza progresiva de todos los puntos usados en lana, seda y lencería.
 - (...)
 - 18° Enseñanza de peinados.
- Habrà una clase especial para la enseñanza de:
- 1° Elementos de derecho comercial.
 - 2° Teneduría de libros y
 - 3° Dibujo y pintura en sus aplicaciones industriales.³³

El programa fue realizado siguiendo los consejos de Josefa Aguirre de Vassilicós, quien además de ser escultora –como hemos visto en el capítulo 3– tuvo una gran participación en diversas sociedades benéficas. Aguirre era un auténtico referente en el terreno de la llamada educación industrial y de hecho al menos hasta 1900 no hubo otra escuela de este tipo. La escultora había visitado un número importante de instituciones de esta clase durante sus extensas estadías en Europa: “[Aguirre] indicó que podrían fundarse Escuelas Profesionales á imitación de las que había visitado en Francia y que tenían por objeto dar á la mujer pobre una educación práctica que le sirviera para ganar honradamente la vida”.³⁴

³² Graciela Scocco, “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en María Inés Saavedra (dir.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público*. Buenos Aires, Vestales, 2008, p. 213. Para Francia véase Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women’s Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven y London, Yale University Press, 1994, pp. 70-79.

³³ Luisa von Ettersberg, “Columna del hogar (sección femenina). La sociedad Santa Marta”, *op. cit.*, p. 4.

³⁴ Ídem. En 1906 Aguirre estaba al frente de otra institución de características similares. “Exposición de la Academia Nacional ‘Estímulo del Arte’”, *P.B.T.*, año III, núm. 109, 15 de diciembre de 1906, p. 82.

Las organizaciones filantrópicas femeninas en Europa habían incorporado programas de educación para mujeres ya desde mediados de siglo. Trasforini ha señalado el ambiguo carácter de estas propuestas “que, por un lado, reproducen divisiones por género, pero que, por otro, sientan las bases de una presencia de las mujeres en la producción reducida a las denominadas artes menores”. Ofrecían “una vía de cualificación proporcionando –con el trabajo vinculado al arte– una continuación no conflictiva con el trabajo femenino y una suerte de perfeccionamiento de la mujer victoriana”.³⁵

Las labores femeninas ocupaban un lugar destacado en este programa: “bordados en blanco, color y oro, festones, marcas” eran centrales.³⁶ Eran técnicas claramente feminizadas, adaptables a la confección de ropa lujosa y de adornos para el hogar. Finalmente, la institución pasaría a manos estatales en 1912.

Los proyectos educativos propiciados por mujeres pertenecientes o cercanas a la Asociación Universitarias Argentinas fueron diferentes. En 1910 Ernestina López,³⁷ refiriéndose a las escuelas profesionales existentes, proponía:

reemplazar ciertos talleres como los de guantes, flores y lencería, por otros, en los cuales se diera impulso a las que podríamos llamar industrias nacionales femeninas como ser el tejido de mantas, ponchos y randas, el trenzado de la paja y el cuero, la conservación de frutas y la repostería, ocupaciones que en las provincias del interior constituyen los medios de vida de casi todas las mujeres de clase pobre.³⁸

Se podía, por lo tanto, aprovechar el saber hacer de estas mujeres, siempre y cuando se mejorara su productividad. Pero también se tornaba necesario dotar a las mujeres “del gusto artístico necesario” del que carecían,³⁹ regresando a una misión pedagógica que las acercaba a mujeres más conservadoras.

Sin embargo, fue el Consejo Nacional de Mujeres quien difundió la idea de que las habilidades manuales desempeñaban un rol relevante en la constitución de una identidad femenina, que también estaba estrechamente vinculada a la creciente

³⁵ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València, Universitat de València, 2009, p. 100.

³⁶ “Notas sociales”, *La Nación*, 21 de mayo de 1896, p. 5.

³⁷ Ernestina López (179-1965). Educadora y escritora. Graduada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fue rectora fundadora del Liceo Nacional de Señoritas N° 1 entre 1907 y 1912. Desempeñó numerosos cargos docentes y ejerció la presidencia honoraria de la Federación de Universitarias Argentinas. Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 361.

³⁸ Ernestina A. López, “Las industrias nacionales femeninas en las escuelas profesionales”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, p. 123.

³⁹ Ídem.

incorporación de las mujeres al trabajo asalariado. Lapalma de Emery trazó una breve historia de las labores en Argentina:

Verdad es que en oposición á lo que sostienen algunos, hubo entonces entre las damas argentinas infinidad de ellas que fueron muy hábiles en la confección de labores femeninas, como igualmente en el ejercicio de pequeñas industrias, pero todo esto, realizado por vía de entretenimiento y sin tener en cuenta ningún interés económico de importancia...⁴⁰

Desarrolladas por o más allá de los intereses pecuniarios, las artes femeninas – realizadas en el seno del hogar en ambos casos– formaron parte de la identidad adjudicada a las mujeres argentinas de todas las clases sociales por las integrantes de los grupos de mujeres porteños. En su presentación ante el Congreso Patriótico, Mercedes Pujato Crespo señaló que otrora se temía que “la mujer escritora perdiera su encanto natural, que descuidara el arreglo de su hogar, las labores de mano”.⁴¹ Las manualidades aparecían, entonces, completamente integradas a un modelo de feminidad basado en lo doméstico pero susceptibles también de ser incorporadas a un modelo productivo. La noción de un “arte doméstico” justificaba el entrenamiento requerido para dominarlo y promovía la búsqueda de oportunidades profesionales.

La intervención de Champy Alvear en el Congreso Femenino Internacional volvía sobre estos temas. Era la naturaleza delicada y sensible de las mujeres la que las tornaba especialmente aptas para el arte. Pero dado que el lugar por excelencia de la mujer es el hogar, sus tendencias hallaban en él un lugar privilegiado para dar rienda suelta a su creatividad. La tarea de “embellecer el templo donde se educa la infancia”, labor que la convierte en una “verdadera hada de la casa”, sólo era posible con educación estética. Las facultades de la imaginación así cultivadas podrían trasladarse a la estética y a la industria, superando los estrechos límites del hogar. Tras la lectura de este texto, el Congreso Femenino se pronunció a favor de la educación estética de la mujer, al tiempo que se manifestó la preocupación porque este tipo de formación condujera al amor al lujo.⁴²

También Cecilia Grierson, ya separada del Consejo Nacional de Mujeres y vinculada únicamente a la Asociación Universitarias Argentinas, advirtió sobre este

⁴⁰ Celia Lapalma de Emery, “El trabajo de la Mujer en la Argentina a través del Centenario”, en *Primer Congreso Patriótico...*, *op. cit.*, p. 142.

⁴¹ Mercedes Pujato Crespo, “Historia de las revistas femeninas y mujeres intelectuales que les dieron vida”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, *op. cit.*, p. 159.

⁴² Carmen Champy Alvear, “Importancia de la cultura estética en la educación de la mujer”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, pp. 143-147.

peligro, haciendo notar que “cocina, lavado y planchado” eran ramas más útiles que los “puntos de aguja para ‘adorno’”.⁴³ Grierson atacaba de este modo a uno de los más queridos proyectos de la filantropía femenina de entresiglos: la escuela Santa Marta. Grierson achacaba a estas iniciativas una “tendencia estética”, demostrada por la preponderancia de “los ramos de adorno y lujos”, y argumentaba a favor de la modernización de los planes de estudio.

Para Grierson, a pesar de su apoyo a ciertos artistas,⁴⁴ la formación de obreras artistas no era un objetivo principal. La escuela práctica de economía doméstica debía ante todo “[h]acer sirvientas aptas y sobre todo con conocimientos prácticos”.⁴⁵ Como la defendida por muchos de sus contemporáneos, la educación que Grierson propiciaba tendía a cubrir “la habitación”, “la alimentación y cuidados personales”, la “puericultura y educación de los niños” y “la práctica de cocina”. El objetivo era doble: manejar un hogar y, muy secundariamente, trabajar fuera del ámbito doméstico.⁴⁶ El “verdadero trabajo manual de la mujer” debía estar en relación con “el rol principal de la mujer [que] es dentro del hogar”.⁴⁷ Esta visión excluía la frecuentación de actividades como el bordado artístico que, por cuestiones de clase, se situaban más allá de los intereses de las mujeres trabajadoras.⁴⁸ La educación ideal comprendía las tareas de la casa: “conocimientos indispensables á toda mujer de su casa, y que, desearía ver establecidos entre nosotros, por ser ardiente partidaria de esta educación de la mujer”.⁴⁹ Es posible que la indiferencia feminista hacia las “artes menores” estuviera relacionada con un

⁴³ Cecilia Grierson, “Ciencias y artes domésticas”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁴ Kohn Loncarica ha señalado que “fue una acendrada admiradora del pictórico y llegó a poseer una buena pinacoteca, con numerosos óleos y acuarelas de Fader, Lía Correa Morales, Ítalo Botti, Antonio Alice y otros buenos pintores argentinos”. Alfredo G. Kohn Loncarica, *Cecilia Grierson. Vida y obra de la primera médica argentina*. Buenos Aires, Stilcograf, 1976, p. 93. La médica instituyó también un premio con su nombre en el Salón Nacional que se otorgaría a las mejores representaciones de mujeres y madres, sin importar el género del artista. Además, la propia Grierson se dedicó al piano y a la pintura. La descripción minuciosa de una de sus obras, publicada en *El Album del Hogar*, nos permite conocer tema y tratamiento: “[e]s un cuadro que representa dos picaflores que revolotean en torno de su pequeño nido. La ejecución es magnífica. Las ramas parecen balancearse, y las flores, bordadas de rocío, despedir aromas, tal es la verdad del conjunto y el colorido. “Crónica de la semana”, *El Album del Hogar*, año V, núm. 37, 8 de abril de 1883, p. 296

⁴⁵ Ruth, “Media hora de charla con la primera doctora argentina”, *La Columna del Hogar*, año I, núm. 1, 1 de enero de 1899, p. 5.

⁴⁶ *Cfr.* Cecilia Grierson, “Ciencias y artes domésticas”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁷ Carta de Cecilia Grierson al Ministro de Instrucción Pública, datada “Febrero 3/96” (Colección Cecilia Grierson, Archivos y Colecciones Especiales, Biblioteca Max von Buch, Universidad de San Andrés, Victoria, Serie II, Copiador de cartas, 1893-1898).

⁴⁸ *Cfr.* Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and The Making of The Feminine*. London, I. B. Tauris, 2010, p. 188 [1984].

⁴⁹ Cecilia Grierson, *Educación técnica de la mujer. Informe presentado al Sr. Ministro de Instrucción Pública de la República Argentina*. Buenos Aires, Tipografía de la Penitenciaría Nacional., 1902, p. 8.

cuestionamiento al rol tradicionalmente asignado a la mujer como agente de belleza, lujo y ocio.

Amalia Solano, la activa corresponsal de *La Nación* en Estados Unidos, sostenía una opinión semejante a la de Cecilia Grierson:

lo que necesitamos más que dibujo, literatura, música y otros adornos, es que se enseñe á la generación que está creciendo, cómo vivir con aseo y dignidad; cómo emplear de la mejor manera, aquellos medios que se tienen á la mano, y así como se enseña á los varones diferentes clases de trabajo, en madera, cuero, hierro, etc., enséñese á las mujeres... á cocinar, lavar, planchar, coser y, en fin, todo aquello que un ama de casa, especialmente una pobre, debe absolutamente saber.⁵⁰

En rigor, la Escuela Santa Marta compartía algunos de esos objetivos pero el aspecto laboral estaba claramente subrayado:

La enseñanza completa de las escuelas profesionales durará tres años, y como en los establecimientos de la misma índole que existen en algunas capitales europeas, en ellas se enseñará á cocinar, planchar, coser, bordar, corte de vestidos y demás conocimientos prácticos que complementan la educación de la mujer, y con los que podrá hallarse en condiciones de ganarse honradamente la vida.⁵¹

En efecto, para 1904 ya se dictaban cursos comerciales y dactilografía. El discurso de inauguración de la escuela Santa Marta no deja dudas en torno a su fin: se buscaba crear a “la obrera [del] mañana, la mujer, madre virtuosa y abnegada capaz de luchar contra las seducciones tentadoras del mal ejemplo”.⁵² Una enseñanza doblemente condicionada por el género y la clase, como señaló Manuel Podestá en la inauguración, pero que sin embargo parecía colocar en pie de igualdad el valor del trabajo dentro y fuera del hogar.

La Asociación Universitarias Argentinas y las mujeres asociadas al Consejo Nacional de Mujeres expresan dos visiones diferentes sobre las “artes femeninas”: por un lado, el rechazo al percibir las como un componente del ideal femenino, a combatir mediante una reforma en la educación y, por otro lado, la defensa, reivindicándolas como formas artísticas valiosas.⁵³

La pintura también fue presentada como una forma “femenina” de mantenerse económicamente, enunciada desde la pionera *La Columna del Hogar*:

⁵⁰ Amalia Solano, “Estados Unidos de Norte America. La educación de la mujer americana y alemana”, *El Monitor de la Educación Común*, 1899, p. 834.

⁵¹ “Notas sociales”, *La Nación*, 21 de mayo de 1896, p. 5.

⁵² M. J. Podestá, “La mujer argentina. Su acción civilizadora”, *La Nación*, 26 de junio de 1896, p. 3.

⁵³ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch...*, *op. cit.*, pp. 6 y 7.

Hay actualmente en París, más de novecientas mujeres que viven del arte pictórico ó del dibujo. Unas se dedican á la pintura al óleo, otras á la acuarela, otras al pastel; casi todas adoptan una especialidad; otras á las ilustraciones de volúmenes y revistas. Varias de ellas, pintan cuadros más ó menos notables; algunas se consagran al arte decorativo y muchas se limitan á pintar abanicos.⁵⁴

Ana Pinto, la destacada escritora oculta bajo el pseudónimo de Amelia Palma, también destacó la necesidad de convertir los talentos femeninos para las artes en medios de sostenimiento económico. Refiriéndose al amplio número de mujeres presentes en la escena artística de fin de siglo, se preguntaba: “¿[c]uántas de entre las señoritas cordobesas y porteñas, que se encuentran en condiciones para ello, son las que se han resuelto francamente a convertir tales habilidades en un medio de trabajo fructífero?”.⁵⁵ El descuido de estas capacidades artísticas tenía negativas consecuencias económicas para el país, ya que los negocios dedicados a objetos artísticos “están llenos de mueblecitos de fantasía, telas para muebles, mamparas, pantallas de chimenea, almohadones, abanicos, sombrillas, guanteras, pañueleras, cajas para todo destino; platos, medallones para muros, mesitas, jardineras, jarrones, etc., en su mayor parte pintados y decorados por mujeres francesas, inglesas y norteamericanas”.

Los lugares de origen de estas piezas no eran casuales. En efecto, como hemos visto en el capítulo previo, eran las naciones donde mayor sería el progreso femenino en todo sentido. Pinto señalaba que la más sólida educación artística podía recibirse en Buenos Aires por sumas modestas. A la vez, recomendaba “que se abriera en el *Ateneo* un curso especial para señoritas, de pintura sobre porcelana y cristal: se constituiría así una enseñanza con la que se procuraría á la mujer trabajo atrayente y lucrativo”. La ilustración, el grabado, la fotografía, la moda y la decoración interior eran otras áreas donde las mujeres podrían desarrollar sus talentos.

Algunos de estos trabajos, particularmente el de decoradora de interior, parecían estar pensados para jóvenes antes acomodadas y ahora en situaciones de necesidad. En efecto, Pinto señalaba que en Europa eran “mujeres pobres de cierta condición social” las abocadas a esta tarea. Sin embargo, la referencia a lo económico que resultaba obtener educación artística en Buenos Aires hace pensar también en mujeres de clases menos elevadas. En tal sentido, un artículo levemente posterior llamaba la atención sobre la gratuidad de los cursos de la Escuela Profesional de Mujeres dirigida por Laura Rosende de Mendonça, que abarcaban tareas como guantería, bordado en oro y en

⁵⁴ “El arte femenino”, *La Columna del Hogar*, año III, núm. 91, 17 de febrero de 1901, p. 77.

⁵⁵ Amelia Palma, “Artes y oficios para la mujer”, *La Columna del Hogar*, año III, núm. 96, 24 de marzo de 1901, p. 134.

blanco, en flores y plumas, y planchado [Figura 1]. El texto concluía con las promesas traídas por este tipo de enseñanza: “[a]lgunas Escuelas de este género, y la clase pobre se habrá salvado; mantendrá su honradez é independencia y huirá con horror de los matrimonios hechos por la necesidad”.⁵⁶

Entonces, la figura de la “obrero artista” era un sitio de compromiso entre el “gran arte” y las necesidades económicas. Ciertos grupos se abocaron a la tarea de facilitar la inserción laboral de las obreras artistas, a través de diversas asociaciones considerablemente lejanas al feminismo progresista y en ciertos casos asociadas al Consejo Nacional de Mujeres.

El *Woman’s Exchange* fue una iniciativa análoga a otras existentes en Estados Unidos e Inglaterra. Sus socias pertenecían a lo más selecto de las comunidades inglesa y estadounidense. Esta institución, cuyo salón anual era detalladamente cubierto por la prensa, tenía como fin “ayudar á la mujer necesitada á procurarse los medios de vivir honradamente, por medio de la venta de sus propias obras y labores manuales, de calidad y mérito artístico mejorados por una práctica bien dirigida y reglamentada”.⁵⁷ Allí podían comprarse “confecciones de ropa interior y exterior, bordados, encajes, muñecas vestidas, artículos de modista, objetos de fantasía, pinturas, dibujos, esculturas, tortas, frutas conservadas, jaleas, confites” [Figura 2].⁵⁸ Esta asociación buscaba lograr una remuneración más justa que la ofrecida por las grandes tiendas, eliminando intermediarios. Como señaló Swinth para el caso estadounidense, las mujeres de clases acomodadas combinaban sus deseos caritativos con el refuerzo de la autoridad femenina sobre la cultura y el espacio doméstico.⁵⁹

No fueron las mujeres de élite las únicas interesadas en difundir una educación artística y práctica entre sus pares menos favorecidas. La Sociedad de Educación Industrial implantó un “curso femenino de dibujo” en 1910, diez años después de haber comenzado a impartir esta educación para hombres.⁶⁰ Un cronista destacaba que:

⁵⁶ “Escuela profesional de mujeres”, *La Columna del Hogar*, año III, núm. 112, p. 329. Véase también “Crónica”, *La Columna del Hogar*, año III, núm. 133, 8 de diciembre de 1901, p. 580 y 581 y “Escuela Profesional de Mujeres”, *Suplemento Ilustrado de La Nación*, año I, núm. 48, 30 de julio de 1902, s. p.

⁵⁷ “Woman’s Exchange. Exposición anual. Su inauguración”, *La Nación*, 17 de diciembre de 1897, p. 5.

⁵⁸ L. V. E., “Columna del hogar (sección femenina)”, *El Nacional*, 15 de diciembre de 1898, p. 2.

⁵⁹ Kirsten Swinth, *Painting Professionals. Women Artists and the Development of Modern Art, 1870-1930*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2001, p. 78.

⁶⁰ La Sociedad “promovía escuelas para sectores obreros urbanos, cortos y gratuitos, ‘orientados hacia las necesidades del medio en que se desenvuelven’”. Inés Dussel y Pablo Pineau, “De cuando la clase obrera entró al paraíso: la educación técnica oficial durante el primer peronismo”, en Adriana Puiggrós (dir.) y Sandra y Carli (coord.), *Historia de la Educación Argentina. Discursos pedagógicos e imaginario social en el primer peronismo*, tomo VI. Buenos Aires, Galerna, 1995, p. 166. Los cursos eran nocturnos y

se ha propuesto prescindir del dibujo de las academias, fútil y ligero, barniz, de destinado á los fáciles triunfos en cartones y pinturas colgantes de las paredes domésticas y destinadas á la admiración bondadosa de parientes y amigos. Se trata, sin duda, de algo más serio. Se trata de proveer á nuestras niñas de la clase obrera de un poderoso auxiliar en sus oficios y de un instrumento eficaz de trabajo. (...) ¿Cuál es, entre los oficios á los que una niña pueda dedicarse, desde la modista á la bordadora, desde la que trabaja en lencería hasta la que fabrica flores artificiales, cuál es el oficio que no pueda afinarse, perfeccionarse por la influencia del dibujo?⁶¹

De este modo, las escuelas de artes y oficios florecieron en esta primera década del siglo XX. Sus programas diferían en algunos puntos pero acordaban en uno sustancial: la necesidad de dar a las mujeres salidas laborales concretas. La Escuela de Artes y Oficios N° 5, por ejemplo, ofrecía cursos de joyería, cincelado, dibujo, pintura, artes decorativas, sombrerería, encuadernación y lencería.⁶² Iniciativas privadas dirigidas por mujeres, como el Instituto Porrera dirigido por María Porrera de Roura, combinaban cursos de corte y confección, de labores, de música y de dibujo y pintura.⁶³ La educación artística excedía las clases altas y medias, proyectándose hacia jóvenes de condición más humilde.

5.2.2. Una ocasión distinguida: la Exposición Nacional de 1898.

Las artes femeninas en las que las mujeres de la elite buscaban formar a las mujeres de clase baja habían tenido un brillante marco de exhibición en la Exposición Nacional de 1898. La “Sección Feminista” de este evento marcó un punto saliente en la visibilización de las actividades artísticas consideradas apropiadas para las mujeres, tomando como claro antecedente la *World's Columbian Exposition*,⁶⁴ realizada en

comprendían “dibujo geométrico, lineal y ornamental (de estampa y yeso) en sus aplicaciones prácticas á la industria, en el primer año; y composición ornamental, perspectiva y colorido, en sus aplicaciones á la decoración arquitectónica é industrial, para el segundo”. Eduardo Schiaffino, Carlos Zuberbühler y Ernesto de la Cárcova, entre otros, integraban la asociación en sus inicios. “Varias. Sociedad de Educación Industrial. La escuela de dibujo”, *La Nación*, 6 de septiembre, de 1901, p. 5.

⁶¹ “Curso femenino de dibujo. En la escuela de la Sociedad de Educación Industrial”, *La Nación*, 21 de febrero de 1910, p. 9. En 1915 ya había egresadas. *Caras y Caretas*, año XVIII, núm. 851, 23 de enero de 1915, s. p.

⁶² “Instrucción pública. Escuela de artes y oficios número 5”, *La Nación*, 12 de junio de 1910, p. 15.

⁶³ “En el Instituto Porrera.— Los exámenes de fin de año”, *Caras y Caretas*, año XIII, núm., 587, 1 de enero de 1910, s. p. El Instituto Porrera estaba abierto exclusivamente a mujeres y daba diversos cursos: corte y confección, lencería, bordados y encajes, dibujo y pintura, fotografía y ampliación, arpa, piano, solfeo, guitarra, violín, mandolín, canto, idiomas, contabilidad, ortografía, caligrafía, urbanidad, dactilografía, flores artificiales y gimnasia. “Al Instituto Porrera para señoras y señoritas”, *La Nación*, 17 de febrero de 1913, p. 3.

⁶⁴ Al respecto debemos señalar que la participación argentina en dicho evento fue discutida en Buenos Aires, proponiéndose los nombres de Josefa Aguirre de Vassilicós y Amalia Solano para integrar la

Chicago en 1893 –donde los trabajos femeninos ocuparon un edificio–, así como otros eventos similares en Francia. Organizada por las protectoras del Patronato de la Infancia, muchas de las cuales integrarían más tarde el Consejo Nacional de Mujeres, buscaba sumar a las mujeres a la demostración de “progreso” que estos eventos aspiraban a constituir.

Dora Barrancos ha señalado que las mujeres de la élite que tuvieron a su cargo la organización de este espacio introdujeron el término “feminista” en Buenos Aires, despojando la noción de los elementos que denunciaban sometimiento y reclamaban derechos.⁶⁵ Asimismo, Barrancos ha señalado que los objetos exhibidos “revelaban un modo de ser que no discutía los valores patriarcales” y “referían a una condición que no hallaba disenso”.⁶⁶ Si bien es indudable que hubo sectores que conformaron y leyeron de este modo la Sección, creemos que es posible sugerir otros sentidos.

En aquella ocasión se dieron a conocer las capacidades femeninas para la realización de labores de diverso tipo y pinturas, así como también sus dotes como coleccionistas refinadas. Aunque indudablemente ambigua, como señaló Barrancos, la exhibición brindó una oportunidad para que muchas mujeres vieran salir de su hogar sus producciones, que ingresaron a una esfera pública de reconocimiento y discusión. El evento estuvo rodeado de dudas e incertidumbres. Diversas fuentes indican que había una desconfianza general hacia las capacidades organizativas de las mujeres de la élite. Se sostenía que “las damas organizadoras fracasarían en sus esfuerzos por falta de ambiente propicio y carencia de estímulo entre las familias”.⁶⁷

Los mil quinientos objetos exhibidos en la Exposición Feminista abarcaron bordados, encajes y muebles, caracterizados como “labores propias de la mujer”,⁶⁸ así como pinturas sobre los más diversos soportes. Asimismo, las participantes tuvieron la oportunidad de mostrar cuidados conjuntos de objetos. Las colecciones exhibidas estaban compuestas por pequeños objetos, como miniaturas, abanicos, marfiles, naipes

delegación nacional. *El Nacional*, 2 de mayo de 1893, p. 5. Hasta donde sabemos, la Argentina no estuvo representada en la exposición.

⁶⁵ Dora Barrancos, “Primera recepción del término ‘feminismo’ en la Argentina”, *Labrys*, agosto-diciembre 2005, <<http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys8/principal/dora.htm>> [Consulta: 25-11-2011].

⁶⁶ Ahora bien, conviene no exagerar la valoración de las actividades manuales ejecutadas por mujeres de clases acomodadas. En rigor, diversas fuentes se refieren al escaso mérito atribuido a estas obras. Las páginas de *La Columna del Hogar* desplegaron este tema de modo explícito, destacando que eran muchos quienes creían que la aplicación a estas labores era “tiempo perdido”. “A nuestros colegas”, *La Columna del Hogar*, 10 de enero de 1899, p. 1.

⁶⁷ “Notas sociales. Exposición femenina”, *La Nación*, 14 de octubre de 1898, p. 5.

⁶⁸ “La sección femenil”, *Exposición Nacional de 1898. Revista Oficial Semanal Ilustrada*, núm. 38, 4 de agosto de 1898, p. 30.

de plata, utensilios de plata, encajes tejidos, muebles y peinetones.⁶⁹ Se ponía en escena, de este modo, un mundo doméstico refinado cuya función sería, como ya hemos visto, la educación estética de las mujeres menos favorecidas. Al respecto, Teodelina Alvear de Lezica, presidenta de la comisión organizadora, señaló que “[l]as colecciones de objetos de arte... despiertan y estimulan el sentimiento del buen gusto”.⁷⁰ La venta de abonos especiales para “señoras y señoritas” y la gratuidad hasta las dos de la tarde reforzaban la misión pedagógica del evento.⁷¹

Junto a los trabajos realizados por mujeres de la élite, fueron exhibidos labores de jóvenes asiladas en instituciones de caridad, estudiantes de escuelas profesionales y tejedoras de diversas provincias.⁷² Se buscaba demostrar la “notable aptitud” de las mujeres argentinas, cuyos talentos rivalizaban con los modelos europeos.⁷³ Disponer lado a lado trabajos ejecutados por mujeres de clases tan diversas ponía de manifiesto – y esto se planteó de modo explícito– la supuesta acción civilizadora de las sociedades filantrópicas sostenidas por la élite. Las clases privilegiadas actuaban como garantes del gusto exhibido por las jóvenes de clases medias y bajas que se formaban en oficios artísticos. Significativamente, los ciento setenta y seis premios distribuidos fueron otorgados en general a damas de la élite.

Un sector de la prensa saludó el acontecimiento, incorporándolo al movimiento tendiente al progreso femenino: “revela una tendencia de la mujer á independizarse de la tutela económica del hombre, incorporándose así á las fuerzas vivas de la nación”.⁷⁴ Pero fue sobre todo la prensa feminista la que lo aplaudió. Por ejemplo, Clorinda Matto de Turner expresó:

El uso que se ha introducido en los centros civilizados de realizar exhibiciones públicas que alienten al industrial é impulsen al obrero, ha tenido en el presente año grata resonancia para la mujer, pues, en la Exposición Nacional Argentina, la sección femenina es una de las que más ha atraído la atención de los visitantes y la

⁶⁹ Entre las expositoras se hallaba, por ejemplo, María Güiraldes, esposa de José Prudencio de Guerrico, quien se dedicó a un “coleccionismo de ‘carácter menor’ como abanicos, objetos japoneses, platería y cajitas francesas”. María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 152.

⁷⁰ “Sección feminista. Su inauguración”, *Exposición Nacional de 1898. Revista Oficial Semanal Ilustrada*, núm. 47, 20 de octubre de 1898, p. 378.

⁷¹ “Notas sociales. Exposición Feminista”, *La Nación*, 16 de octubre de 1898, p. 5.

⁷² “Sección feminista”, *Exposición Nacional de 1898. Revista Oficial Semanal Ilustrada*, núm. 39, 11 de agosto de 1898, p. 314.

⁷³ “Sección feminista. Su inauguración”, *Exposición Nacional de 1898. Revista Oficial Semanal Ilustrada*, núm. 47, 20 de octubre de 1898, p. 378.

⁷⁴ “La mujer en la exposición”, *Tribuna*, 21 de octubre de 1898, p. 1.

que ha provocado esa noble emulación hija del entusiasmo, pequeña causa que, en el corazón femenino, es generador de los grandes efectos.⁷⁵

La Columna del Hogar no dudó en calificar a la exposición como parte del camino de la “habilitación de la mujer argentina”⁷⁶ y dedicó decenas de artículos a la misma. Sin embargo, las responsables de *La Columna del Hogar* no dejaron por ello de cuestionar severamente la selección de trabajos. En efecto, se señaló que “no figuran sino productos de la comisión ó de personas vinculadas ó dependientes de ella. En una palabra, la exposición es una exposición de la alta sociedad, no del pueblo”.⁷⁷

Estas observaciones motivaron comentarios de las organizadoras, quienes afirmaron que entre los objetivos centrales de la exposición estaban “[l]evantar el espíritu de la mujer argentina, demostrándole por medio del ejemplo de sus hermanas más afortunadas, que el trabajo manual ó personal dignifica en vez de deprimir” así como “[e]stimular la emulación y la competencia, para que, comparando sus obras con las de las demás, se dé cuenta exacta de la superioridad que ha adquirido ó que le queda por adquirir”.⁷⁸ La sección era, entonces, una forma más de educar a las mujeres pobres.

Por otro lado, los comentarios de la prensa podían ser sorprendentemente elogiosos, pues lo que se admiraba no era únicamente el conjunto de objetos presentados sino también la capacidad de gestión que habían demostrado las mujeres:

Hasta hace pocos años, la mujer argentina estaba fuera de la vida intelectual. A excepción de dos ó tres, que aparecen como estrellas errantes en las páginas de la historia literaria, las damas abrían y cerraban en la escuela su horizonte de cultura.

Hoy la mujer argentina se incorpora o al movimiento artístico sin tocar, por fortuna, los extremos á que ha llegado en el viejo mundo, donde se persigue un paralelismo sexual que arrebató á la mujer lo más gracioso que posee: su individualidad femenina.

Aparte de las que cultivan la ciencia, hay un grupo numeroso y brillante que se distingue en las letras y las artes gráficas. Las revistas literarias y exposiciones artísticas celebradas en los salones del Ateneo, nos han hecho conocer muchos nombres que la crítica ha saludado con aplauso. (...)

Así pues, consignamos complacidos qué ayer fueron organizadas las subcomisiones de la sección femenina que contendrá la Exposición Nacional, sección dedicada especialmente á pinturas y encajes, en la que se podrán admirar manos de artistas y manos de hadas.⁷⁹

⁷⁵ Clorinda Matto de Turner, “Exposición Nacional”, en *Búcaro Americano*, núm. 28-29, 15 de noviembre de 1898, p. 340.

⁷⁶ “A nuestros colegas”, *La Columna del Hogar*, 10 de enero de 1899, p. 1.

⁷⁷ “Columna del hogar. La Exposición Feminista”, *El Nacional*, 19 de octubre de 1898, p. 2.

⁷⁸ “Columna del hogar. Exposición feminista”, *El Nacional*, 21 de octubre de 1898, p. 2.

⁷⁹ “Cuadros y encajes. Nuestras damas en la Exposición”, *El Nacional*, 27 de septiembre de 1898, p. 3.

De este modo, la muestra daba cuenta del adelanto de las mujeres pero no transgredía las normas de género de modo directo:

Es plausible esta emancipación que adorna á la belleza física con los fulgores de la inteligencia y la cultura, y prepara á la mujer para desempeñar más cumplidamente su augusta misión de madre sembrando gérmenes fecundos en el alma del niño.⁸⁰

Por otro lado, resulta crucial señalar que la Exposición Feminista incluyó pinturas de artistas de cierto prestigio y de actuación permanente en los salones organizados por el Ateneo. Entre ellas se encontraba, por ejemplo, Julia Wernicke, quien expuso tanto en la Sección Feminista como en la exposición del Ateneo realizada en el marco de la Exposición Nacional. Que esta artista tempranamente profesionalizada no quisiera quedarse fuera de esta exposición parece indicar que la muestra fue entendida en términos de progreso femenino, y no sólo en términos de “adornos”. La participación en el jurado de la comisión de pinturas de Eugenia Belin Sarmiento y Eleonora Pacheco de Quesada, ambas artistas aplaudidas, también fue sumamente significativa.⁸¹

En la muestra artística convocada por el Ateneo en esa oportunidad exhibieron diversas artistas, muchas de ellas con un perfil progresista junto a otras de perfil más tradicional que, sin embargo, optaron por no exponer en la Sección dedicada a las mujeres. Por ejemplo, Elisa Lavarello, elogiada por sus cuadros de flores “de una frescura y una armonía de entonación muy difícil de lograr,⁸² no presentó su trabajo en la exposición femenina. Tal vez ésta tuviera un matiz más claramente profesional que no resultaba atractivo para aquellas mujeres interesadas en presentarse explícitamente como aficionadas. En efecto, muchas obras de la Sección Femenina habían sido ejecutadas por docentes [Figura 3].

La exposición permaneció abierta desde el 18 de octubre hasta el 20 de noviembre, cuando Ernesto Quesada pronunció su célebre alocución sobre “la cuestión femenina”. Barrancos ha analizado intensamente el discurso de Quesada y su recepción del término “feminista”.⁸³ El ensayista sumaba al análisis del término recientemente incorporado al español rioplatense, los numerosos campos donde la mujer se destacaba contemporáneamente, entre los que sobresalía el cultivo de las artes visuales. Según Quesada, la leyenda acerca de la invención del dibujo por parte de una joven enamorada

⁸⁰ Ídem.

⁸¹ “Exposición nacional”, *La Nación*, 14 de noviembre de 1898, p. 5.

⁸² “Exposición Nacional. Sección de Bellas Artes”, *El Diario*, 9 de diciembre de 1898, p. 2.

⁸³ Dora Barrancos, “Primera recepción del término ‘feminismo’ en la Argentina”, *op. cit.*

parecía tener sólidos fundamentos.⁸⁴ Además, señalaba las aptitudes de las mujeres argentinas en el campo del “arte puro” y “arte aplicado” en el marco de la discusión en torno a la inminente “emancipación del ‘sexo débil’”.⁸⁵

El universo exhibido en la exposición buscó poner de relieve una especificidad femenina en las producciones, aunando las llamadas bellas artes y las artes aplicadas, lo que puso en entredicho las distinciones jerárquicas entre actividades manuales. De hecho, en el discurso de las primeras involucradas en los movimientos de mujeres las bellas artes y las artes aplicadas (apropiadas para las mujeres por las cualidades atribuidas a ellas: paciencia, habilidad y delicadeza) aparecieron con frecuencia fundidas. Las “artes femeninas” abarcaban a unas como a otras.

Ahora bien, las artes femeninas recibieron valoraciones diversas al interior de los movimientos de mujeres. Los sectores más conservadores abogaron por una práctica tanto doméstica como profesional de las artes femeninas, a la vez que de manera sistemática plantearon la conveniencia de que las mujeres frecuentaran su práctica a fin de contar con un ingreso económico. Junto a las tradicionales ideas de laboriosidad, los nuevos debates en torno a las artes femeninas intentaron hallar un lugar para estas habilidades socialmente valoradas en el mejoramiento de las condiciones de vida de las mujeres. Curiosamente este aspecto parece haber sido desatendido durante los primeros años de la Academia Nacional de Bellas Artes, al no existir cursos de “Artes Decorativas é Industriales” para mujeres,⁸⁶ al menos hasta 1912.⁸⁷

Fue sobre todo desde el ala más conservadora del movimiento de mujeres que se promovió el ideal de artista obrera, que equiparaba “la pintura y otros trabajos de arte” y que tenía la ventaja de poder realizarse en el hogar.⁸⁸ El arte era visto, a pesar de la contemporánea participación de mujeres en exposiciones artísticas, como una actividad eminentemente doméstica. Como señaló Garb para el caso francés, los trabajos

⁸⁴ Ernesto Quesada, *La cuestión femenina*. Buenos Aires, Imprenta de Pablo Coni é Hijos, 1899, p. 18.

⁸⁵ Ídem, p. 3. El discurso de Quesada no pasó desapercibido y los sectores anti-feministas ridiculizaron sus palabras. Un diputado nacional, oculto bajo el pseudónimo de Benito Cristal, atacó duramente al orador. En primer lugar, el anónimo cronista señaló que el auditorio, aunque mayormente femenino, no se interesó por sus palabras. Las damas presentes estaban a salvo de “esas novedades por esa adorable feminidad que es el rasgo mas pertinente de su caracter y de su tranquila fisonomia moral”. El feminismo era una empresa inútil: “no resiste al mas ligero exámen y... denuncia todo su juego cuando se llega á saber que las mas entusiastas, las mas apasionadas propagandistas son viejas, feas y solteronas!”. “Notas metropolitanas”, *Tribuna*, 10 de diciembre de 1898, p. 2.

⁸⁶ Pio Collivadino y Alejandro Ghigliani, “La enseñanza artística en la República Argentina”, en Alberto B. Martínez, *Censo general de educación*, tomo III. Buenos Aires, Talleres de Publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina, 1909, p. 169. Agradecemos al Lic. Diego A. Ruiz por esta referencia.

⁸⁷ “La Academia Nacional de Bellas Artes”, *Caras y Caretas*, año XV, núm. 740, 7 de diciembre de 1912, s. p.

⁸⁸ “Exposicion Nacional”, *La Nación*, 19 de octubre de 1898, p. 4.

artísticos podían ser reconciliados con la ideología de la domesticidad más fácilmente que otras ocupaciones.⁸⁹

Es posible que las representantes más salientes del feminismo progresista hayan desestimado la práctica de estos oficios por considerarlos peligrosamente cercanos a una imagen tradicional de la mujer y por ver en ellos la tentación del lujo,⁹⁰ particularmente peligroso para las mujeres humildes. Al mismo tiempo que desde estos sectores se promovían ideas radicales en torno al ingreso de las mujeres a las profesiones liberales,⁹¹ el hogar fue progresivamente visto como un espacio de permanente actividad que requería de las mujeres una atención cuidadosa y que dejaba poco tiempo para actividades como el bordado. Frente a las ideas de las mujeres cercanas al Consejo Nacional de Mujeres, las feministas presentaron otras vías para el progreso femenino.

5.2.3. *Imágenes de artistas faro en la prensa periódica.*

A pesar de las diferencias observadas en la consideración del valor de las “artes femeninas”, el pensamiento en torno a la función e importancia de las mujeres artistas – pintoras o escultoras de relativo éxito– fue similar aun en grupos con diferentes posicionamientos ideológicos. En rigor, muchas de las animadoras de estos movimientos –pertenecientes a capas medias y altas de la sociedad– compartían una misma formación e imaginaron similares posibilidades para las mujeres en el “gran arte”. La abundante prensa femenina demostró un interés decidido por un grupo reducido de artistas, tanto argentinas como extranjeras, en el marco de la creciente

⁸⁹ Tamar Garb, *Sisters of the Brush...*, *op. cit.*, p. 128 y 129.

⁹⁰ Al respecto, Grierson señalaba: “Me inclino á admitir que en nuestro país, deben favorecerse las industrias que permitan á la mujer permanecer el mayor tiempo posible en su hogar. Entre los trabajos que pueden realizar al mismo que vigila la casa y la familia, ó que pueda desempeñar en el domicilio de sus clientes, hallo muy indicados á sus aptitudes los siguientes: costurera, cortadora, confeccionadora de sastrería, chalequera, modista, zurcidora, bordadera, encajera, tejedora al bobillo, sombrerera, plumera, lavandera, planchadora, tintorera, peluquera, perfumista, florista de flores artificiales, florista de flores naturales, jardinera, horticultora, lechera, (quesería y mantequería), criadera de aves, cabañera, relojera, cerrajera, tallista en madera y marmol, copista, calígrafa, dactilógrafa; dibujante y cortadora de modelos y patrones de muebles, modas, etc.; tapicera, estenógrafa, encuadernadora, escritora; escultora en barro, mármol, ámbar, marfil, madera, etc.; pintora en loza, porcelana, madera, telas, (seda, terciopelo), pergamino, marfil, abanicos, chicherías; miniaturistas, acuarelista, fotógrafa, gerentes de hoteles, pensiones, etc., organizadoras de menús, banquetes y fiestas, empresaria de mudanzas; directoras de asilo, hospitales é institutos; enfermeras, parteras, masagistas [sic], dentistas, médicas, farmacéuticas, maestras de todo ramo, institutriz, etc.” Cecilia Grierson, *Educación técnica de la mujer*, *op. cit.*, pp. 193 y 194. Sin embargo, la propia Grierson manifestó serios reparos con respecto al desarrollo de los oficios artísticos: “Los bordados de toda especie, los encajes, pinturas, miniaturas, flores artificiales, plumas; modistas, y otros oficios ya enumerados tienen gran demanda por nuestras tendencias al lujo y ostentación”. *Ibíd.*, p. 200.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 171.

cobertura del mundo artístico parisino. Superando la concepción del arte como “un medio respetable para ganarse la vida”, “el concepto moderno de *carrera*” comenzaba a adquirir entidad.⁹²

Como vimos en el capítulo 3, las actividades artísticas femeninas eran frecuentemente leídas como expresiones del “adelanto” de las mujeres en otras latitudes. Es interesante recordar aquí la presencia permanente de Rosa Bonheur, que adquirió una notoriedad impactante. Tanto su obra como su vida fueron examinadas en las publicaciones periódicas de Buenos Aires, sumamente funcionales al proceso de difusión de un modelo de mujer artista moderna. Bonheur había sido la más temprana heroína artística para las mujeres participantes de grupos femeninos. Ana Pinto la consideraba “la más persuasiva demostración de que la obra artística de la mujer puede también descollar, y en consecuencia, ser retribuída como lo merezca”.⁹³ De este modo, el enorme éxito comercial de la artista actuaba como evidencia de la capacidad artística de las mujeres y como estímulo para las artistas trabajando en Buenos Aires.

Ernestina López llamó a dejar de lado las teorías que sostenían la inferioridad intelectual de las mujeres, al tiempo que reconocía que era “un hecho probado que el intelecto femenino, no ha dado en las ciencias, las letras, las industrias y las artes, un número equivalente de genios, al que ha dado el del hombre”.⁹⁴ A medida que la cobertura periodística de las novedades artísticas de Francia se hizo más exhaustiva –y con ella la presencia de noticias y datos referidos a las mujeres artistas–, la prensa feminista profundizó su interés en este asunto. *La Columna del Hogar* se refirió así a María Obligado, con ocasión de la exposición de su obra en el *Salon* parisino:

En las bellas artes, las lectoras conocen la actuación de las mujeres argentinas. Por todas partes, admiramos en variadas exposiciones la labor femenina, paciente y artística, que copia, crea y combina, inspirándose en el paisaje, la estampa ó el retrato.

En el Salón de París, en la exposición de pinturas del año ya terminado, figuran con brillo, mereciendo el aplauso de la prensa francesa y de los entendidos en el arte, las señoras de Camp [Damp] y Obligado de Soto y Calvo, argentinas especialmente la segunda, por su cuadro San Martín, muy elogiado por la belleza del dibujo y colorido, lo que demuestra inteligencia y progreso.⁹⁵

⁹² Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (cuatrocientas olvidadas y alguna más)*. Madrid, Cátedra, 1987, p. 68.

⁹³ Amelia Palma, “Artes y oficios para la mujer”, *La Columna del Hogar*, año III, núm. 96, 24 de marzo de 1901, p. 134.

⁹⁴ Ernestina A. López, “Discurso de la Dra. Ernestina A. López”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁵ Carolina Freyre de Jaimes, “Lo que hacen nuestras mujeres. Resúmen y breve ojeada general al año 1901”, *La Columna del Hogar*, año IV, núm. 137-140, 25 de enero de 1902, s. p.

El arte llegó a ser visto como uno de los tantos dominios donde la agencia femenina era ignorada: “[l]as mujeres que pugnan por difundir los altos ideales artísticos, o por propiciar entre los demás estudios serios, se quejan de la indiferencia con que se reciben sus esfuerzos y de la fría acogida que se hace a sus producciones”.⁹⁶

En el cambio de siglos, la reflexión en torno a las posibilidades de las mujeres en el campo del arte fue llevada a cabo en la *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina* y en *La Columna del Hogar*. En estas publicaciones coexistieron la celebración de artistas como Lola Mora y la defensa de diversos oficios manuales de carácter artístico, un aspecto que –como hemos visto– fue marginado por el feminismo liberal. En las páginas de la revista del Consejo Nacional de Mujeres se desplegó un rico panorama de artistas, como Lola Mora y Dolores Alazet Rocamora, y de actividades artísticas consideradas femeninas, como la miniatura. Estos textos informaban a las suscriptoras acerca del progreso de las mujeres, al tiempo que daban a conocer oficios que podían realizarse sin riesgos para el honor.

En 1904, por ejemplo, publicó “La pintura en miniatura” de la inglesa Barbara Hamley, tomado de las actas del congreso femenino internacional celebrado en Londres en 1899.⁹⁷ Allí Hamley adhería a la difundida idea que asociaba miniatura y feminidad. Sin embargo, el texto no presentaba la miniatura como un interesante pasatiempo sino que se centraba en las posibilidades laborales que brindaba. No sería el único artículo traducido a partir de las sesiones del encuentro de mujeres. Todos ellos compartían el interés por difundir el arte como profesión femenina.

La escritora Mercedes Pujato Crespo se refirió, en un artículo dedicado a la educación de las mujeres en las provincias argentinas, a Lola Mora. La escultora ocupaba la jerarquía más alta entre las mujeres argentinas dedicadas a las artes: “la República argentina pueda ya gloriarse de contar á la eximia y conocida artista tucumana, señorita Lola Mora, quien, bajo el cielo de la Italia, se hizo hábil en el arte que inmortalizó á Cánova”.⁹⁸ *Nosotras*, publicación perteneciente al sector más radical del feminismo argentino, también se refirió a la celeberrima artista cuando se

⁹⁶ Ernestina A. López, “Discurso de la Dra. Ernestina A. López”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁷ Barbara Hamley, “La pintura en miniatura”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año IV, núm. 15, 15 de septiembre de 1904, pp. 33 y 34. Véase Barbara Hamley, “Miniature Painting”, en *International Congress of Women*. London, Fisher, 1899, pp. 80-83.

⁹⁸ Mercedes Pujato Crespo, “Importancia de la actuación de la mujer intelectual como factor del progreso social en las provincias”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año III, núm. 11, 25 de septiembre de 1903, p. 18.

conocieron los resultados del concurso para la realización del monumento a la Reina Victoria en Melbourne. A la vez que celebraban este triunfo, agregaban que “[i]nútil es decir que entre los concursantes, predominaba el elemento masculino”.⁹⁹ De este modo, denunciaban la escasa participación femenina en el campo de las artes a nivel mundial.

Las mujeres comprometidas con cuestiones sociales desarrollaron proyectos educativos y elaboraron discursos laudatorios en torno a un grupo reducido de artistas, cuyas trayectorias constituían una prueba de las excelentes condiciones de las mujeres para el arte y un cuestionamiento a la arraigada noción de que las creaciones más elevadas escapaban a las capacidades femeninas. Carmen Champy Alvear, en su encendida defensa de la necesidad de educar estéticamente a las mujeres desde su infancia, deslizaba los nombres de la francesa Louise Élisabeth Vigée Le Brun y de la argentina Sofía Posadas entre los de Leonardo, Rafael, Rubens, David, Greuze, Ballerini o Reynolds.¹⁰⁰ Las artistas faro eran entrañaban una expansión de las posibilidades disponibles para las mujeres. Grierson, al referirse al gran número de estudiantes femeninas en las academias de arte, señaló: “es de esperarse se forme alguna artista en escultura ó pintura”.¹⁰¹

La fascinación por ciertas personalidades –auténticas artistas faro capaces de señalar el camino del progreso femenino– también apareció con fuerza en las páginas de la revista *Unión y Labor*, editada por la agrupación homónima y representada en el Congreso Femenino de 1910 por Andrée Moch y por Margarita Rothkoff. Esta asociación de mujeres socialistas y feministas, comprometidas con el mejoramiento de las condiciones de vida de mujeres y niños,¹⁰² editó una cuidada revista desde 1909. A diferencia de otras revistas feministas donde el arte ocupó un sitio restringido, *Unión y Labor* incluyó crónicas y reproducciones artísticas de modo permanente, haciendo un uso de la imagen más intenso que cualquier otra publicación feminista hasta ese momento. Esta presencia puede ser relacionada con la participación de Andrée Moch, radicada en Buenos Aires desde 1908. Como hemos visto en el capítulo 1, la artista estableció vínculos con diversos grupos feministas, llegando a producir una interesante ilustración para el Congreso Femenino de 1910 [Figura 4]. Además, como señaló Lisa Tickner para el caso inglés, existía una estrecha vinculación entre grupos femeninos que

⁹⁹ “Mujeres artistas”, *Nosotras*, año I, núm. 26, 15 de abril de 1903, p. 228.

¹⁰⁰ Carmen Champy Alvear, “Importancia de la cultura estética en la educación de la mujer”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, p. 144.

¹⁰¹ Cecilia Grierson, *Educación técnica de la mujer*, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰² Asunción Lavrin, *Women, Feminism and Social Change...*, *op. cit.*, p. 104.

reclamaban el derecho al voto y artistas: “[l]as sufragistas estaban interesadas en la mujer artista porque era un tipo de mujer hábil e independiente, con atributos de autonomía, creatividad y competencia profesional... Pero también era interesante porque la cuestión de la creatividad *cultural* de la mujer era invocada como una razón para negarles el voto”.¹⁰³

Unión y Labor se propuso crear una galería de mujeres notables (como ya había hecho *Búcaro Americano* diez años antes), cuya primera integrante fue la médica y educadora italiana Maria Montessori. La publicación de artículos referidos a mujeres artistas contemporáneas había comenzado a inundar la prensa periódica ilustrada desde la década de 1890. Pero en *Unión y Labor* adquirió matices explícitamente feministas.¹⁰⁴

Una de las portadas de la revista estuvo dedicada a la escultora francesa Lucienne Antoinette Heuvelmans (1885-1944) [Figura 5]. Heuvelmans fue la primera ganadora del *Prix de Rome*, uno de los reconocimientos centrales del sistema académico francés. En 1903, tres años después del establecimiento de talleres para mujeres en la *École des Beaux-Arts* parisina, se autorizó la participación femenina en el *Prix de Rome*. En *La Prensa* se publicó un extenso comentario al respecto:

Emoción en la Escuela de Bellas Artes, emoción y escándalo, ante el decreto que autoriza á mujeres á tomar parte en el concurso anual para el premio de Roma. Los maestros mismos, los más independientes maestros, los Fremiet, los Gerôme, parecen ver con extrañeza que se conceda la "alternativa" al sexo débil. Y es en vano recordarles nombres ilustres de mujeres; es en vano pedirles que acudan á la lógica; es en vano, en fin, invocar la galantería. La medida gubernamental paréceles una profanación. ¡Llenar de faldas la Villa Medicis! Un académico ha lanzado una frase atroz: "Que por lo menos las escojan bonitas para que los artistas no se fastidien" -ha dicho. Y sin notarlo ha hablado como el último de los bellacos. ¡Cómo! Estamos en una época de amplia libertad y tratamos, todos, hombres ó mujeres, de convertir la antigua lucha de los sexos en una inteligente hermandad y en cuanto se llega á algo práctico los llamados á hacer respetar la justicia son los primeros en usar en favor del prejuicio esclavista, bromas de rufián! Parece mentira. Yo me avergüenzo de ello en nombre de París que es la ciudad de todas las nobles iniciativas, en nombre de mi sexo, en nombre de mi siglo.¹⁰⁵

Existía, por lo tanto, un interés del público por conocer el desarrollo del tema. Finalmente, en 1911 una mujer obtuvo esta distinción.¹⁰⁶ La escultora realizaba el anhelo más profundo de toda una generación de mujeres artistas nucleadas en la *Union*

¹⁰³ Lisa Tickner, *The Spectacle of Women. Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-14*. London, Chatto & Windus, 1987, p. 14.

¹⁰⁴ El *Mundial Magazine*, por ejemplo, también hizo mención a esta noticia pero sin ninguna connotación explícitamente feminista sino más bien como una curiosidad.

¹⁰⁵ “El bulevar día por día (Especial para La Nación)”, *La Prensa*, 10 de marzo de 1903, p. 3

¹⁰⁶ Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1990, p. 36.

des femmes peintres et sculpteurs y particularmente de M^{me} Léon Bertaux. En efecto, Heuvelmans reconocía el enorme rol que M^{me} Léon Bertaux había jugado en su triunfo artístico.¹⁰⁷

La autobiografía de Andrée Moch, que analizamos en el capítulo 1, es rica en detalles sobre su formación. La decisión de Moch de dedicarse profesionalmente al “Arte puro”, en sus palabras, coincidió con la apertura de la *École*. La artista comenzó sus estudios en Burdeos y luego se trasladó, con una beca, a París.¹⁰⁸ Moch ha descrito tanto la oposición de su familia a que continuara sus estudios artísticos en París, lejos del hogar materno, como la segregación operada sobre las novatas estudiantes al interior de las instituciones educativas.

En efecto, uno de los pocos momentos en los que hombres y mujeres compartían espacio de trabajo era durante los concursos: “[e]n esos concursos se notaba la rivalidad. Mis compañeras se quejaban que al ir, con sus enormes compases de escultoras, a tomar las medidas sobre el modelo... los competidores masculinos les ponían trabas y buscaban la manera de hacerles perder unos minutos”.¹⁰⁹

Moch, en el texto que celebra la obtención del *Prix de Rome* por Heuvelmans, recupera los debates parisinos y el reclamo de un nuevo espacio para las mujeres en las bellas artes. La artista sostiene que “[l]as mujeres acaban de conquistar una brillante victoria sobre la ‘Tradición’”,¹¹⁰ dando a conocer en el ámbito porteño los intensos debates que rodearon la entrada de las mujeres al sistema académico. Sus palabras traen a la memoria aquellas de M^{me} Léon Bertaux: “[s]er premio de Roma! Además de la prueba de aptitudes para el gran arte, aquello significa tener en la *École des Beaux-Arts* una familia que le prenda un tutela, que le sostenga desde el comienzo, que le dé coraje enseguida y que le proteja siempre”.¹¹¹ El impacto de la noticia superó la prensa feminista y se extendió hacia medios que difundían noticias de interés general: *Mundo Argentino* destacó que “[e]s la primera vez, después de quinientos años que existe el ‘Premio de Roma’, que tal distinción se dé á una mujer”.¹¹²

Otras heroínas celebradas en *Unión y Labor* fueron la artista argentina Lía Gismondi y las francesas Marie-Madeleine Franc-Nohain y Clémentine-Hélène Dufau,

¹⁰⁷ Edouard Lepage, *Mme Léon Bertaux. Une conquête féministe. Une page de l'histoire de l'art au XIXe siècle*. Paris, Imprimerie française - J. Dangon, 1912, p. 262.

¹⁰⁸ Andrée Moch, *Andanzas de una artista*. Buenos Aires, Aniceto López, 1939, pp. 66 y 67.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁰ Andrée Moch, “Luciana Heuvelmans”, *Unión y Labor*, año II, núm. 25, 21 de octubre de 1911, p. 3.

¹¹¹ Cit. en Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École...*, *op. cit.*, p. 36.

¹¹² “Mlle. Heuvelmans”, *Mundo Argentino*, año I, núm. 41, 18 de octubre de 1911, s. p.

que se sumaron a la pequeña lista de artistas faro de ese país, la primera de las cuales había sido indiscutiblemente Rosa Bonheur. La imagen de cada una de ellas se hallaba en la portada de la revista.

A diferencia de la pintura practicada por Bonheur, la obra de Franc-Nohain y de Dufau fue presentada como esencialmente femenina. Dufau, cuyas pinturas habían sido recientemente exhibidas en la Exposición Internacional de Arte del Centenario, proyectaba su “exquisita sensibilidad de mujer”.¹¹³ Sin embargo, no se descuidaban aspectos como su sólida formación en la *Académie Julian* y su participación regular en el *Salon de la Société des artistes Français*. Por su parte, Franc Nohain era autora de pasteles que expresaban “un sentimiento sublime y maternal”.¹¹⁴

En 1911 una anónima redactora escribió una extensa reseña sobre la pintora argentina Lía Gismondí, que había hecho un envío de tres óleos al Salón Nacional. El retrato de la joven artista, de pelo corto y mirada soñadora, se hallaba en la portada, mientras que dos obras eran reproducidas en el interior. En el texto se recogían sus inicios en el arte pictórico y su viaje de estudio a Europa. Figura claramente moderna, Gismondí estaba exponiendo su trabajo en el Salón y la autora del texto instaba al jurado del evento a evaluar su trabajo imparcialmente, a fin “recompensar y estimular a nuestra distinguida compatriota”.¹¹⁵

La exhibición de obras de mujeres y de hombres en un mismo espacio seguramente había sido motivo de orgullo para las artistas de la generación del Ateneo y la posterior, a la que pertenecía Gismondí. Como hemos visto en el capítulo 3, los proyectos tendientes a constituir circuitos escindidos todavía no habían comenzado a progresar. La situación pronto cambiaría. En 1923 Moch escribió un pormenorizado relato de sus experiencias en los Estados Unidos. En esa oportunidad, la artista dedicó un capítulo al feminismo y a su relación con el sostenimiento de diversas actividades culturales femeninas. El fragmento más interesante es el referido a una exposición de artistas mujeres, en el marco del célebre *Cosmopolitan Club* neoyorquino. Allí la artista contempló “una exposición de acuarelas bien dibujadas y colores brillantes”.¹¹⁶ La visita condujo a una charla con “miss F.” acerca de las actividades artísticas de las mujeres en la ciudad, entre las que Moch destacó a la escultora Gertrude Vanderbilt Whitney, “hermoso exponente de lo que puede realizar la mujer cuando se dedica al Arte con toda

¹¹³ “Mlle. Clementina Helena Dufau”, *Unión y Labor*, año IV, núm. 44, 21 de mayo de 1913, p. 4.

¹¹⁴ “Mme. Franc Nohain”, *Unión y Labor*, año IV, núm., 43, mayo de 1913, p. 3

¹¹⁵ S., “Una pintora argentina”, *Unión y Labor*, año II, núm. 24, 21 de septiembre de 1911, p. 4.

¹¹⁶ Andrée Moch, *Bocetos de mi viaje a Norteamérica*. Buenos Aires, La Baskonia, 1923, p. 130.

su alma”.¹¹⁷ La simpatía despertada en Moch por los proyectos de exposición separatistas encontraría una continuación en su participación como jurado en salones femeninos, desarrollados en Buenos Aires desde 1923.

5.3. Feminismo, arte y memoria: el monumento a las patricias argentinas.

A comienzos del siglo XX una iniciativa, propiciada con mayor fuerza por un pequeño grupo femenino, buscó desestabilizar el tipo de representaciones femeninas que habían comenzado a poblar la ciudad de Buenos Aires. Desde la temprana figura que corona la Pirámide de Mayo hasta las alegorías presentes en el Pabellón Argentino realizado para la *Exposition Universelle* parisina, este tipo de figuraciones no buscaba expresar la historia de las mujeres sino que se refería a ideas abstractas. Como señaló Fraisse para el caso francés, es a través de esta categoría de representación que “la República naciente se deshace de las mujeres, elevándolas a la categoría de estatuas”.¹¹⁸ Estas compensaciones imaginarias efectivas, nuevamente en palabras de Fraisse, fueron cuestionadas por el proyecto que analizaremos, donde las mujeres ya no encarnarían virtudes sino figuras históricas definidas.¹¹⁹

Uno de los temas más interesantes de las artes y las letras del período finisecular es el referido a la historia de las mujeres en Buenos Aires durante los años inmediatamente posteriores a la Revolución. Englobando un pequeño conjunto de episodios, las representaciones sobre la agencia femenina cautivaron la imaginación de diversas artistas, que desafiaron dos convenciones: la incapacidad de las artistas para tratar asuntos elevados y la pasividad femenina en la historia.¹²⁰

5.3.1. Las “patricias argentinas”: una construcción en textos e imágenes.

La tradición escrita en torno a las patriotas argentinas hunde sus raíces en dos relatos fundamentales de la historiografía nacional: la *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* (1858) y la *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana* (1887), ambas escritas por Bartolomé Mitre. A lo largo de estas obras,

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 131.

¹¹⁸ Geneviève Fraisse, *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 59.

¹¹⁹ *Cfr.* Linda Nochlin, “Women, Art, and Power”, en *Women, Art, and Power and Other Essays*. New York, Harper & Row, 1988, p. 23.

¹²⁰ Deborah Cherry, *Painting Women. Victorian Women Artists*. London, Routledge, 1993, p. 188.

Mitre mencionaba en varias oportunidades a las mujeres dispuestas al sacrificio personal por la causa de la revolución. En la *Historia de Belgrano* aparece un episodio célebre: se trata de la compra de fusiles con dinero de un grupo de damas de Buenos Aires. Mitre no abundó en detalles, como sí lo harían historiadores posteriores. El evento quedó reducido a una simple donación, aunque Mitre destacó el deseo de las patricias de grabar su nombre en los fusiles costeados por ellas.¹²¹ No hacía referencia a la proclama publicada en *La Gaceta* días más tarde de ocurrida la reunión en casa de los Escalada, donde se decidió la donación. Este episodio se tornaría fundamental algunos años más tarde.

Existe otro relato central en el ciclo de las patricias, descrito en la *Historia de San Martín*. Mitre situó este evento tras la llegada de San Martín a Cuyo. Cuando todas las fuentes de ingreso tributarias se habían agotado, aparecieron en escena las mujeres mendocinas dispuestas a ceder sus joyas. A la cabeza de este grupo se situaba Remedios de Escalada. Sin embargo, esta donación tenía poco de voluntaria. Era más acertadamente un tributo forzado: “[San Martín] hizo concurrir a los donativos voluntarios a las damas de Mendoza”.¹²² La agencia femenina resultaba bastante débil. El tono de esta historia contrasta de manera clara con aquel de la compra de fusiles. Allí Mitre señalaba: “Varias señoras se presentaron al Gobierno ofreciéndose á costear otro número de fusiles, y pidieron igualmente que se grabasen en ellos sus nombres”.¹²³ Estos dos episodios incluidos por Mitre en sus obras, sumados al bordado de la bandera de los Andes, un episodio muy fugaz, constituirían el núcleo de eventos asociados a las patricias argentinas.

La publicación de *Patricias argentinas* señaló un hito en la trayectoria del historiador Adolfo Pedro Carranza y en la cristalización de una serie de eventos donde la centralidad femenina era ineludible.¹²⁴ Este libro fomentó un nutrido conjunto de representaciones de la mujer patriota que fue sumamente difundido en su época y que mantuvo su vigencia durante las primeras décadas del siglo XX. Si bien la duradera creación textual de las “patricias argentinas” fue obra de diversos historiadores, Carranza buscó poner de relieve la actuación femenina en los procesos históricos

¹²¹ Bartolomé Mitre, “Capítulo XIX. Tucumán, 1812”, en *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*. Buenos Aires, W. M. Jackson, Buenos Aires, s.d., pp. 132 y 133 [primera edición: 1858].

¹²² Bartolomé Mitre, “Capítulo IX. Cuyo, 1814-1815”, en *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana*. Buenos Aires, Trazo, s. d., p. 212 [primera edición: 1887].

¹²³ Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, Buenos Aires, W. M. Jackson, Buenos Aires, s.d., pp. 133.

¹²⁴ Adolfo P. Carranza, *Patricias argentinas*. Buenos Aires, Monquat y Vasquez Millán, 1901.

nacionales de una manera no considerada con anterioridad. No es un dato menor que esta creación escrita encontrara un apuntalamiento en las imágenes, dado que las dos ediciones de *Patricias argentinas* (1901 y 1910) estuvieron profusamente ilustradas. El propio Carranza hizo hincapié en esta situación al sostener que él había sido el primero en reunir los retratos de estas grandes mujeres y en promover su difusión mediante la impresión de láminas donde aparecían los rostros de las damas o de personajes vinculados estrechamente a ellas.¹²⁵ La problemática de las imágenes de estas venerables matronas apareció también en su monografía histórica:

Nuestra tarea, es la del reconocimiento tributado con buena voluntad y sin otra aspiración que la de remover la piedra del olvido que pesaba sobre ellas, y reclamamos con justo título, el haber sido quien reuniendo sus retratos los esparció en hojas sueltas primero y se ha afanado después por presentar mayor número y las más amplias noticias que de ellas ha podido adquirir.¹²⁶

En efecto, Carranza se abocó a la constitución de una iconografía de las mujeres de la Revolución y a la difusión de ese corpus en la prensa periódica ilustrada, como hemos analizado.¹²⁷ Esta acción tuvo como escenario privilegiado las páginas de diversas publicaciones, entre las que se encuentran la revista *Ilustración Histórica Argentina* y el libro dedicado al tema. Otro elemento central a considerar es el espacio que Carranza otorgó a las mujeres en el museo. En 1897 la sección dedicada a las damas patricias era aún pequeña e incompleta. Tras referirse a los retratos de próceres que posee el museo, Ernesto Quesada señalaba: “[h]ay un curioso rincón del museo, donde se han reunido los retratos de las damas patriotas de la primera época... Cuantos faltan!”.¹²⁸

En *Ilustración Histórica Argentina* se desplegó una rica imaginería de damas patriotas a través de la reproducción de retratos pertenecientes a la colección del Museo Histórico Nacional. Esta sección fija ponía de relieve la acción de las mujeres en la esfera pública a través de la reproducción de sus efigies y semblanzas biográficas que

¹²⁵ Adolfo P. Carranza, “Patricias argentinas”, *La Ilustración Sud-Americana*, año VIII, núm. 178, 28 de mayo de 1900, p. 146.

¹²⁶ Adolfo P. Carranza, *Patricias argentinas*, *op. cit.*, p. 133.

¹²⁷ Georgina Gluzman, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina* e *Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013, 47-73.

¹²⁸ Ernesto Quesada, *El Museo Histórico y su importancia patriótica con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama*. Buenos Aires, Litografía, Imprenta y Encuadernación G. Kraft, 1897, p. 28. La sala de las patricias argentinas no corresponde a la gestión de Carranza sino a la de Juan Pradère, quien organizó la sala, sobre la base de las colecciones formadas por Carranza.

delineaban sus contribuciones a la patria naciente. Las páginas de la revista contenían imágenes de varias mujeres de expresión adusta y postura rígida [Figura 6].

Las imágenes e historias de las patricias argentinas, un panteón femenino sujeto a variaciones en su composición, poblaron el universo visual del fin de siglo. Pronto surgió un proyecto que buscó perpetuar su efigie. *La Columna del Hogar* lo expresó de modo elocuente: “[s]e trata de un anhelo nacional que vive en estado latente, esperando sólo el estímulo inicial que lo convierta en realidad: Erigir un monumento á la mujer argentina á *las grandes* de la patria”.¹²⁹

5.3.2. Una intervención femenina en la construcción de iconografías nacionales.

Durante los años que mediaron entre 1901 –cuando fue publicada la obra *Patricias argentinas*– y los festejos del Centenario una multiplicidad de actores sociales consideraron que las mujeres que habían intervenido en el proceso de independencia argentina merecían un monumento, una marca permanente en la ciudad.

Martín Ruiz Moreno manifestó la idea ya en 1901.¹³⁰ Después de varios años de olvido, la iniciativa resurgió de la mano de una olvidada agrupación femenina: la Asociación Pro Patria de Señoritas, quien encargó el monumento a la celebrada escultora Lola Mora. Ahora bien, la abundante bibliografía sobre la denominada primera escultora argentina no ha prestado atención a este episodio. Sin embargo, el proyectado monumento a las patricias se revela como un caso único para reflexionar no sólo sobre las elecciones artísticas de Mora sino también como una interesante oportunidad para revisar desde la historia cultural algunos aspectos del primer feminismo porteño,¹³¹ entre ellos el papel asignado al arte como forma de memoria y el importante sitio otorgado a las historias de las patricias argentinas.

Además de analizar la *maquette* de la obra proyectada por Mora –única instancia realizada–, aspiramos a contribuir al conocimiento de la Asociación Pro Patria de Señoritas y examinar la importancia de las patricias argentinas en el imaginario feminista. Intentaremos rearmar una trama donde insertar este olvidado proyecto. En

¹²⁹ “Monumento á la mujer argentina. Patriótica idea”, *La Columna del Hogar*, año 3, núm. 123, 29 de septiembre de 1901, p. 460.

¹³⁰ Martín Ruiz Moreno (1833-1919) fue un abogado, historiador y legislador, que actuó en Entre Ríos y Santa Fe. Véase Julio A. Muzzio, *Diccionario histórico y biográfico de la República Argentina*. Buenos Aires, La Facultad, 1920, p. 369.

¹³¹ Lavrin distingue dos cohortes feministas. La primera de ellas abarca desde 1900 hasta 1930, mientras que la segunda comprende las décadas de 1930 y 1940. Asunción Lavrin, *Women, Feminism and Social Change...*, *op. cit.*, p. 17.

otras palabras, pretendemos acercarnos a la vida interior de este monumento no realizado, es decir a las tempestuosas fuerzas sociales, políticas y estéticas normalmente escondidas bajo el exterior taciturno de todos los monumentos.¹³²

La bibliografía existente sobre Mora le ha prestado escasa o nula atención al proyectado monumento a las patricias argentinas. La monografía de Oscar Félix Haedo, uno de los primeros estudios consagrados a la artista, le dedica sólo unos párrafos, donde únicamente consigna la publicación de un artículo relativamente extenso en la prensa contemporánea.¹³³ La biografía de Celia Terán y Carlos Páez de la Torre tampoco se detiene en esta obra. Además de reiterar la información proporcionada por Haedo, los autores evalúan el grado de modernidad alcanzado por Mora en este proyecto, al que sitúan dentro de “una concepción artística evidentemente perimida”.¹³⁴ El reciente ensayo de Patricia Corsani tampoco abre la discusión en torno a este proyecto.¹³⁵

La falta de atención al tan ambicionado monumento a las patricias argentinas revela un marcado desinterés por la exploración de las relaciones entre arte y feminismo en Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo XX. Como hemos visto en el capítulo 1, los trabajos sobre Mora han estado fuertemente marcados por una fascinación por su figura, prueba de lo cual son los elocuentes títulos o subtítulos elegidos, y por una concepción modernista de la historia del arte, preocupada por establecer niveles de “adelanto” artístico. Asimismo, los citados especialistas han permanecido indiferentes ante la posibilidad de examinar contextos más allá del biográfico, tal vez por temor a alejarse de “la obra en sí”.¹³⁶ Existen, sin embargo, diversos factores que han condicionado la producción de nuevas lecturas. En este punto debemos considerar una problemática que –según hemos visto– atraviesa la investigación sobre las actividades artísticas femeninas en el período: la selectividad de los archivos, donde las mujeres aparecen sólo ocasionalmente. En el contexto descrito, la reciente producción de Laura Malosetti Costa marca un auténtico quiebre en la

¹³² James Edward Young, *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, Yale University Press, 1993, p. 14.

¹³³ Oscar Félix Haedo, *Lola Mora. Vida y obra de la primera escultora argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1974, p. 49.

¹³⁴ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora. Una biografía*. Buenos Aires, Planeta, 1997, pp. 165 y 166.

¹³⁵ Patricia Corsani, *Lola Mora. El poder del mármol*. Buenos Aires, Vestales, 2009.

¹³⁶ En este sentido, Clark señala que la investigación en torno a materiales más allá de los tradicionales lleva a ver la obra en contextos curiosos e inesperados, capaces de alterar la obra para siempre. Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 18.

historiografía referida a Mora, al situar el proyecto del monumento a las patricias en el marco de una reflexión en torno a las ideas artísticas de Adolfo Pedro Carranza, intensamente preocupado por constituir una galería de héroes y heroínas, ya fuera en sus ciudades de papel o en el trazado urbano.¹³⁷

El proyecto del monumento a las patricias tuvo como telón de fondo los festejos conmemorativos del Centenario de la Revolución de Mayo. Un aspecto fundamental de los mismos fue la realización de esculturas, situadas en prominentes espacios públicos, que transmitirían hechos y, sobre todo, personajes claves de la Revolución. A tal efecto, se creó dentro de la Comisión del Centenario un comité encargado de dirimir las cuestiones en torno a las estatuas y monumentos. Este uso de la estatuaria se halla íntimamente vinculado a la práctica europea contemporánea, que hacia fines del siglo XIX derivó en una auténtica “estatuomanía”,¹³⁸ término que circuló también en la prensa porteña.¹³⁹ Paralelamente, el proceso de inmigración fue visto como una amenaza a lo nacional, dando lugar a un intenso programa de fiestas y desfiles.¹⁴⁰

El encargo del monumento a las damas de la independencia fue impulsado por la rama porteña de la Asociación Pro Patria de Señoritas, una institución privada de alcance nacional, asociada al Consejo Nacional de Mujeres y compuesta por muchachas de la élite. Su actuación fue cuidadosamente registrada por los principales medios de la época.¹⁴¹ En las memorias de la agrupación las socias se hacían eco de los innumerables homenajes aparecidos en la prensa y en la literatura contemporáneas, que se inscribían en un proceso más amplio que Dora Barrancos ha denominado “movimiento compensatorio glorificador”, tendiente a reparar discursivamente la exclusión femenina de las esferas política y social.¹⁴²

La elección de Mora para ejecutar esta obra no es sorprendente, ya que era la única mujer que practicaba con éxito la escultura pública en Buenos Aires. No se trataba

¹³⁷ Laura Malosetti Costa, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Historia Mexicana*, vol. 60, núm. 1, julio-septiembre de 2010, pp. 439-471.

¹³⁸ Sobre el origen de esta palabra véase Maurice Agulhon, *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto Mora, 1994.

¹³⁹ Véase “Todo aumenta”, *P.B.T.*, año VII, núm. 315, 10 de diciembre de 1910, p. 32.

¹⁴⁰ Véase Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

¹⁴¹ Las propias integrantes demostraron tener conciencia clara de la importancia de este hecho. *Memoria de los trabajos realizados por las Comisiones Pro Patria de señoritas de la República Argentina 1898-1901*. Buenos Aires, Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1901, p. 18 y Andrea Ruiz Huidobro, “Informe de los trabajos realizados por la Comisión Pro-Patria de la Capital”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año VI, núm. 23, 25 de junio de 1906, p. 11.

¹⁴² Dora Barrancos, *Inclusión/Exclusión...*, *op. cit.*, p. 9. Por su parte, Lipovetsky sitúa la devoción hacia el “bello sexo” ya en el Renacimiento. Se trata de una “glorificación hiperbólica” de los atributos percibidos como femeninos. Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 105.

de un simple favoritismo, motivado por las relaciones estrechas que Mora cultivaba con miembros destacados de la elite local. La artista tenía credenciales de patriota y genial, como hemos analizado en el capítulo 1. Mora parecía la encarnación de las virtudes sostenidas por los movimientos de mujeres más diversos: talento, feminidad y patriotismo. Mora era vista crecientemente como un modelo a seguir, el ejemplo más acabado de la capacidad femenina en las artes. La escultora había regresado al país en 1902, trayendo consigo una donación para la ciudad: la célebre fuente.¹⁴³ Como ya hemos visto, son escasos los testimonios que apoyan el siempre repetido escándalo que la *Fuente de las nereidas* habría producido. Las mujeres de la elite, por lo tanto, podían estar cerca de Mora y aplaudir sus logros.

Un punto escasamente explorado por la bibliografía de Mora es su vínculo con los movimientos de mujeres porteños. En su biografía sobre la escultora, Soto la separa nítidamente de estos grupos progresistas.¹⁴⁴ Hasta donde sabemos, Mora no tuvo un paso formal por ninguna agrupación feminista. Sin embargo, la exitosa trayectoria de la escultora fue leída bajo la óptica del progreso de las mujeres, tanto por feministas como por grupos hostiles a ellas. Un articulista terminaba un suelto señalando que “se convence cualquiera de que ella es el triunfo más elocuente del feminismo americano”.¹⁴⁵ Lugones también se refirió, aunque en tono despectivo, a una “vaga ridiculez feminista” que impulsaba a admirar la fuente.¹⁴⁶

Además, se consideraba que la obra de Mora estaba atravesada por el omnipresente tópico del progreso femenino. La representación de las patricias confiada a Mora señalaría una reapropiación de la imagen de las mujeres por ellas mismas, ofreciendo una alternativa a las fantasías masculinas. Una caricatura de *Caras y Caretas* se burlaba de las esculturas encargadas con ocasión del Centenario. En una viñeta se hacía referencia a las poderosas figuras femeninas del grupo proyectado por Mora [Figura 7]. En ella, una mujer entrega con gesto solemne una bandera a un soldado, asustado frente al avance, mientras una niña observa este grupo. Se produce de este modo una ridiculización de la mujer con poder. La caricatura se inserta en una larga

¹⁴³ Para un relato detallado de los avatares de la fuente desde su concepción hasta su emplazamiento en el Paseo de Julio véase Patricia Corsani, *Lola Mora. El poder del mármol, op. cit.*, pp. 51-91.

¹⁴⁴ Moira Soto, *Lola Mora*. Buenos Aires, Planeta, 1992, p. 34.

¹⁴⁵ “Lola Mora en el Congreso”, *Caras y Caretas*, año IX, núm. 421, 27 de octubre de 1906, s. p.

¹⁴⁶ Leopoldo Lugones, “La fuente de Lola Mora”, *Tribuna*, 27 de mayo de 1903, p. 2. Reproducido en Laura Malosetti Costa (selec.), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, pp. 290-295.

serie de críticas visuales al feminismo, cuyas promotoras abandonarían los deberes domésticos.¹⁴⁷

El movimiento de mujeres porteño demostró un interés marcado por los logros de Mora. Ya desde su regreso a Buenos Aires atrajo el interés de las periodistas, entre las que se hallaba una anónima articulista de *La Columna del Hogar*, quien la saludaba de este modo: “[s]erá hoy la primera hija de este suelo, que se dedique á la escultura, uno de los ramos más difíciles, el que representa las más grandes y nobles cosas, divinidades, emblemas de elevado sentido, la imagen de los héroes, monumentos conmemorativos, estatuas y bellezas célebres”.¹⁴⁸ Existió, además, una contracara feminista al banquete ofrecido a la escultora en el Club del Progreso, evento que atrajo a todos los biógrafos de Mora sin excepción.¹⁴⁹ Se trata del poco conocido té que las universitarias argentinas ofrecieron a la escultora. La foto de Mora, rodeada por feministas de la notoriedad de Cecilia Grierson, recupera una faceta oculta del impacto de su figura [Figura 8].¹⁵⁰

Asimismo, es necesario destacar que su participación en esta iniciativa se inserta en un continuo de imágenes de tema histórico creadas por mujeres en diversos soportes, desde Sofía Posadas a María Obligado de Soto y Calvo, como hemos visto en los capítulos 3 y 4. La construcción de una visualidad para nuestro país fue una preocupación permanente para varias artistas de entresiglos, constituyendo uno de los aspectos más olvidados y ricos de sus trayectorias. La creación de obras vinculadas con la historia nacional les permitió diferenciarse de las aficionadas civilizadoras que poblaban los salones del Ateneo y presentar un perfil como artistas modernas.

Si la elección de Mora para ejecutar el monumento no es sorprendente, lo es aún menos que sus impulsoras hayan solicitado ayuda al director del Museo Histórico Nacional, quien había sido el artífice de la creación historiográfica (y visual) de las patricias argentinas. Carranza en una carta dirigida a José E. Urriburu, presidente de la Comisión del Centenario y estrechamente vinculado con la Asociación Pro Patria, planteó un elaborado programa iconográfico para el futuro monumento:

¹⁴⁷ Tamar Garb, *Sisters of the Brush...*, *op. cit.*, pp. 117-119. Estas imágenes también abundaron en nuestro medio, particularmente en la revista *Mundo Argentino*. Véase, por ejemplo, “Feminismo”, *Mundo Argentino*, 11 de diciembre de 1912, año II, núm. 101, s. p.

¹⁴⁸ “Crónica”, *La Columna del Hogar*, año II, núm. 66, 15 de agosto de 1900, p. 356.

¹⁴⁹ Leandro Losada señala que el Club del Progreso no fue un ámbito masculino excluyente y que aceptó esporádicamente a socias. Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque: sociabilidad, estilo de vida e identidades*. Buenos Aires, Siglo XXI Editora Iberoamericana, 2008, p. 182.

¹⁵⁰ “Los banquetes al Dr. Quirno Costa y Lola Mora”, *Caras y Caretas*, año VI, núm. 248, 4 de julio de 1903, s. p.

El monumento de homenaje á la accion de las damas argentinas en la guerra de la independencia, puede ser simbolizado en una mujer sentada magestuosamente sobre un pedestal de arquitectura incásica, indicando con el brazo derecho, sin severidad pero con resolucion, el camino del deber y de la victoria. A la izquierda y como bajo en custodia, una pira.

En el pedestal, al frente: La República Argentina á sus patricias en el centenario de la revolucion. 1810-25 de mayo-1910; en el costado derecho: 1810. “Un grupo de damas entregando sus hijos, sus joyas y dinero, en la secretaría de la junta gubernativa al vocal Azcuénaga, con estas palabras al pie: “Abnegación y patriotismo” en el costado izquierdo: 1816. Cuatro damas trabajando en Mendoza la bandera del ejército de San Martin á Chile, y al pié: “Esta bandera fecundó en los Andes sus laureles”; en el costado central: 1812. Una reunión de la Sociedad Patriótica, en la sala de Escalada”. La secretaria señora de Thompson, escribiendo la famosa nota. Un grupo de fusiles en una forma y sitio que arreglará el artista, y al pié: “Yo armé el brazo de este valiente que aseguró su gloria y nuestra libertad”.¹⁵¹

De este modo, Carranza incorporaba todos los episodios centrales del ciclo de las mujeres patricias: sacrificio (económico y familiar), trabajo manual e inserción en la esfera pública a través de la carta redactada por Mariquita. Un elemento que debemos destacar es que los aspectos vinculados a la lucha armada no eran ocultados. Si bien el monumento no celebraba a las mujeres que participaron activamente en combate, la dimensión beligerante de la acción de las patricias estaba presente. En este sentido, la iconografía de Carranza difícilmente pueda ser entendida como una que reforzara el ideal doméstico femenino. Su glorificación de estas heroínas tempranas era en principio aceptada por todos.

Aunque el plan de Carranza era sumamente minucioso, el historiador no detalló uno de los lados del pedestal, únicamente proyectando tres episodios para el ciclo de las patricias. Lola Mora, a quien la Asociación Pro Patria ya había encargado la realización de una *maquette*, tuvo que completar las instrucciones de Carranza. A partir de las tres fotografías publicadas en la prensa y de la sucinta descripción que las acompañó, podemos comprender la transformación que había sufrido la idea de Carranza.¹⁵²

Mora intentó dar una forma visual al “pedestal de arquitectura incásica” sugerido por Carranza a través de la recreación de los sólidos sillares incas. Sin embargo, su propuesta se distinguía en diversos aspectos. Los cambios introducidos por la escultora van desde sutiles cambios de ubicación hasta la creación de un episodio nuevo para

¹⁵¹ “Varias. Monumento á las patricias argentinas”, *La Nación*, 7 de mayo de 1907, p. 9. El borrador de la carta reproducida se conserva en el *Diario* de Adolfo P. Carranza (Fondo Adolfo P. Carranza, Museo Histórico Nacional, pp. 145-147).

¹⁵² “Monumento á las Damas de la Independencia - El proyecto de Lola Mora - Aceptado por la comisión”, *La Prensa*, 7 de marzo de 1907, p. 6.

completar el programa. Según el plan de Carranza, el frente del pedestal debía estar ocupado por las figuras de las damas pertenecientes a la Sociedad Patriótica. En el lado izquierdo se debía representar un grupo de mujeres entregando joyas, dinero y a sus propios hijos a Azcuénaga, mientras que el lado derecho estaría dedicado a las mujeres que bordaron la bandera del Ejército de los Andes.

Las fotos conservadas no son de gran calidad pero permiten tener una idea certera de las variaciones introducidas y de su alineación estilística con otras obras de la artista [Figuras 9, 10 y 11]. En primer lugar, la imagen femenina que corona el pedestal fue enriquecida con una figura alegórica, que le extiende una corona al tiempo que sostiene unas palmas. En el lado derecho, mantuvo la escena de las damas bordando la bandera. La concepción es ambiciosa y simultáneamente reniega del artificio, a través del recurso de un enorme paño que mantiene visualmente unidas a las figuras. El frente, que en el proyecto de Carranza se destinaba al episodio de la Sociedad Patriótica, era ocupado por un grupo de damas haciendo entrega de sus joyas y dinero a San Martín, curiosamente ausente en la propuesta del historiador. Mora colocó el episodio de la Sociedad Patriótica en el lado que quedaba a espaldas de la figura principal. Ahora bien, el mayor cambio lo realizó en el sector izquierdo: allí Mora ubicó un carro triunfal tirado por tres caballos y conducido por una figura que portaba la bandera argentina. Se trataba de un proyecto importante con unas veinte figuras. Su iconografía era una sugerente mixtura de las representaciones difundidas por la prensa periódica y por la literatura, particularmente ligadas al relato de Mariano Pelliza,¹⁵³ con un elemento inédito: el carro triunfal.

El nuevo lado proyectado por la escultora, cuyo elemento más impactante eran los caballos galopando, guardaba una estrecha relación con la célebre *Fuente de las nereidas*. La bibliografía existente sobre Mora ha enfatizado el escándalo provocado por los desnudos, descuidando otros aspectos que evidentemente llamaron la atención de críticos y periodistas, quienes de manera permanente hicieron hincapié en los encabritados caballos. Quisiéramos reconsiderar bajo este ángulo la tan reproducida obra de José María Cao, publicada en *Caras y Caretas* [Figura 12]. Esta caricatura, donde se ensalzan las dotes artísticas de Mora que combinarían ejecución viril y sentimiento femenino, muestra a la escultora trabajando sobre el fragmento más

¹⁵³ La cuestión de la escritura de la proclama constituye el núcleo del relato de Pelliza. Este relato serviría de base a la propuesta de Lía Correa Morales que examinaremos en el capítulo siguiente. Mariano A. Pelliza, “El complot de los fusiles”, en *Glorias argentinas. Batallas. Paralelos. Biografías. Cuadros históricos*. Buenos Aires, Félix Lajoune, 1885, pp. 189-195.

estrechamente ligado a la esfera masculina, es decir, los caballos. La inclusión de los mismos en el proyecto del monumento a las damas de la independencia funcionaba como una reafirmación de sus ya probadas destrezas, al tiempo que la hacía ingresar definitivamente en un campo aún poco explorado en la Argentina, el de la estatuaria ecuestre.

Carranza no se limitó a desarrollar el elaborado programa iconográfico. Esperaba, además, tener influencia sobre la elección del artista que debía ejecutarlo. En una carta dirigida a la entonces presidenta de la Asociación Pro Patria, Andrea Ruiz Huidobro, el director del Museo Histórico Nacional expresaba sus reparos frente a la elección de Mora.¹⁵⁴ Las razones del rechazo a la escultora, cuya aceptación por la Asociación había sido conocida por Carranza recientemente,¹⁵⁵ no estaban explicitadas. Malosetti Costa ha sugerido que Carranza posiblemente no estimara la producción de Mora, en particular la famosa fuente que estaba lejos de estimular los sentimientos patrióticos, según esperaba Carranza.¹⁵⁶ En efecto, el paso de la escultura decorativa a la escultura conmemorativa podría no haber sido tan simple. Sin embargo, la artista ya había proyectado el Monumento a la Bandera y otras obras de importancia.

Una carta de Ruiz Huidobro confirma el apartamiento de Mora del proyecto. Allí, la presidenta del grupo impulsor del monumento se refería a las dificultades que Carranza había previsto y que habían sido la causa del alejamiento de la artista.¹⁵⁷ Es difícil saber a qué problemas aludían Carranza y Ruiz Huidobro. La cuestión debe ser considerada en el contexto de la carrera de Mora, quien habiendo aceptado un elevado número de encargos incurría en retrasos frecuentes. Sin embargo, el punto más oscuro de los años comprendidos entre 1906 y 1908 es indudablemente el fracaso del monumento a Aristóbulo del Valle, centro de una polémica intensa.¹⁵⁸

En 1890 fue ordenada la erección de un monumento a la memoria de del Valle. Eduardo Schiaffino, quien integró la comisión encargada del monumento desde sus

¹⁵⁴ Borrador de carta de Adolfo P. Carranza a Andrea Ruiz Huidobro, datada “Buenos Aires, marzo 20/907”, *Diario* de Adolfo P. Carranza, pp. 147 y 148 (Fondo Adolfo P. Carranza, Museo Histórico Nacional, pp. 145-147).

¹⁵⁵ Carta de Andrea Ruiz Huidobro a Adolfo P. Carranza, datada “Buenos Aires 11 de marzo de 1907” (Fondo Adolfo P. Carranza, Museo Histórico Nacional, pp. 145-147).

¹⁵⁶ Laura Malosetti Costa, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *Historia mexicana*, *op. cit.*

¹⁵⁷ Carta de Andrea Ruiz Huidobro a Adolfo P. Carranza, datada “Capital Agosto 11 de 1908” (Fondo Adolfo P. Carranza, Museo Histórico Nacional, pp. 145-147).

¹⁵⁸ Véase Lucrecia Oliveira César, *Aristóbulo del Valle*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades - Ediciones de Arte Gaglianone, 1993, pp. 43-48 y Patricia Corsani, *Lola Mora. El poder del mármol*, *op. cit.*, pp. 101-121.

inicios, recomendó a Aimé-Jules Dalou (1838-1902) para realizarlo, una opción más segura que Auguste Rodin, cuya interpretación de Sarmiento había recibido fuertes críticas. Tras la muerte del escultor francés, se hizo necesario buscar un nuevo artista capaz de interpretar la personalidad de Aristóbulo del Valle. Schiaffino sugirió a Rogelio Yrurtia, quien acababa de recibir críticas elogiosas en el Salón parisino con su grupo *Las pecadoras*. Sin embargo, para la comisión Mora era la indicada. El rechazo de Schiaffino estaba fundado en razones estéticas que dejaban ver un fuerte rechazo a la escultora y su meteórico ascenso a la fama:

analicé el boceto informe que la señorita Mora había presentado á la comision; demostré que la composición de la fuente sin originalidad alguna, y la ejecucion banal de sus mitologías, indicaban claramente que la autora no se hallaba preparada para interpretar la elevada personalidad de Aristóbulo del Valle. Todo fué inútil; empatada la votacion entre Yrurtia y la señorita Mora, fue desempatada por el Presidente Dr. Saenz Peña, en favor de la última.¹⁵⁹

El resultado de este conflicto fue el alejamiento temporal de Schiaffino, quien regresó a la comisión encargada del monumento a instancias de Sáenz Peña. La verdadera pugna había comenzado: la comisión estaba disgustada con el monumento ya concluido y quería rechazarlo. Schiaffino articuló su crítica con severidad: “no solamente hay absoluto error de interpretacion en la efigie de del Valle, y en la figura alegórica del pedestal, sino que el monumento entero carece de valor artístico”.¹⁶⁰ Tras una intensa disputa legal, la comisión debió aceptar el monumento. En él, la figura de del Valle, ubicada sobre un pedestal con riqueza de texturas y una alegoría de la Atención, extendía su brazo. La postura retomaba un gesto tradicional de las esculturas romanas, la fórmula de la *adlocutio* o del discurso público, que activaba el espacio circundante.¹⁶¹ El uso de este recurso erudito indudablemente recordaba la formación italiana de Mora y actuaba como indicador de su condición de artista académica, conocedora de las fórmulas del arte antiguo.

No fueron las de Schiaffino las únicas críticas, aunque sí las más virulentas. Hubo opiniones más moderadas, capaces de observar con justeza los aciertos de la obra, tales como la figura alegórica colocada a los pies del tribuno. Sin embargo, un juicio que se repetía era la incapacidad de la artista para captar la extraordinaria personalidad

¹⁵⁹ Eduardo Schiaffino, “Fracaso del Monumento al doctor de Valle. Antecedentes”, *circa* 1906, s. p. (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 16).

¹⁶⁰ Ídem.

¹⁶¹ Diana E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*. New Haven y London, Yale University Pres, 1992, pp. 63-65.

de del Valle. Un anónimo articulista comentaba: “[f]alta el rasgo de genio que responda al hombre que quiere encarnar esa estatua; apenas se entrevée el propósito de recordar al orador, al tribuno, en esa figura de mujer que se detiene gratamente sorprendida á oír su palabra”.¹⁶²

El monumento a Aristóbulo del Valle tuvo un final desafortunado. El 9 de marzo de 1907 sufrió un atentado, que dejó como resultado la separación del brazo derecho del cuerpo de la escultura. Este acto sirvió para cimentar la figura de Mora como heroína trágica. *La Prensa* atribuyó el hecho a un profesional de la escultura, que con “mano entendida” había logrado dañar la escultura.¹⁶³ El mito del encono hacia Mora recibía así un fuerte impulso.

Si bien Carranza no integraba la comisión que había considerado el rechazo del monumento, no parece casual la decisión de la Asociación Pro Patria de repensar la elección original de Mora. El fracaso contemporáneo de la escultora a la hora de obtener el encargo de la quadriga del Congreso, finalmente ganado por Victor de Pol, también puede haber tenido peso a la hora de tomar la decisión. Sostenida por una intrincada red de personajes notables ajenos al campo artístico, la reputación de Mora era singularmente frágil. Sin embargo, la mella que los reveses profesionales provocaron en su trayectoria no puede ser exagerada.

5.3.3. *Proyectar un monumento: la Asociación Pro Patria en contexto.*

El encargo del monumento a las damas de la independencia fue impulsado por la olvidada Asociación Pro Patria de Señoritas, una institución cuyo período de mayor actividad parece estar comprendido entre 1904 y 1908. La bibliografía especializada no se ha detenido en esta agrupación, que se ha perdido en la confusa proliferación de sociedades femeninas en la primera década del siglo XX. Su intento de erigir un monumento a la memoria de las mujeres protagonistas de la independencia también ha sido descuidado.

La fallida colaboración entre Mora y este grupo de mujeres de la alta sociedad constituye uno de los escasos ejemplos documentados de colaboración entre un movimiento femenino y una mujer artista. La Asociación Pro Patria de Señoritas había

¹⁶² Véase “Alrededor de una estatua. Del Valle, por Lola Mora”, *La Ilustración Sud-Americana*, 30 de enero de 1907, año XV, núm. 338, p. 26.

¹⁶³ “En Palermo. La estatua del doctor A. del Valle. Acto vandálico”, *La Prensa*, 10 de marzo de 1907, p. 8.

surgido en 1898 en la provincia de Santa Fe, impulsada por la escritora Mercedes Pujato Crespo. La Asociación tenía en sus comienzos modestos objetivos: reunir fondos a fin de dotar al buque *Pampa* de bandera y cofre, estableciendo así un nexo entre ellas y las damas mendocinas que bordaron la bandera del ejército de los Andes. Pronto esta intención fue ampliada a los barcos *Belgrano* y *Pueyrredón*. Estos fines fueron cumplidos con una rigurosidad notable: la Comisión Ejecutiva de la asociación realizó un concurso para determinar qué modelos de cofres eran apropiados. Martín Rivadavia, Juan Buschiazzo, Adolfo Pedro Carranza, Eduardo Schiaffino y Lucio Correa Morales constituyeron el jurado.¹⁶⁴ Asimismo, la agrupación otorgaba premios a los alumnos más distinguidos de la Escuela Naval y Militar.

En 1905 la Asociación se incorporó al Consejo Nacional de Mujeres, una asociación de diversos grupos que cubría gran parte del país. Fundado en 1900 a instancias de Cecilia Grierson, primera médica argentina, fue paulatinamente convirtiéndose en una sociedad filantrópica, al tiempo que entabló vínculos con grupos de extrema derecha. Ahora bien, vale la pena repensar el rol que esta agrupación tuvo en el contexto del temprano feminismo porteño. En su completo estudio sobre el feminismo argentino entre 1890 y 1940, Asunción Lavrin dedica dos páginas al Consejo Nacional.¹⁶⁵ Según la investigadora, esta institución nunca desarrolló una orientación feminista. Esta afirmación se basa en dos líneas de pensamiento y praxis feminista que Lavrin pretende definir: un feminismo socialista y un feminismo liberal.¹⁶⁶ El Consejo no tiene cabida en este esquema simplificador, por lo que no merecería ser analizado. Si bien es cierto que con el tiempo se fue distanciando de las reivindicaciones feministas, es indudable que durante sus primeros años fue un caldo de cultivo de ideas y prácticas novedosas. Dora Barrancos ha demostrado la existencia de vínculos entre estos grupos, relativizando las fronteras que los separarían.¹⁶⁷

La reivindicación del carácter feminista del Consejo Nacional en su etapa temprana se presenta como una herramienta útil a la hora de determinar cómo una pequeña agrupación como la Asociación Pro Patria llegó a reclamar para sí el deber de impulsar el primer monumento erigido a las mujeres en el espacio público porteño. Como señaló Cecilia Grierson:

¹⁶⁴ *Memoria de los trabajos realizados por las Comisiones Pro Patria de señoritas de la República Argentina 1898-1901*, op. cit., p. 17.

¹⁶⁵ Asunción Lavrin, *Women, Feminism and Social Change...*, op. cit., pp. 26, 258 y 259.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 5.

¹⁶⁷ Dora Barrancos, *Inclusión/Exclusión...*, op. cit., pp. 26 y 27.

En los primeros años el “Consejo de Mujeres” era una verdadera federación de sociedades, unión de todas las actividades de las mujeres de nuestro país, donde las representantes participaban de los derechos que les acuerda la constitución de la confederación de ser miembros del “ejecutivo” del “consejo”; proponiendo, discutiendo con independencia y resolviendo las cuestiones de interés general para la mujer.¹⁶⁸

Más allá de que las jóvenes de la Asociación Pro Patria se vieran o no a sí mismas como feministas, es indudable que fue el feminismo lo que posibilitó el proyecto más ambicioso que tuvieron.¹⁶⁹ El Consejo Nacional de Mujeres constituyó el eje de una compleja red donde intervenían diversas agrupaciones. Comisiones de la Asociación Pro Patria se sumaron en 1905, aunque existían contactos previos entre los grupos. No parece casual que haya sido en este ámbito que las integrantes de la filial porteña decidieran comenzar una suscripción para erigir un monumento a las patricias. Fue al calor de los debates en torno al rol de las mujeres en la sociedad, suscitados en el Consejo –compuesto por feministas de la *high society*, según la acertada expresión de Leandro Losada–, que se tomó esta decisión.¹⁷⁰ La *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, las conferencias dadas por figuras como Elvira López y la actuación de la primera médica argentina creaban un clima propicio para una toma de conciencia histórica. Como señalaba una de las integrantes del Consejo: “[l]a mujer, pues, sin salir del recato y la circunspección que le impone su sexo, pierde el temor pueril de la esposición pública de sus ideas y su actuación en ese sentido, aunque reducida, no es por ello menos brillante”.¹⁷¹

Por otro lado, la propuesta de erección del monumento a las patricias no debe ser aislada de otras iniciativas contemporáneas o inmediatamente anteriores en otras latitudes que impulsaron el homenaje a mujeres destacadas en campos como la política o las letras. La prensa nacional se hizo eco de estas obras. En los años que vieron el auge de la suscripción a favor del monumento a las patricias, en diarios y revistas

¹⁶⁸ Cecilia Grierson, *Decadencia del Consejo Nacional...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁹ Retomamos aquí las reflexiones de Tamar Garb en torno a la relación arte y feminismo a fines del siglo XIX en París. Garb ha señalado que el feminismo hizo posible la agrupación de mujeres en la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, independientemente de las simpatías políticas de cada una de sus participantes, algunas de las cuales no se pensaban a sí mismas como feministas. Tamar Garb, *Sisters of the Brush...*, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

¹⁷⁰ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷¹ Catalina Allen de Bourel, “Informe de la Presidenta de la Sub-Comisión de la Prensa y propaganda”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año III, núm. 12, 25 de diciembre de 1903, p. 19.

hallamos noticias de las estatuas de Concepción Arenal, George Sand, Louise Michel, entre otras.¹⁷²

A mediados de 1906 Andrea Ruiz Huidobro, quien formaba parte de la rama porteña de la Asociación desde 1898, dirigió una nota a la presidenta del Consejo Nacional de Mujeres, donde informaba que la Comisión había decidido “levantar por suscripción popular, un monumento á la memoria de las mujeres argentinas, que contribuyeron al advenimiento de la libertad de nuestro país”.¹⁷³ Agregaba que “ese monumento reflejaría grande honor para las mujeres nacidas en nuestro suelo, y aún para aquellas, que en él residen, vinculadas por lazos de afecto á nuestra nacionalidad”. Solicitaba, a fin de obtener los fondos necesarios, la ayuda del Comité Ejecutivo del Consejo, capaz de reunir elevadas sumas de dinero a partir del complejo entramado de agrupaciones asociadas.

La iniciativa no apuntaba únicamente a establecer un nexo entre las celebradas y las mujeres que componían la Asociación, quienes se veían a sí mismas (y en algunos casos lo eran realmente) como descendientes de las patricias. Se buscaba expandir el derecho de todas las mujeres que residían en la Argentina a verse representadas en estas heroínas. En efecto, el monumento es siempre una marca en un espacio compartido. El espacio público es un territorio sexuado, capaz de asignar valores diversos a hombres y mujeres.¹⁷⁴ Como señalamos en el capítulo 2, el sintagma mujer pública remite a la prostitución y a la sexualidad, mientras que un hombre público es aquel que, imbuido de virtudes, se inserta en el campo de lo político. La inserción de las mujeres en este espacio era problemática, ya que las apartaba de los ámbitos supuestamente naturales de acción. La erección de un monumento que conmemorara los hechos heroicos protagonizados por mujeres también deber ser analizada bajo esta óptica. No se trataba de situar nuevas imágenes femeninas alegóricas o publicitarias,¹⁷⁵ omnipresentes en la época, en el espacio urbano sino de hacer perennes conductas alejadas de la norma y entronizarlas en la ciudad, precisamente en el sitio privilegiado de las disputas entre

¹⁷² *Búcaro Americano*, año 7, núm. 59, 25 de junio de 1907, p. 909 y Francisco Mañach, *Concepción Arenal. La mujer más grande del siglo XIX*. Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1907, p. 69; “Monumento á Jorge Sand en los Jardines de Luxemburgo”, *La Prensa*, 15 de junio de 1906, p. 3 y “Monumento á Luisa Michel”, *P.B.T.*, año III, núm. 73, 10 de febrero de 1906, p. 32.

¹⁷³ “Acta de la sesión del Ejecutivo del Consejo Nacional de Mujeres”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año VI, núm. 22, 25 de junio de 1906, p. 12.

¹⁷⁴ Michelle Perrot, *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 7 y 8.

¹⁷⁵ Al respecto, Elizabeth Cowie se ha referido a la “mujer como signo”, un concepto extendido a la historia del arte por Griselda Pollock, quien sostiene que las imágenes femeninas no significan a las mujeres. Elizabeth Cowie, “Woman as sign”, en Parveen Adams y Elizabeth Cowie, *The Woman in Question*. Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 117-133.

géneros. Se buscaba reconquistar el espacio público, alejado del ideal de domesticidad que el siglo XIX perfeccionó. Además, la conmemoración de las patricias instalaba un quiebre en el discurso androcéntrico de los héroes de la independencia. Sin embargo, su potencial liberador fue prontamente detenido. El matiz conservador se profundizó y las patricias dejarían de ser un elemento del feminismo para integrar un panteón intocable de heroínas que brindaban legitimidad a poderes instituidos e incluso admitían prerrogativas de sangre, enfatizando la antigüedad familiar como símbolo de status.¹⁷⁶ La Asociación Damas Patricias Argentinas “Remedios Escalada de San Martín”, formada en 1911 y que continúa existiendo, está integrada significativamente por mujeres descendientes de los hombres de la Revolución y del período de constitución del estado argentino.

La incursión en el espacio público no fue bien recibida en el seno del Consejo, tal vez porque se haya advertido la intención de reclamar una porción de la esfera pública para las mujeres. Se trata de un hecho paradójico, ya que el impulso para la suscripción posiblemente haya estado motivado por la toma de conciencia de la agencia femenina encarnada por el Consejo. La presidenta del mismo señaló que la idea era inoportuna, ya que recientemente se había levantado otra suscripción para la erección de una estatua a San Martín en Perú.¹⁷⁷ Asimismo, agregó que “el verdadero trabajo estaba en la recolección de los fondos consiguientes, por todo lo cual, creía que *era á esa Comisión* y no al ‘Consejo Nacional de Mujeres’ á quien le correspondería inmiscuirse en este caso”.¹⁷⁸

A pesar de las noticias aparecidas en la prensa y de la acuñación de una medalla conmemorativa de la colocación de su piedra fundamental con la *maquette* de Mora, el monumento nunca fue realizado, posiblemente por cuestiones económicas, ya que la Asociación continuaba reuniendo fondos hacia 1910.¹⁷⁹ Privadas de la capacidad del Consejo Nacional de Mujeres de recaudar fondos, las socias de la Comisión debieron

¹⁷⁶ Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires*, op. cit., p. 321.

¹⁷⁷ “Acta de la Asamblea del Consejo Nacional”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año V, núm. 20, 25 de diciembre de 1905, pp. 5-8.

¹⁷⁸ “Acta de la sesión del Ejecutivo del Consejo Nacional de Mujeres”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año VI, núm. 22, 25 de junio de 1906, p. 12.

¹⁷⁹ Humberto F. Burzio, *Buenos Aires en la medalla*, tomo I. Buenos Aires, Secretaría de Cultura, 1981, p. 187.

recurrir a colectas realizadas con ocasión de misas en honor a las patricias, fiestas y representaciones teatrales cuya entrada se destinaría a la erección del monumento.¹⁸⁰

El monumento no despertó gran interés en el Congreso Nacional. Cuando fue tratado el proyecto hubo risas y se discutió con sorna la denominación de patricias, proponiendo su reemplazo por matronas y sugiriéndose de modo jocoso neologismos como “matricias”, dando cuenta del rechazo que la idea despertaba.¹⁸¹ La Comisión del Centenario tampoco se interesó por el proyecto y el único resultado concretado fue la reedición de la obra de Carranza.¹⁸² El impulso feminista en la Asociación duró poco y, tras un cambio en la dirigencia, pronto volvieron a realizar las mismas tareas que antes del contacto con las ideas y actitudes que hallaron su lugar en el seno del Consejo Nacional de Mujeres: encargar nuevas banderas, colocar placas de bronce en monumentos y premiar a militares.¹⁸³ Posteriormente llegaría la incorporación a la Liga Patriótica.¹⁸⁴

5.3.4. Las patricias en el imaginario feminista.

¿Qué se celebraba cuando se recordaba a las patricias? ¿Qué valores encarnaban este grupo de mujeres? ¿Quiénes vieron en su imagen un ejemplo? Las patricias se vinculan con un variado conjunto de cuestiones culturales asociadas con el feminismo y los nuevos roles sociales de las mujeres de entresiglos.

Carranza admitía de buen grado el sacrificio y entrega de las matronas argentinas. Sin embargo, las mujeres continuaban desempeñando un rol subordinado al de los héroes. Sin duda es posible comprender la creación de Carranza como parte del “movimiento compensatorio glorificador” que describe Barrancos.¹⁸⁵ Ahora bien, en un momento de intenso debate en torno a la condición y rol social de la mujer, las páginas de Carranza hallaron lectoras-espectadoras y tentadas a ingresar en la arena pública tras

¹⁸⁰ Véase por ejemplo “Homenaje póstumo á las patricias argentinas”, *Caras y Caretas*, año XI, núm. 510, 11 de julio de 1908, s. p.; “Asociación Pro-Patria”, *La Nación*, 4 de julio de 1907, p. 9; “El día social. Asociación Pro-Patria de Señoritas”, *La Prensa*, 11 de noviembre de 1906, p. 8.

¹⁸¹ *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados. Año 1908, tomo 1: Sesiones Ordinarias*. Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico “El Comercio”, 1908, pp. 336 y 337.

¹⁸² “Comisión del Centenario de Mayo”, *La Prensa*, 30 de octubre de 1906, p. 7. Adolfo P. Carranza, *Patricias Argentinas*. Buenos Aires, Sociedad Patricias Argentinas “Dios y Patria”, 1910.

¹⁸³ Véase por ejemplo “Banderas para los nuevos destroyers”, *Caras y Caretas*, año XV, núm. 716, 22 de junio de 1912 y “Premio ‘Pro-Patria’”, *P.B.T.*, año VII, núm. 269, 15 de enero de 1910, p. 65.

¹⁸⁴ Véase *Memoria de los trabajos realizados por la Asociación Nacional Pro Patria. 1918-1920*. Buenos Aires, s. d., 1920.

¹⁸⁵ Dora Barrancos, *Inclusión/Exclusión...*, *op. cit.*, p. 9.

los pasos de las damas patricias. Sin embargo, la actuación de las patricias había comenzado a cautivar la imaginación de las intelectuales aun antes de la obra de Carranza. En este sentido, Juana Manuela Gorriti aspiró a contribuir a la estabilización de un panteón de heroínas americanas. En *Perfiles*, publicada en 1892, celebró a personalidades distinguidas e incluyó a Juana Azurduy.¹⁸⁶ Veinte años después Elvira López encontraba en las patricias un modelo a seguir: las mujeres abocadas a la filantropía eran “herederas de las patricias de mayo”.¹⁸⁷

En primer lugar, debemos señalar que las patricias no eran mujeres exaltadas necesariamente por su condición de madres y esto ya las tornaba excepcionales. Ahora bien, no faltaban aquellas que habían dado sus hijos a la causa de la revolución, figuras que reforzaban la omnipresente asociación entre mujeres y madres. Sin embargo, lo que prevalecía era su entrega y su sacrificio (especialmente el económico y el que las despojaba de sus atributos femeninos, es decir, las joyas). Carranza insistió sobre la cuestión económica de un modo sorprendente y este aspecto seguramente interesó a las feministas de la Asociación. El “concurrir con el óbolo” adquiría nuevas connotaciones, dadas por la incapacidad legal de las mujeres casadas de administrar sus propiedades. La modificación de las restrictivas leyes fue uno de los reclamos de estas décadas, que sólo fue concretado en 1926 con la ley 11.357.¹⁸⁸

De las mujeres que el monumento esperaba celebrar una de ellas era Mariquita Sánchez, autora de la nota que acompañó la donación de fusiles llevada a cabo por un grupo de damas, que se ubicaría en la parte posterior del pedestal junto a otras mujeres participantes de la Sociedad Patriótica. Carranza aspiraba a individualizar la figura de Mariquita. La figura de Sánchez actuaba como una garantía del poder emancipador de la educación, un tema típicamente feminista presente en obras como la ilustración de Dufau para el periódico feminista *La Fronde*, donde mujeres educadas señalan el camino de la iluminación a congéneres menos afortunadas [Figura 13].

Los años de esplendor de la creación de las “patricias argentinas” corresponden a los años de formación del primer feminismo. Con frecuencia se ha dividido este movimiento, estableciéndose una línea de derecha, conservadora y católica, y una

¹⁸⁶ Juana Manuela Gorriti, *Perfiles*, en *Obras completas*, tomo III. Salta, Fundación Banco del Noroeste Cooperativo Limitado, pp. 101 y 102 [1892].

¹⁸⁷ Elvira V. López, López, “La mujer en la Argentina: costumbres, educación, profesiones á que se dedica, datos estadísticos, legislación etc”, *Revista del Consejo Nacional de Mujeres*, año II, núm. 6, Buenos Aires, 25 de junio de 1902, p. 37.

¹⁸⁸ Recordemos que las mujeres podían tener propiedades pero que éstas eran administradas por su marido. Asunción Lavrin, *Women, Feminism and Social Change...*, *op. cit.*, p. 194.

corriente de izquierda, combativa y laica. Sin embargo, existieron porosidades y puntos de contacto. Uno de ellos fue precisamente el tema de las patricias argentinas. Este primer movimiento de mujeres hizo un uso considerable de estas historias, ampliando o restringiendo la selección. Las patricias argentinas, con su carga de sacrificio y valores femeninos, fueron prenda de unión entre diversos sectores. Asimismo, las “ilustres patriotas”, que implicaban desobediencia e incluso violencia, permitían el asomo de elementos contrapatriarcales,¹⁸⁹ particularmente visibles en ciertas figuraciones. La portada del libro de Elvira Reusmann de Battolla presenta una imagen positiva de la “mujer guerrera” [Figura 14].¹⁹⁰ Se intentaba una reapropiación de la “mujer como signo”, estimulando formas de reconocimiento de las mujeres en nuevos lugares sociales.

Lejos de la posición defendida por especialistas como Carlson en torno a este tema,¹⁹¹ consideramos que tanto en el Primer Congreso Patriótico de Señoras como en el Primer Congreso Femenino se apeló a las patricias argentinas, invocadas como antecedentes del encuentro y destinatarias del homenaje que éste suponía. Eran ellas quienes “abren con sus actos honrosamente las páginas de oro de nuestra historia, el concepto de lo que es, de lo que hace y aspira la mujer argentina de nuestros días”.¹⁹² La encendida intervención de la periodista Carlota Garrido de la Peña en el Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud utilizó las historias recuperadas por Carranza como introducción a sus observaciones sobre el rol contemporáneo de las mujeres como madres, filántropas, artistas y científicas:

El historiador Carranza, ha inmortalizado á las patricias argentinas de la primera era, ha escrito con tinta de gloria los nombres de Tomasa de la Quintana de Alvear, Remedios de Escalada de San Martín, María de la Quintana, Petrona Cordero, Rufina de Orma, Isabel Calvimontes de Agrelo, Encarnación Andonaegui, Angela Castelli de Igarzabal, Nieves de Escalada, Ramona Esquibel y Aldao, María Sánchez de Thompson, Cármen Quintanilla de Alvear, y Magdalena de Castro, las que, en su nota al Triunvirato de Mayo de 1812, vibrante de amor por la patria, ofrecen á sus defensores un fusil con el nombre de cada una, grabado en el cañón, para que ‘cuando el alborozo público lleve hasta el seno de las familias la noticia de una

¹⁸⁹ Griselda Pollock, “Feminist Dilemmas with the Art/Life Problem”, en Mieke Bal (ed.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago y London, The University of Chicago Press, p. 202.

¹⁹⁰ Linda Nochlin, *Representing Women*. London, Thames and Hudson, 1999, pp. 35-57.

¹⁹¹ Carlson señaló que los grupos femeninos conservadores enfatizaron una continuidad histórica entre las acciones de las heroínas del pasado y las actividades filantrópicas de las argentinas modernas. Marifran Carlson, *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina From Its Beginnings to Eva Perón*. Chicago, Academy Chicago Publishers, 1988, p. 140.

¹⁹² “Prólogo”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, *op. cit.*, pp. 5 y 6.

victoria, podamos decir en la exaltación del entusiasmo: Yo armé el brazo de este valiente, que aseguró su gloria y nuestra libertad'.¹⁹³

Además, Garrido de la Peña se detuvo en Juana Azurduy, destacando su trayectoria heroica en los campos de batalla de la independencia. Allí sostuvo que la actuación de Azurduy “no es todavía perfectamente conocida porque de serlo se levantaría un bronce, ó un mármol que perpetuara sus hazañas, su varonil empuje, su indomable valor”.¹⁹⁴ La reflexión es relevante porque da cuenta del deseo de un grupo de mujeres de contar con monumentos que celebraran las glorias femeninas de la patria.

La de las mujeres más conservadoras no fue la única invocación a las patricias. Resulta interesante considerar el discurso inaugural de Ernestina López en el Primer Congreso Femenino de Buenos Aires, realizado en 1910 por los grupos más progresistas. Allí López construyó una genealogía de aquel encuentro femenino que comenzaba con la actividad de las mujeres de la revolución:

Si las dignas patricias de 1810 ofrecían al mundo un alto ejemplo de valor y abnegación no rehusando un lugar en el peligro, junto a sus esposos y sus hijos, las de 1910 no lo dan menos, aceptando la responsabilidad de un acto que se intenta por primera vez en el país y del que entienden que puede depender la importancia que en lo sucesivo se acuerde a la causa de las mujeres.¹⁹⁵

Era gracias a su actuación precursora que la “ciencia, el arte, las más altas manifestaciones del espíritu no tienen secretos” para las argentinas.¹⁹⁶ El monumento y las demás manifestaciones feministas que ensalzaban a las patricias buscaban rescatar el rol desempeñado por las mujeres en la tarea de construcción de la nación. El momento celebrado era un período excepcional, ya que guerras y revoluciones son frecuentemente ocasiones de libertades momentáneas.¹⁹⁷ El monumento cristalizaría este momento y sería capaz de aleccionar y señalar caminos posibles. Las patricias constituyeron un elemento central en la construcción de la representación visual de la mujer nueva. Estas heroínas encarnaron, brevemente, un ideal femenino moderno, anclado en el pasado nacional y con proyección hacia el presente y el futuro.

¹⁹³ Carlota Garrido de la Peña, “Concurso de la mujer argentina en la obra de la Independencia Nacional. Su misión de hoy en el civismo”, *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 89.

¹⁹⁵ Ernestina A. López, “Discurso de la Dra. Ernestina A. López”, en *Primer Congreso Femenino...*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁹⁶ Carlota Garrido de la Peña, “Concurso de la mujer argentina en la obra de la Independencia Nacional. Su misión de hoy en el civismo”, *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁹⁷ Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, “Orders and Liberties”, Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, *History of Women in the West...*, *op. cit.*, p. 1.

Si bien la propuesta de la Comisión Pro Patria fracasó, el *topos* de la dama patriota en las artes visuales siguió vigente. Un abanico pintado por Rafael del Villar reproduce un boceto, hoy perdido, de un monumento a las patricias de la escultora argentina Chloé Castro Fernández Blanco [Figura 15]. Por otro lado, algunos años después fue erigida una estatua en memoria de la dama patricia Nieves Escalada de Oromí, en una escuela porteña que aún lleva su nombre. No se trató de una iniciativa grupal sino familiar, ya que fue costeado por sus descendientes.¹⁹⁸ Es un monumento simple, deudor de las representaciones romanas de matronas influyentes. Por otro lado, las patricias encontraron un lugar en el monumento erigido a San Martín y al ejército de los Andes en el Cerro de la Gloria, en Mendoza (1911-1914). En el lado sur, la cara posterior del grupo, Juan Manuel Ferrari representó a las damas mendocinas entregando sus joyas, según los modelos difundidos por la prensa periódica ilustrada. Eberlein elaboró un modelo para un monumento siguiendo también estas fórmulas. Estas propuestas dejaban de lado un elemento fundamental de la *maquette* de Mora: la individualización de Mariquita, auténtico prototipo de la mujer nueva, y hacían perder el impulso feminista de la construcción visual de las patricias. También abundaron las representaciones pictóricas de las patricias. Sofía Posadas presentó ante el jurado de admisión una obra con esta temática que, por razones desconocidas, no figuró en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Lía Correa Morales, ya en la década de 1930, testimonió la importancia duradera de las patricias en dos *grandes machines* – una de ellas perdida en la actualidad –, que examinaremos en el próximo capítulo.

Además de ocupar un lugar privilegiado entre los temas desarrollados por las artistas de un amplio período, las patricias fueron celebradas también en la prensa feminista de todas las orientaciones ideológicas, revistas que compartían la intención de redefinir la posición de las mujeres. El grupo *Unión y Labor*, vinculado a agrupaciones socialistas, editó una revista, dirigida por Sara Justo y Matilde Flairoto,¹⁹⁹ desde 1909 hasta 1913 donde la presencia de las patricias fue permanente. El número del Centenario estuvo dedicado íntegramente a su celebración y su tapa estuvo dedicada a Mariquita, cuyo retrato hecho por Rugendas fue reproducido [Figura 16]. El repertorio de las mujeres homenajeadas se había expandido, abarcando además de ciertas figuras del

¹⁹⁸ “El monumento a la patricia Nieves Escalada de Oromí”, *Caras y Caretas*, año XVI, núm. 764, 24 de mayo de 1913, s. p.

¹⁹⁹ Sobre esta revista véase Ana Lía Rey, “Palabras y proyectos de mujeres socialistas a través de sus revistas (1900-1956)”, *Mora*, vol. 17, núm. 1 enero a julio de 2011, <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853001X2011000100009&lng=es&nrm=iso&tlng=es> [Consulta: 19-01-2012].

núcleo básico de Carranza, a escritoras y personalidades como Paula Albarracín de Sarmiento y Eduarda Mansilla de García, que renovaban y extendían temporalmente la tradición de grandes mujeres fundada por Carranza. Mariquita era alabada por su educación y por su interés en el “cultivo del espíritu en el bello sexo”, cuya prueba máxima era la esmerada educación de sus hijas.²⁰⁰ Significativamente la imagen reproducida era la de la obra de Rugendas, la más introspectiva y enigmática de las abundantes representaciones de Mariquita que circulaban contemporáneamente. Las escritoras de *Unión y Labor* fueron un poco más lejos al afirmar sin rodeos que Paula Jara Quemada fue “la primera feminista”.²⁰¹ El feminismo encontraba su origen y futuro en el pasado.

El repertorio estatuario del Centenario argentino finalmente no incluyó la conmemoración de los roles desempeñados por las mujeres. Las patricias eran heroínas fundamentalmente problemáticas, unidas a reclamos de igualdad de derechos y deberes. Estas protagonistas no hallaron su sitio en el mármol o en el bronce, ya que la Comisión jamás incluyó la propuesta entre los monumentos financiados ni contribuyó a la suscripción pública. El panteón promocionado desde las instituciones oficiales no contempló a las mujeres de la independencia, pero sus historias constituyeron una gesta “menor”, una tradición al margen del gran discurso de la historia, que encontró continuidad y difusión en libros escolares, en revistas infantiles y en la prensa destinada a las mujeres [Figura 17 y 18]. Paralelamente, fueron perdiendo poder como figuras relacionadas con el cambio y fueron apropiadas por sectores conservadores.

5.4. La *Fuente de las nereidas*: una nueva lectura sobre una vieja polémica.

La recuperación de los vínculos de Lola Mora con los movimientos de mujeres porteños permite iluminar algunos aspectos de su obra más celebre, particularmente aquellos referidos al uso altamente sugerente que la artista realizó de la tradición clásica. A pesar de que la *Fuente de las nereidas* constituye sin excepción el núcleo de todos los estudios existentes sobre la escultora, los análisis se han centrado en la recepción de la fuente y en su ubicación en el espacio urbano. En cambio, se ha reflexionado poco en torno a los modelos que la artista podría haber reinterpretado y a las relaciones de

²⁰⁰ “Maria Sanchez de Mandeville”, *Unión y Labor*, año I, núm. 8, 21 de mayo de 1910, p. 4.

²⁰¹ “Paula Jara Quemada”, *Unión y Labor*, año I, núm. 8, 21 de mayo de 1910, p. 10.

intertextualidad que la obra despliega,²⁰² así como a las razones que puedan explicarlos. Frente a la ausencia de documentos originales de la escultora, capaces de arrojar luz sobre estos problemas, la bibliografía existente ha optado preferentemente por ignorar el desafío de indagar en torno a las fuentes de la *Fuente*, a las tradiciones artísticas con las que dialoga y a las innovaciones que presenta. Se ha dejado de lado también el despliegue erudito de Mora, que se pondría nuevamente de manifiesto en otras obras donde el repertorio de temas y motivos clásicos sería central.

Nos proponemos analizar el cambio desde el primer boceto de la *Fuente* hasta su configuración final, realizar un detallado análisis iconográfico y formal –a fin de desenredar la madeja de alusiones que la *Fuente de las nereidas* incluye–, y describir la especificidad del tratamiento que Mora dio a un tema tradicional. Recuperar la *Fuente de las nereidas* como un ejercicio de erudición supone explorar a Mora bajo una luz no considerada hasta ahora sino marginalmente: su condición de artista culta, formada en la llamada cuna del arte y su presentación al público de Buenos Aires a través de una fuente que condensa una multiplicidad de citas artísticas. De este modo, cobra un nuevo sentido el hecho de que la obra haya sido ofrecida a la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires como agradecimiento por la formación académica que Mora había recibido gracias a una beca de perfeccionamiento financiada por el gobierno argentino.²⁰³ La propia tipología de la fuente tenía connotaciones precisas, tanto geográficas como eruditas, ya que la fuente había sido un temprano motivo de reflexión humanista desde el siglo XV.²⁰⁴

Este tipo de análisis está profundamente anclado en la historia “tradicional” del arte. A partir de la década de 1980, ciertas posiciones dentro de la historia feminista del arte han sostenido que esta clase de estudios debe ser abandonada cuando se considera la obra de mujeres artistas, señalando que sólo sirven para “lidiar con el trabajo de artistas blancos y varones”.²⁰⁵ Sin embargo, la aplicación de estas herramientas es particularmente apropiada para el caso de Lola Mora, una artista de sólida formación

²⁰² Haedo dedicó varias páginas a la discusión en torno a los antecedentes iconográficos de la fuente. El periodista y crítico se refirió de modo pionero a la sensibilidad feminista de Mora. Oscar Félix Haedo, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 22–27 y 37. Véase también Oscar Félix Haedo, *Las fuentes porteñas*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978, pp. 30-33.

²⁰³ Sobre los pormenores del otorgamiento véase Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, *op. cit.*, pp. 33–35.

²⁰⁴ Al respecto véase Elisabeth Blair MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Washington D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.

²⁰⁵ Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London y New York, Routledge, 1999, p. 102.

académica cuya trayectoria ha sido invisibilizada más por la creación de una heroína que por el olvido y el silencio, como hemos visto en el capítulo 1.

En el panorama de la literatura artística argentina Lola Mora cumple una multiplicidad de roles. Ella es a la vez una mujer artista pionera, una víctima de los cambios políticos de las primeras décadas del siglo XX, una criatura fuertemente sexualizada y una auténtica patriota. Su estatuto como artista es mucho menos claro y, a pesar de existir una profusión textual sorprendente en torno a su figura, sus producciones no han sido estudiadas desde un punto de vista que incorpore análisis formales e iconográficos profundos, negados a ella precisamente por su carácter de mujer. En tal sentido, seguimos a Ann Sutherland Harris en su conocido debate con Griselda Pollock, sosteniendo que un modo posible de repensar a Mora reside precisamente en la reflexión centrada en sus obras.²⁰⁶

La Fuente de las nereidas fue una de las piezas artísticas más celebradas del cambio del siglo porteño, como hemos señalado en el capítulo 1. Se trata de una fuente ornamental exenta cuya pileta fue trabajada en forma de valva. En este espacio se ubican grupos de rocas desde donde surgen tres figuras masculinas que sujetan las riendas de tres hipocampos encabritados. Los agrupamientos rocosos no se distribuyen de modo uniforme sino que enmarcan a Venus, estableciendo un frente virtual de la fuente. En el basamento rocoso ubicado en el centro de la pileta se ubican dos figuras femeninas cuyas piernas se convierten en flexibles colas de pez, desvaneciendo la solidez del mármol. Estas figuraciones sostienen una segunda valva, en uno de cuyos extremos se halla una representación de Venus en una postura inestable. El borde de esta segunda taza presenta irregularidades que originalmente permitían un elaborado juego de agua, hoy perdido.

5.4.1. El doble proyecto de Mora: Nereo o Venus.

Las noticias en torno a la fuente que Mora ofrecería a la municipalidad de Buenos Aires comenzaron a circular en agosto de 1900, cuando la escultora regresó a la ciudad tras haber viajado a Italia en 1897. La mayoría de los autores consignan que Mora regalaría

²⁰⁶ Ann Sutherland Harris, "Letter to the Editor", en Hilary Robinson (ed.), *Visibly Female. Feminism and Art Today*. London, Camden Press, 1987, p. 226.

la obra a la ciudad, aunque en las crónicas más tempranas se hable de una venta,²⁰⁷ que finalmente jamás se concretaría. Poco tiempo más tarde, la escultora propuso la donación de la fuente, como manera de agradecer la posibilidad que había tenido de formarse en Italia.

El regalo remitía de modo explícito a la educación artística que Mora había recibido en Italia. La obra fue realizada casi en su totalidad en Roma, con materiales que remitían también a una tradición artística precisa: mármol de Carrara y travertino. Pero, por sobre todo, la propia tipología elegida por Mora –quien luego no se mostraría particularmente interesada en la realización de fuentes–, tenía connotaciones específicas. El desarrollo de la tipología de la fuente había sido sumamente relevante en Italia.²⁰⁸ Por su parte, Roma era –y continúa siéndolo– celebrada como la ciudad por excelencia de las fuentes.²⁰⁹

Un aspecto que no ha llamado la atención de los especialistas es la existencia de dos bocetos sumamente diferentes para la *Fuente de las nereidas*: uno que presenta el planteo ejecutado en la obra y otro que se distancia formal e iconográficamente de la misma, donde la figura central es Nereo [Figura 19].²¹⁰ Nos inclinamos a pensar que esta propuesta antecede a la de Venus con las nereidas. Esta variación –Venus en reemplazo de Nereo– sería una adaptación del tema inicialmente propuesto por Mora a la Municipalidad, eliminando a Nereo y dejando de lado la tradición de fuentes con deidades masculinas vinculadas al agua.

El boceto de Nereo no ha sido objeto de análisis minuciosos entre los biógrafos y estudiosos de Mora, tal vez porque las imágenes que de él se tenían dificultaban la observación. Hemos hallado –en una publicación italiana– una imagen cuya calidad permite un examen más pormenorizado.²¹¹ El corresponsal del diario *La Nación* en Roma señalaba, refiriéndose a esta *maquette*, que el “argumento de la obra es

²⁰⁷ Por ejemplo, un texto se refirió a la fuente que la municipalidad porteña *adquiriría*. “Una artista argentina”, *Caras y Caretas*, 18 de agosto de 1900, año III, núm. 98, s. p. Sólo Páez de la Torre y Terán se detienen brevísimamente en este punto. *Lola Mora...*, *op. cit.*, p. 64. Pronto, sin embargo, Mora cambiaría su modo de inserción y ofrecería la fuente como regalo. “La fuente de Lola Mora”, *La Prensa*, 16 de septiembre de 1900. Cit. en Oscar Félix Haedo, *Las fuentes porteñas*, *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁸ La fuente se constituye como forma artística independiente en Florencia hacia mediados del siglo XVI. Véase John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*. London, Phaidon Press, 2000.

²⁰⁹ Marvin Pulvers, *Roman Fountains. 2000 Fountains in Rome. A Complete Collection*. Roma, “L’erma” di Bretschneider, 2002.

²¹⁰ Véase “Una artista argentina”, *Caras y Caretas*, año III, núm. 98, 18 de agosto de 1900, s. p. y “Ornato de Buenos. La fuente de Lola Mora. Adquirida por la Municipalidad”, *El Diario*, 22 de marzo de 1902, p. 1.

²¹¹ “Una donna che scolpisce statue monumentali. Lola Mora”, *Il Secolo XX*, año 5, 1906, p. 594.

mitológico: más aun, constituye toda una lección de mitología”,²¹² destacando un aspecto de Mora completamente silenciado en las incontables producciones escritas sobre su vida: su carácter de artista erudita, reconocido por algunos de sus contemporáneos. Este proyecto temprano presentaba al dios Nereo, antigua divinidad marina,²¹³ circundado por sus hijas, las nereidas.

La composición piramidal de Mora era claramente deudora de la tradición de fuentes italianas donde la figura dominante es Neptuno, dios olímpico que reina sobre el mar, una tradición inaugurada por la *Fuente de Neptuno* de Montorsoli, ejecutada entre 1551 y 1557, momento de auténtico renacimiento de la tipología de la fuente.²¹⁴ Por otro lado, la figura de Nereo reposaría sobre un obelisco, ligando también visualmente su obra con las fuentes romanas coronadas de este modo, particularmente con la *Fuente de los cuatro ríos* de Bernini, cuyo basamento de rocas también tenía un eco en la *maquette* de Mora.

El articulista de *La Nación* señalaba que la fuente con Nereo sería instalada en la Plaza de Mayo, en el sitio de la Pirámide de Mayo, que sería trasladada. De este modo, la escultora, con fundamentos todavía desconocidos en la actualidad, esperaba concretar el anhelo de una generación de intelectuales y artistas que veían el modesto monumento revolucionario como una “mezquina construcción de mampostería”.²¹⁵ El boceto sería más temprano que el de las nereidas y podría situarse en el momento cuando Mora planeó una fuente específicamente para la Plaza de Mayo. La figura de una divinidad marina masculina, presente en muchas plazas italianas, se prestaría a lecturas cívicas apropiadas para la ubicación de la obra. Nereo era, según Hesíodo, un dios sincero y veraz, una descripción que se repite en diversos autores antiguos.²¹⁶ Por lo tanto, era un personaje que se adecuaba a la importancia y significado de la Plaza.

Es posible pensar que, una vez descartada la idea de ocupar el espacio de la Pirámide, Mora haya realizado otra propuesta, de tono completamente diferente y que ya no sería tan adecuada para la Plaza de Mayo. En cambio, se integraría al propósito de hacer más agradable el Paseo de Julio, siguiendo el plan de embellecimiento de Buenos Aires. Aquí resulta central la noción clásica del *decorum*. Como señala Ernst Gombrich,

²¹² “La fuente de Lola Mora. Una ficción mitológica”, *La Nación*, 23 de abril de 1901, p. 3.

²¹³ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires, Paidós, 2004, p. 377.

²¹⁴ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid, Sílex, 2008, p. 131.

²¹⁵ *La Prensa*, 20 de octubre de 1883. Citado por Julio E. Payró, *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1971, p. 88.

²¹⁶ Hesíodo, *Teogonía*, 233–239. Ver también Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito...*, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

lo decoroso es lo que resulta adecuado: hay temas apropiados para determinados contextos.²¹⁷

Desde la década de 1930 se ha sostenido que la fuente no fue instalada en la Plaza de Mayo a causa de las figuras desnudas, destinándose a un lugar considerado marginal, aunque no lo era. La reiterada historia del abandono de la idea original de situar a la *Fuente de las nereidas* en la Plaza de Mayo podría en realidad deberse a una confusión entre el doble proyecto de Mora y no a los escandalosos desnudos de los que habla gran parte de la bibliografía. Esta confusión ha efectivamente ocultado el conocimiento que Mora poseía de la tradición de fuentes, ya que –mientras la figura de Nereo sería adecuada para un espacio de la importancia simbólica de la Plaza de Mayo– las fuentes con Venus tenían una larga historia como obras apropiadas para jardines privados y más ampliamente lugares de *otium*.²¹⁸ En efecto, Lomazzo en su *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* de 1584 detalla qué temas deben aparecer en fuentes, jardines, habitaciones, lugares de esparcimiento e instrumentos musicales: historias de amores de dioses, y de transformaciones de diosas y ninfas, episodios donde hay agua, árboles y otras cosas alegres y placenteras.²¹⁹ Es sumamente probable que Mora conociera estas ideas y que supiera que un tema mitológico como el nacimiento de Venus no tenía cabida en un lugar de gran importancia simbólica como la Plaza de Mayo.

En nuestra investigación hemerográfica sólo hemos hallado un texto que condenara la fuente por cuestiones morales, siendo la situación más grave por tratarse de la obra de una mujer. Sin embargo, aun este artículo señalaba la conveniencia del sitio elegido para la fuente: “[c]olocada en una de nuestras plazas, como se pretendió en un principio, hubiera sido más rozante en su desnudez, pero en el Paseo de Julio en medio del césped verde y de los plátanos que la circundan, frente a los diques, parece haber encontrado un fondo más natural”.²²⁰ A pesar de un cierto resquemor frente a los desnudos, aun este cronista reconocía que el Paseo de Julio era un sitio adecuado para este tipo de obra.

²¹⁷ Ernst Gombrich, “Objetivos y límites de la iconología”, en Richard Woodfield (ed.), *Gombrich esencial*. Madrid, Debate, 1997, pp. 464 y 465.

²¹⁸ Algunos ejemplos son Giambologna (*Fuente de Venus, circa 1570, mármol, Jardines Boboli, Florencia*) y Giovanni Paolo Schor y Carlo Rainaldi (*Fuente del baño de Venus, circa 1690, mármol, Palazzo Borghese, Roma*).

²¹⁹ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura. Divisso in sette libri*, tomo II. Roma, Presso Saverio del-Monte, p. 191.

²²⁰ “La fuente de Lola Mora. Su inauguración”, *El Pueblo*, 22 de mayo de 1903, p. 1.

El decoro, en el sentido de lo apropiado, también encontró expresión en el frente virtual de la fuente. Pocos especialistas se han detenido a analizar el modo en que los tres grupos inferiores enmarcan las figuras centrales, estableciendo un eje de lectura claro. No es azaroso que, a pesar del tan repetido carácter recorrible de la fuente, la misma tenga una parte posterior; se trata precisamente de la espalda de Venus.

La propuesta que tenía como tema a Nereo fue reemplazada por una idea distinta que presentaba problemas particulares. Si bien la representación de Venus en fuentes tiene tempranos antecedentes, éstos eran generalmente de una concepción más simple que las elaboradas representaciones pictóricas existentes, a las que hay que volver para justipreciar la obra de Mora.

5.4.2. *El nacimiento de Venus y las nereidas.*

A pesar de su sugerente nombre, el tema de la fuente de Mora es Venus Anadiómena, es decir, Venus naciente surgiendo del mar. El tema elegido por Mora tiene una larga historia en el arte occidental y constituye dentro del arte académico un auténtico desafío, ya que supone continuar la cadena de representaciones iniciada por Apeles.²²¹ Su iconografía tiene múltiples fuentes, estudiadas de modo pionero por Aby Warburg.²²² El episodio del nacimiento de Venus ha sido relatado tempranamente por Hesíodo,²²³ quien brinda pocos detalles del prodigio: Urano (Caelus) fue castrado por Cronos (Saturno), quien arrojó los genitales al mar. En torno a ellos surgió espuma de la cual nació Afrodita. El *Himno a Afrodita* presenta un relato más complejo, donde se hace mención a las joyas con que las Horas la adornaron.²²⁴

La fuente con Venus fue uno de los hallazgos más duraderos de los artistas del siglo XVI. El “redescubrimiento” de la antigüedad había renovado la tipología de modo decidido. Giovanni Paolo Lomazzo afirmaba que en el coronamiento de las fuentes debía colocarse un “dios marino o ninfa que domine las aguas, agregando también

²²¹ Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV.36.

²²² Aby Warburg, “Sandro Botticelli’s Birth of Venus and Spring. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance”, en *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, pp. 90-111.

²²³ Hesíodo, *Teogonía*, 154-206.

²²⁴ *Himno homérico IV a Afrodita*, 1-20.

historias de los dioses del mar y de sus amores, como se ha visto en tantos”.²²⁵ Venus en el baño se convirtió en un tema amable para decorar espacios de paseo.

El tema del nacimiento de Venus estaba estrechamente asociado al agua y por lo tanto resultaba apropiado para fuentes. Por otro lado, tenía una larga tradición que comprendía tanto tratamientos relativamente simples como Venus saliendo de una concha,²²⁶ un motivo evidentemente inspirado en terracotas antiguas,²²⁷ o tratamientos algo más elaborados con una figura femenina de pie rodeada de atributos – representación sumamente persistente–, también vinculados a obras de pequeño formato del mundo clásico.

El tema había sido tratado también de modo sumamente complejo en las artes desde el siglo XV.²²⁸ En *El triunfo de Galatea* Rafael estableció un complejo cortejo de criaturas, que incluía tritones e ictiocentauros,²²⁹ según el modelo de la *Venus triumphans*.²³⁰ Estas criaturas habían sido estudiadas de relieves clásicos por artistas como Andrea Mantegna.²³¹ Las iconografías de Venus, Anfitrite y Galatea se fueron acercando de modo claro en el arte italiano del siglo XVI. La interpretación del nacimiento de Venus que realizó Giorgio Vasari incluyó este amplio repertorio que se convertiría en obligado para las interpretaciones posteriores: una multitud de tritones, sirenas y nereidas que rodean a Venus.²³²

Venus también podía ser representada en su venera, no sólo rodeada sino sostenida por tritones. Dicho modelo tenía claros referentes clásicos.²³³ El esquema probaría ser exitoso [Figura 20]. Sin embargo, existía otra variante del cortejo de Venus, también con importantes antecedentes clásicos (por ejemplo en pinturas murales pompeyanas), donde el cortejo era total o casi totalmente femenino. Ahora bien, las nereidas rara vez soportaban el peso de Venus en la valva, algo que sucede sólo

²²⁵ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte...*, op. cit., p. 364.

²²⁶ Algunos ejemplos son Heinrich Keller (*El nacimiento de Venus*, circa 1799, 102,9 x 129,5 cm, Philadelphia Museum of Art) y F. Finelli (*Venus dentro de una concha*, circa 1900, mármol, colección particular).

²²⁷ Arte helenístico, Venus Anadiómena, siglos III–II a.C., terracota, 25,9 cm, British Museum, Londres.

²²⁸ Ernst H. Gombrich, “Botticelli’s Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 8, 1945, pp. 7-60.

²²⁹ Rafael, *El triunfo de Galatea*, circa 1513, fresco, Villa Farnesina, Roma.

²³⁰ Una de las primeras apariciones de este tipo se halla en las *Metamorfosis* de Apuleyo, donde se detalla –entre otros hechos– que las nereidas cantaron tras el nacimiento de la diosa. Sobre este *topos* véase Rabun Taylor, *The Moral Mirror of Roman Art*. New York, Cambridge University Press, 2008, pp. 40-47.

²³¹ Andrea Mantegna, *Batalla de dioses marinos*, circa 1475, grabado a punta seca, 28,3 x 82,6 cm, Chatsworth House, Chatsworth.

²³² Giorgio Vasari, *El nacimiento de Venus*, 1556-1559, fresco, Quartiere degli Elementi, Palazzo Vecchio, Florencia.

²³³ Por ejemplo, Venus Anadiómena, relieve, Museo de Aphrodisias, Turquía y *Cofre de Projecta*, circa 380, plata repujada, 27,9 x 54,9 cm, British Museum, Londres.

excepcionalmente a través de los siglos [Figura 21].²³⁴ En efecto, hemos analizado centenares de imágenes disponibles en los catálogos digitales de diversos museos (British Museum, Metropolitan Museum of Art, Warburg Institute Iconographic Database, entre otros), constatando su carácter inusual.

El título de la fuente de Mora destaca precisamente estas dos figuras portantes que sostienen a la diosa. Si bien no se trata de una invención de la escultora, la mayor parte de los modelos iba en contra de esta interpretación. Las acompañantes femeninas de Venus rara vez exceden su rol de decoración. Por eso, es una opción que merece ser analizada. Resulta posible plantear la posibilidad de alguna intención feminista en esta obra. En efecto, los contemporáneos de Mora la asociaron estrechamente al feminismo y las propias feministas vieron en ella una mujer nueva.

Mora no sólo fue asociada al feminismo por ser una mujer nueva. La caricatura de *Caras y Caretas* que hemos visto se burlaba de las poderosas figuras femeninas de sus grupos escultóricos. En efecto, las imágenes femeninas de Mora se caracterizaban por su brío. Leopoldo Lugones advirtió tempranamente la intención de Mora de separar, en la *Fuente*, un mundo masculino de hipocampos y luchas de un mundo femenino de gracia y triunfo.²³⁵ Sus imágenes femeninas se harían crecientemente poderosas. Inaugurada en Tucumán en 1904, la figura de la Libertad, con su “elegante impulso... que fija la mirada en el porvenir”, era una de estas obras [Figura 22].²³⁶

Si bien la hipótesis de vincular estas activas figuras femeninas con el *topos* del progreso femenino –omnipresente en la Buenos Aires finisecular– puede resultar osada, a partir del análisis de sus características es posible descartar la vinculación directa de estas representaciones con las enfermizas sirenas y otras criaturas fantásticas de la imaginación *fin-de-siècle*, con las que se las ha relacionado [Figuras 23 y 24].²³⁷ El aspecto pasivo o mortalmente peligroso de estas figuraciones, que Dijkstra considera una iconografía de la misoginia,²³⁸ contrasta con el vigor de las nereidas de Mora, sonrientes y fuertes.

²³⁴ Por otro lado, en la heráldica las sirenas eran un elemento común. A menudo sostenían elementos como blasones. Luis Valero de Bernabé, Martín de Eugenio y Vicenta María Márquez de la Plata y Ferrándiz, *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*. Madrid, Hildalguía, 2003, pp. 210 y 211.

²³⁵ Leopoldo Lugones, “La fuente de Lola Mora”, *Tribuna*, 27 de mayo de 1903, p. 2. Reproducido en Laura Malosetti Costa (selección y prólogo), *Cuadros de viaje... op. cit.*, pp. 290–295.

²³⁶ “La estatua de la libertad. Su inauguración en Tucumán”, *La Nación*, 25 de septiembre de 1904, p. 7.

²³⁷ Esta hipótesis ha sido sugerida por Patricia Corsani. *Lola Mora... op. cit.*, p. 83. Véase Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid, Debate, 1994.

²³⁸ *Ibid.*, p. viii.

Por otro lado, las nereidas, que aun en la *maquette* de Nereo daban nombre a la obra, poseen las curiosas extremidades presentes en la fuente terminada, como se deduce de la fluida línea que éstas describen. Esta curiosa representación llamó poderosamente la atención de ciertos contemporáneos. Justo Solsona señaló que “[s]e ha censurado que las sirenas se salgan de la leyenda, siendo perfectas mujeres hasta medio muslo, de donde empiezan las escamas, terminando las piernas en dos curvas colas... y no hasta la cintura solamente, como nos las pintan los dibujos antiguos”.²³⁹ En efecto, Mora no se ha apoyado en la caracterización estrictamente clásica de las nereidas. Estas figuras mitológicas no eran híbridas y eran representadas simplemente como mujeres.²⁴⁰ ¿De dónde provienen las tritonas de Mora? Aunque no dotadas de una mitología precisa, las tritonas así como las familias de tritones aparecen en el arte griego, etrusco y romano.²⁴¹ Además, las mujeres-pez constituyen uno de los elementos más repetidos en la tradición italiana de fuentes desde el siglo XVI hasta el siglo XIX [Figura 25]. Sin embargo, Mora invierte los términos de este esquema, colocando aquello que ocupaba un lugar marginal en el boceto de Nereo en el centro de su fuente, convirtiendo lo decorativo en significativo. Existe un juego que torna enigmático el título de la obra. Curiosamente la retórica clásica habilitaba este juego mediante el tropo de la metonimia.

La *thiasos* marina es la representación de un grupo de criaturas marinas: tritones, nereidas y animales fantásticos.²⁴² Su ejemplo antiguo más famoso es el conjunto de Escopas –hoy perdido–, conocido por la descripción de Plinio. Allí figuraban “el propio Neptuno y Tetis y Aquiles, las nereidas sobre delfines y peces así como hipocampos y también tritones y el coro de Forcis y monstruos marinos y muchas otras criaturas del mar, todo de su propia mano, una obra brillante”.²⁴³ Este alegre grupo se integró desde el siglo XVI a las representaciones del nacimiento de Venus. Sin embargo, el esquema de Mora introduce una diferencia importante. Como ya advirtió Lugones, la obra ha sido dividida en dos partes claramente diversas: una masculina en la base y una femenina en la parte superior. Esta fuente erudita, destinada a impresionar por el rango

²³⁹ Justo Solsona, “República Argentina. Buenos Aires. Lola Mora”, *La Ilustración Artística*, año XXII, núm. 1138, 19 de octubre de 1903, p. 686.

²⁴⁰ Judith M. Barringer, *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. 8.

²⁴¹ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito...*, *op. cit.*, p. 136.

²⁴² Judith M. Barringer, *Divine Escorts...*, *op. cit.*, p. 141.

²⁴³ Plinio, *Historia natural*, XXXVI.4

de relaciones de intertextualidad desplegado, encuentra sus referentes en diversos momentos de la historia del arte.

La figura de Venus llamó la atención de los cronistas inclusive antes de la inauguración de la fuente. En efecto, fue exhibida durante la única ocasión en que Mora expuso junto a artistas contemporáneos. Su postura inestable se distancia de las representaciones usuales del tema. En rigor, remite a la iconografía de Venus en el baño, una impúdica iconografía clásica sujeta a múltiples reelaboraciones posteriores, desde la tradición de pequeñas esculturas helenísticas,²⁴⁴ que Mora puede haber conocido durante su formación con Constantino Barbella, especialista en estatuillas.²⁴⁵ Pero sobre todo existe un grupo de ejemplos manieristas, tanto en pintura como en escultura,²⁴⁶ cuyas formas inestables resultaron de enorme gravitación para Mora. El universo de referencia de la base de la fuente es otro: hay una estrecha relación con los hipocampos y tritones de la *Fontana di Trevi*, indudablemente la fuente más célebre de Roma [Figura 26]. Más ampliamente los caballos marinos encabritados aspiraban a insertarse en la tradición de la escultura ecuestre. Además el ojo experto al que apelaba Mora reconocía en las veneras de su obra referencias a otras fuentes de Roma [Figuras 27 y 28]. Nuestra percepción actual de la fuente dista mucho de la concepción original de la artista. En efecto, la composición entera era dinamizada por el agua, siguiendo el modelo establecido por Bernini, particularmente en la *Fuente del Tritón*. Por otro lado, las figuras masculinas brindaron a Mora oportunidad de poner de manifiesto otro de sus talentos: la retratística. En efecto, según diversas fuentes, los tres rostros serían retratos de distinguidos jóvenes que habrían posado para ella en Roma.

Los contemporáneos de Mora reconocieron ampliamente su voluntad de presentarse como artista erudita. Leopoldo Lugones, quien se sumó a la discusión en torno a la anatomía de las nereidas, lo resumió de este modo: “[l]a tradición clásica, abonaba, pues la libertad de la fantasía”. De este modo, y a pesar de no hallar satisfactoria la resolución de las colas de pez de las nereidas, Lugones reconocía que la artista poseía un acabado conocimiento iconográfico. En suma, que era una artista

²⁴⁴ Arte helenístico, estatuilla de Afrodita, siglos III – II A.C, terracota, 25,9 cm, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

²⁴⁵ Carlos Páez de la Torre y Celia Terán, *Lola Mora...*, op. cit., p. 44.

²⁴⁶ Algunos ejemplos son la obra de la Escuela de Fontainebleau (*El baño de Venus*, circa 1550, óleo sobre tela, 97 x 126 cm, Musée du Louvre, París) y de Giambologna (*Venus*, 1571-1573, mármol, 114,9 cm, Getty Museum, Los Angeles. Pieza destinada a una fuente).

académica, no en un sentido peyorativo (lo perimido, lo gastado) sino erudito.²⁴⁷ Hubo quienes no comprendieron el despliegue de Mora: la revista *Letras y Colores* señaló la reminiscencia de obras contempladas en el viejo mundo y la ausencia de una nota plenamente original entre los defectos más salientes de la fuente.²⁴⁸ También Eduardo Schiaffino –su opositor en el seno de la comisión del monumento dedicado a la memoria de Aristóbulo del Valle– encontró en esas referencias clásicas el defecto fundamental de la fuente. En un relato de las discusiones en torno a la elección de Mora, Schiaffino recordaba “que la composición de la fuente sin originalidad alguna, y la ejecución banal de sus mitologías, indicaban claramente que la autora no se hallaba preparada para interpretar la elevada personalidad de Aristóbulo del Valle”.²⁴⁹

La fuente, obra de singular importancia en la cultura visual argentina, se presenta como un ingenioso despliegue de erudición, una auténtica máquina de sentido. A pesar de su centralidad en la trayectoria de Mora y de su popularidad, las alternativas de los dos proyectos conocidos, que colocan en un lugar central la formación de Mora, así como las referencias de la fuente han permanecido parcialmente veladas. Su singular iconografía de Venus sostenida por asistentes femeninas podría leerse como un comentario sobre la nueva mujer, cuyas representaciones visuales abarcaron temas tan disímiles como la mitología o las heroínas del pasado. Las múltiples relaciones de intertextualidad articuladas por Mora conforman su regalo-presentación, un intencionado objeto artístico cuyas bellas formas siguen atrayendo a quienes pasean por la Costanera Sur. Lejos de ser un sacrificio más de la artista patriota por excelencia –absolutamente entregada a su nación–, Mora buscó mostrar las tradiciones artísticas que había absorbido y su singular libertad a la hora de combinarlas. La escultura del siglo XIX se caracterizó por la reelaboración de motivos históricos en nuevas configuraciones, con un grado de libertad sorprendente, similar al que Mora disfrutó en sus años de mayor fortuna. Su inventiva logró transformar una obra plena de referencias clásicas en una exhibición feminista de mujeres triunfantes, a través de desvíos sutiles. Si hemos reconstruido las fuentes de la *Fuente* fue para mostrar que las variaciones de Mora pueden leerse como elaborados comentarios visuales.

²⁴⁷ Se califica a Mora de “artista académica”, reacia a abrazar la modernidad. Como sucede con los artistas de esta generación, “sus elecciones resultan de una toma de posición respecto de las problemáticas del arte, la política y la sociedad en el medio al que pertenecían”. Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos...*, *op. cit.*, p. 24.

²⁴⁸ “La fuente de Lola Mora”, *Letras y Colores*, año I, núm. 3, 15 de junio de 1903, s. p.

²⁴⁹ Eduardo Schiaffino, “Fracaso del Monumento al Doctor del Valle. Antecedentes”, *circa* 1907 (Archivo Eduardo Schiaffino, Archivo General de la Nación, Buenos Aires, Legajo 16).