



Feminismo y políticas de memoria e imaginación

1a. parte

FEMINISMO Y POLÍTICAS DE MEMORIA E IMAGINACIÓN.

5 NOTA EDITORIAL

Dina Comisarenco Mirkin

6 PRESENTACIÓN

Karen Cordero Reiman

ARTÍCULOS TEMÁTICOS

8 La Patria mexicana: ¿El cuerpo de la soberanía o la soberanía sobre el cuerpo? Reflexiones en torno a dos obras de Petronilo Monroy
Paulina Bravo Villarreal

24 El compañero y el compañero. La crisis del orden simbólico y el homoerotismo masculino en la obra de Rebeca Matte (1918)
Eva Cancino Fuentes y Gloria Cortés Aliaga

35 Un monumento para las mujeres de la patria: movimientos femeninos, arte y memoria en la ciudad de Buenos Aires de principios del siglo xx
Georgina G. Gluzman

50 Nuevos pasados que habitamos. La memoria antifascista y las metodologías críticas en el ámbito artístico del Estado español y la antigua Yugoslavia
Branka Vujanovic

PERSPECTIVA CRÍTICA

59 Is Feminism a 'Bad' Memory or a Virtual Future?
Some Reflections on Art Historiography, Feminism and Cultural Memory
Griselda Pollock

79 Intersubjetividad y transferencia: apuntes para la construcción de un caso de estudio
Maite Garbayo Maeztu

ENTREVISTA

91 "Yo soy muralista": Entrevista a Patricia Quijano Ferrer
Dina Comisarenco Mirkin

RESEÑA

- 99** Lugares privilegiados en los que detener la mirada:
los universos de Remedios Varo
Lourdes Méndez Pérez

DOCUMENTOS

- 102** México y feminismo: un himno (mal) entendido
Cecilia de la Paz Aguilar Castillo
- 104** Mariposas salvadoreñas
Cecilia de la Paz Aguilar Castillo

Un monumento para las mujeres de la patria: movimientos femeninos, arte y memoria en la ciudad de Buenos Aires de principios del siglo xx

Georgina G. Gluzman

CONICET-UNSAM

georginagluz@gmail.com

Resumen

Uno de los temas más intensamente abordados en las artes, las letras y la historia del período finisecular fue el referido a la actividad y hazañas de las mujeres en Argentina durante los años inmediatamente posteriores a la Revolución. A partir de los estudios del historiador Adolfo Pedro Carranza, un grupo femenino, la Asociación Pro Patria de Señoritas, encabezó la iniciativa de erigir un monumento a la memoria de las llamadas “patricias argentinas”. Este artículo analiza los debates y las derivas de este homenaje nunca concretado, situándolos en el contexto de las primeras asociaciones femeninas y feministas en Argentina.

Palabras clave: historia de las mujeres, memoria, feminismo, monumento, patricias argentinas.

Abstract

One of the most intensely discussed topics in the arts, literature, and history of the *fin-de-siècle* period was that related to the activity and achievements of the women in Argentina during the years that followed the Revolution. Inspired by the historical studies of Adolfo Pedro Carranza, a women’s group, the Asociación Pro Patria de Señoritas, led the initiative to erect a monument to the memory of the so-called “Argentine patrician women”. This article analyzes the debates and the processes of this never-materialized tribute, placing them in the context of the first female and feminist organizations in Argentina.

Keywords: women’s history, memory, feminism, monument, Argentine patrician women.

Introducción y consideraciones teóricas

Con frecuencia, se ha señalado que en América Latina, durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, los “gobiernos fuertes y de economía próspera encararon con mayor o menor energía la tarea de crear iconografías nacionales”.¹

La escultura conmemorativa jugó un rol central en estos procesos. En Argentina, para los festejos por el Centenario de la Revolución de Mayo, se completó el “*corpus* de los héroes con las estatuas individuales de los hombres de los primeros gobiernos revolucionarios”.² Dicho panteón era excluyentemente masculino. Sin embargo, a comienzos del siglo XX, una iniciativa propiciada con mayor fuerza por una pequeña asociación femenina, la Asociación Pro Patria de Señoritas, estuvo a punto de quebrar este discurso androcéntrico. Este artículo aspira a examinar el frustrado proyecto del Monumento a las patricias argentinas, cuyos derroteros iluminan algunos aspectos de las relaciones entre grupos femeninos, arte y memoria en la Argentina del Centenario.

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 esa época fue la realización de esculturas, situadas en prominentes espacios públicos, que transmitirían hechos y personajes clave de la Revolución. Para 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 estatuaría se halla íntimamente vinculado a la práctica europea contemporánea que, hacia fines del siglo XIX, derivó en una auténtica “estatuomanía”.³ Al mismo tiempo, el proceso de inmigración fue visto como una amenaza a lo nacional, dando lugar a un intenso programa de fiestas y desfiles.⁴

La propuesta de este artículo es doble. Por un lado, buscamos analizar la *maquette* de la obra —única instancia realizada— proyectada por la escultora argentina Lola Mora (1866-1936),⁵ una figura de inscripción peculiar en las historias del arte argentino. Además, buscamos dilucidar la importancia de las llamadas patricias argentinas en el imaginario de los primeros movimientos de mujeres en el país. De este modo, intentaremos rearmar una trama donde insertar este olvidado proyecto escultórico. En otras palabras, pretendemos acercarnos a la vida interior de este monumento no realizado, es decir, a las tempestuosas fuerzas sociales, políticas y estéticas escondidas bajo el exterior taciturno que exhiben todos los monumentos.⁶ Para ello, hemos recurrido a un intenso trabajo de búsqueda en publicaciones periódicas y en documentos oficiales, a fin de reconstruir las alternativas del proyecto.

El planificado monumento se inscribió en el marco de la proliferación de sociedades de mujeres, un hecho que caracterizó el período comprendido entre fines del siglo XIX e inicios del XX. En primer lugar, el Consejo Nacional de Mujeres, fundado en 1900, buscó “nuclear a todas las organizaciones femeninas del país”.⁷ Alejandra Vasallo ha indicado que, si bien la progresista médica Cecilia Grierson (1859-1934) había sido su promotora, la iniciativa sólo se

¹ Malosetti Costa, Laura, “Arte, memoria e identidades nacionales en Latinoamérica”, en *Studi latinoamericani*, vol. 2, 2006, pp. 103 y 104.

² Espantoso Rodríguez, María Teresa, María Florencia Galesio, Marcelo Gustavo Renard, María Cristina Serventi y Adriana van Deurs, *Historia de los monumentos: un capítulo en el proceso de creación de la nación argentina (1810-1920)*, Buenos Aires, 1992, mimeo, p. 34.

³ Agulhon, Maurice. *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México, Instituto Mora, 1994.

⁴ Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

⁵ Escultora y pintora. Comenzó su educación en el Colegio Sarmiento de Tucumán, donde recibió clases de dibujo. Comenzó sus estudios de pintura bajo la guía del italiano Santiago Faluccci (1856-1922), autor de uno de los primeros bosquejos biográficos de Mora. Entre 1897 y 1900 residió en Italia gracias a una beca gestionada por influyentes políticos. A su regreso, obtuvo importantes encargos oficiales y privados en Buenos Aires, Rosario y Tucumán. Tras un acotado período de intensa actividad, entre 1900 y 1907, la carrera de Mora sufrió reveses inesperados. En los últimos años de su vida trabajó en el norte del país. Murió en Buenos Aires tras el fracaso de proyectos vinculados al cine y la minería.

⁶ Young, James Edward. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven, Yale University Press, 1993, p. 14.

⁷ Vasallo, Alejandra, “Entre el conflicto y la negociación. Los feminismos argentinos en los inicios del Consejo Nacional de Mujeres, 1900-1910”, en Gil Lozano, Fernanda, Valeria Silvina Pita y María Gabriela Ini (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina. 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 derecha.

había podido concretar gracias a una alianza con sectores más moderados,⁸ conformándose una compleja alianza. En efecto, los diversos grupos femeninos —aunque de ideas dispares— estuvieron conectados entre sí, tornando difícil la separación nítida.

Como ha destacado Dora Barrancos, aun en los grupos de tono más claramente moderado existieron desvíos y fugas del discurso patriarcal.⁹ 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”.¹⁰ En cambio, la Asociación Universitarias Argentinas, fundada en 1902, tenía un perfil más renovador y feminista. La figura de Cecilia Grierson, ya distanciada del Consejo, fue central.¹¹ En el medio de estos conflictos e intereses, sólo en parte comunes, se desarrolló la propuesta de conmemorar a las “patricias argentinas”.

El desarrollo de este artículo está ligado al pensamiento feminista y a su crítica a la historia del arte, en particular a la necesidad de las mujeres de tener acceso al pasado. En Europa y en 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.

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.¹² Anclada en la historia social del arte, su respuesta 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”.¹³ Los desarrollos posteriores de la crítica feminista a la historia del arte, en particular a partir de la década de 1980, han enfatizado la necesidad de rechazar los parámetros evaluativos tradicionalmente aplicados.¹⁴ Rozsika Parker y Griselda Pollock avanzaron en esta dirección en *Old Mistresses*, al analizar 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 aquella de los artistas varones”.¹⁵

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*.¹⁶ El debate, centrado sobre las carreras de la artista italiana Sofonisba Anguissola y la francesa Élisabeth Vigée Le Brun, versó sobre los alcances del impacto del feminismo en la historia del arte. Mientras que Harris defendió 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.¹⁷ Esta discusión germinal sentaría los precedentes de una separación entre historiadoras del arte preocupadas por la integración de las mujeres “al currículo de la historia del arte”,¹⁸ en palabras de Mary Garrard, e historiadoras del arte “radicales”.

⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁹ Barrancos, Dora, *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008, pp. 26 y 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Grierson, Cecilia, *Decadencia del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, Buenos Aires, s. d., 1910.

¹² Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?”, en Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988, pp. 145-178.

¹³ *Ibid.*, p. 158.

¹⁴ Gouma-Peterson, Thalia y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin*, vol. 69, núm. 3, septiembre de 1987, p. 328.

¹⁵ Parker, Rozsika y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981, xviii-xix.

¹⁶ Realizada en 1976, en 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”. Harris, Ann Sutherland y Linda Nochlin, *Women Artists 1550-1950*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1981, p. 11.

¹⁷ Los pasos del debate pueden hallarse en Robinson, Hilary (ed.), *Visibly Female. Feminism and Art Today. An Anthology*, Londres, Camden Press, 1987, pp. 200-227.

¹⁸ Cit. en Gouma-Peterson, Thalia y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *op. cit.*, p. 353.

¹⁹Trasforini, Maria Antonietta, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, Universitat de València, 2009, p. 29.

²⁰Pratt, Mary Louise, "Women, Literature, and National Brotherhood", en *Seminar on Feminism & Culture, Women, Culture, and Politics in Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 48.

²¹Barrancos, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007, p. 11.

²²Mitre, Bartolomé, *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, Buenos Aires, W. M. Jackson, Buenos Aires, s. d., pp. 132 y 133 [1858].

²³Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana*, Buenos Aires, Trazo, s. d., p. 212 [1887].

²⁴Carranza, Adolfo Pedro, *Patricias argentinas*, Buenos Aires, Monquat y Vasquez Millán, 1901.

Las herramientas conceptuales proporcionadas por ambas tendencias son de utilidad para el contexto analizado en este artículo, el cual busca tanto iluminar un episodio artístico silenciado como discutir las bases sobre las que se ha asentado esta obliteración. 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.¹⁹

Las mujeres de la historia

Mary Louise Pratt ha indicado que durante la modernidad las mujeres han estado ausentes de la "historia oficial" y que, cuando se hacen presentes, "son figuras aisladas, y carecen de voz".²⁰ Refiriéndose al caso argentino, Dora Barrancos ha señalado que:

[n]uestros historiadores fundacionales pudieron vislumbrarlas como cooperantes y aun como partícipes decisivas en situaciones de crisis y de riesgo colectivo, pero prevalecieron los signos de una identidad femenina bien conocida hasta nuestros días: se atribuía a las mujeres debilidad física, intelectual y moral, así como exceso de sentimentalismo.²¹

La tradición escrita en torno a las patriotas argentinas hunde sus raíces en dos relatos fundamentales para la constitución de la historiografía nacional: *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* (1858) e *Historia de San Martín y de la independencia sudamericana* (1887), ambas escritas por Bartolomé Mitre. A lo largo de estas obras se menciona en varias oportunidades a las mujeres dispuestas al sacrificio personal por la patria. En *Historia de Belgrano* aparece un episodio célebre: se trata de la compra de fusiles con dinero provisto por un grupo de damas de Buenos Aires. Mitre no abundó en detalles, como sí lo harían historiadores posteriores, y el evento quedó reducido a una simple donación. Sin embargo, Mitre destacó el deseo de las patricias de grabar su nombre en cada uno de los fusiles costeados por ellas.²² Resulta llamativo que no hiciera referencia a la famosa proclama publicada en *La Gaceta* días más tarde de ocurrida la reunión en casa de los Escalada, donde se había decidido la donación.

Existe otro relato central en el ciclo de las patricias presente en *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. Remedios de Escalada, la joven esposa de San Martín, estaba a la cabeza de este grupo. Sin embargo, Mitre sospecha que esta donación tenía poco de voluntaria y que se trataba más bien de un tributo forzado. En efecto, Mitre señaló: "[San Martín] hizo concurrir a los donativos voluntarios a las damas de Mendoza".²³ Está claro que la agencia femenina es, en este episodio, bastante débil. El tono de esta historia contrasta de manera clara con aquél de la compra de fusiles.

Estos dos episodios incluidos por Mitre en sus obras, sumados al bordado de la bandera de los Andes, constituirían el núcleo de eventos asociados a las patricias argentinas. Ellas aparecieron en diversos relatos, de tono literario o histórico, a lo largo de las décadas siguientes. Sin embargo, su momento de esplendor llegaría a comienzos del siglo xx, no casualmente en el momento del despertar de diversos movimientos de mujeres.

La publicación de *Patricias argentinas* señaló un hito en la trayectoria del historiador Adolfo Pedro Carranza (1857-1914) y en la cristalización de una serie de eventos donde el protagonismo femenino era central,²⁴ como se indica desde el título. Bajo esta denominación,

Carranza incluía a figuras diversas, pero unidas por su pertenencia de clase. La única mujer anómala, la guerrera Juana Azurduy, se ubicaba luego de que desfilaran las damas poseedoras de “grandes” apellidos. La obra fomentó un nutrido conjunto de representaciones de la mujer patriota que fue muy 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 nacionales de una manera no considerada con anterioridad.

Este sujeto colectivo, pero múltiple, estaba en el proyecto de Carranza indisolublemente ligado a la imagen. En efecto, las dos ediciones de *Patricias argentinas* (publicadas en 1901 y 1910) estuvieron profusamente ilustradas. Carranza reclamaba para sí el honor de haber sido el primer interesado 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 a ellas.²⁵ La problemática de las imágenes de estas venerables matronas aparecía 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.²⁶

Carranza desarrolló una intensa actividad como promotor de diversas empresas “patrióticas”, “desde los encargos de imágenes que ‘completaran’ la iconografía nacional, hasta las adquisiciones de obras y objetos, la publicación de sus colecciones y su decidida intervención en los concursos para monumentos y pinturas de historia”.²⁷ En tal sentido, 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.²⁸ Esta acción tuvo como escenario privilegiado diversas páginas de la revista *Ilustración Histórica Argentina* y el libro dedicado al tema. Además, otro elemento central a considerar es el espacio que Carranza otorgó a las mujeres en el Museo Histórico Nacional.²⁹ Allí existía un espacio reservado a las mujeres merecedoras de un pequeño dominio en un relevante “lugar de memoria”.

Las imágenes e historias de las patricias argentinas, un panteón femenino sujeto a variaciones en su composición tras la publicación de Carranza, poblaron el universo visual de fin de siglo. Pronto surgiría un proyecto que buscaba perpetuar su efigie en el espacio público. *La Columna del Hogar*, temprana publicación feminista, 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 a la mujer argentina a las grandes de la patria”.³⁰

Carranza admitía de buen grado el sacrificio y entrega de las matronas argentinas, exaltadas como ejemplo del virtuosismo femenino. Sin embargo, las mujeres continuaban desempeñando un rol subordinado al de los héroes, que seguían siendo los auténticos motores de la historia nacional. Sin duda, es posible comprender esta creación historiográfica como parte del “movimiento compensatorio glorificador” que ha descrito Dora Barrancos.³¹ Sin embargo, en un momento de intenso debate en torno a la condición y rol social de la mujer, las páginas de Carranza hallaron lectoras-espectadoras tentadas a ingresar en la arena pública tras los pasos de las damas patricias. En efecto, ellas serían invocadas como antecesoras por los más diversos sectores del amplio movimiento de mujeres del período de entresiglos.

²⁵ Carranza, Adolfo Pedro, “Patricias argentinas”, en *La Ilustración Sud-Americana*, año VIII, núm. 178, 28 de mayo de 1900, p. 146.

²⁶ Carranza, Adolfo Pedro, “Patricias argentinas”, *op. cit.*, p. 133.

²⁷ Malosetti Costa, Laura, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, en *Historia Mexicana*, vol. 60, núm. 1, julio-septiembre de 2010, p. 441.

²⁸ Gluzman, Georgina, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina* e *Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, 2013, pp. 47-73.

²⁹ Malosetti Costa, Laura, “Arte e historia. Algunas reflexiones a propósito de la formación de las colecciones del Museo Histórico Nacional y del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires”, en Castillo, Américo (comp.), *El museo en escena. Políticas culturales y museos en América Latina*, Paidós, Buenos Aires, 2010, pp. 71-88.

³⁰ “Monumento á la mujer argentina. Patriótica idea”, en *La Columna del Hogar*, año 3, núm. 123, 29 de septiembre de 1901, p. 460.

³¹ Barrancos, Dora, *Inclusión/Exclusión. Historia con mujeres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 9.

³² Gorriti, Juana Manuela, *Perfiles*, en *Obras completas*, tomo III, Salta, Fundación Banco del Noroeste Cooperativo Limitado, pp. 101 y 102 [1892].

³³ López, Elvira, *El movimiento feminista. Primeros trazos del feminismo en Argentina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2009 [1901].

³⁴ López, Elvira, "La mujer en la Argentina: costumbres, educación, profesiones a que se dedica, datos estadísticos, legislación, etc.", en *Revista del Consejo Nacional de Mujeres*, año II, núm. 6, Buenos Aires, 25 de junio de 1902, p. 37.

³⁵ "Paula Jara Quemada", en *Unión y Labor*, año I, núm. 8, 21 de mayo de 1910, p. 10.

³⁶ 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.

Ahora bien, 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 también aspiraba a contribuir a la estabilización de un panteón de heroínas americanas. En su obra *Perfiles*, publicada en 1892, celebró a diversas personalidades distinguidas e incluyó a Juana Azurduy.³² Diez años después, la educadora y escritora Elvira López, autora de la primera tesis sobre feminismo escrita en la Argentina,³³ encontraba en las patricias un modelo a seguir: las mujeres abocadas a la filantropía —en su opinión, una ocupación fundamental— eran "herederas de las patricias de mayo".³⁴ La exaltación de las patricias argentinas por parte de diversas voces femeninas, y en muchos casos declaradamente feministas, merece un análisis detallado.

Heroínas nacionales abnegadas, las patricias no fueron, sin embargo, valoradas en específico por su condición de madres. Si bien es cierto que el sacrificio de dar los hijos a la patria era con frecuencia mencionado, reforzando la asociación entre mujeres y madres, los dos episodios centrales de la construcción a la que Mitre dio comienzo fueron siempre otros: el gesto de desprenderse de sus joyas, renunciando a la vanidad femenina y, fundamentalmente, el acto de la donación monetaria para comprar los fusiles necesarios. La insistencia de Carranza en este aspecto económico con seguridad llamó la atención de diversos grupos femeninos. El "concurrir con el óbolo" adquiría connotaciones muy en sintonía con preocupaciones contemporáneas, ya que las mujeres casadas sufrían la incapacidad legal de administrar sus bienes. La modificación de estas leyes restrictivas fue uno de los reclamos de estas décadas, que sólo sería concretado en 1926 con la ley 11.357.

Los años de esplendor de la creación de las patricias argentinas corresponden a los de formación de los primeros movimientos de mujeres en Argentina. Esta etapa inicial del despertar de una conciencia femenina es con frecuencia separada en dos líneas nítidamente diferenciables: una dirección de derecha, conservadora y católica, y una corriente de izquierda, combativa y laica. Ahora bien, entre estas dos vertientes existieron muchos puntos de contacto. La construcción historiográfica de las patricias argentinas, por su heterogeneidad y valencia múltiple, constituyó una clara prenda de unión. En efecto, las mujeres patricias fueron reivindicadas como antecesoras de la totalidad de los primeros movimientos femeninos. La carga de sacrificio y valores "femeninos" las hicieron atractivas para diversos grupos, entre ellos los femeninos socialistas.

El grupo *Unión y Labor*, vinculado a agrupaciones socialistas, editó una revista dirigida por Sara Justo y Matilde Flairoto, que se publicó entre 1909 y 1913, donde la presencia de las patricias fue permanente. El número del Centenario estuvo consagrado íntegramente a su celebración y su tapa estuvo dedicada a Mariquita, cuyo retrato hecho por Rugendas fue reproducido. El repertorio de las mujeres homenajeadas se había expandido, abarcando además de ciertas figuras del núcleo básico de Carranza, a personalidades como Paula Albarracín de Sarmiento y Eduarda Mansilla de García, que renovaban y extendían temporalmente la tradición de grandes mujeres fundada por aquél. Este panteón femenino era flexible y estuvo lejos de ser estático. Las escritoras de *Unión y Labor* fueron un poco más lejos al afirmar sin rodeos que Paula Jara Quemada fue "la primera feminista".³⁵ El progreso de las mujeres hallaba su origen en el pasado.

Los festejos del Centenario fueron el trasfondo de dos congresos de diverso signo y caracterizados con frecuencia como antagónicos, ya que tanto el Consejo Nacional de Mujeres como la Asociación Universitarias Argentinas realizaron eventos para conmemorar el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810.³⁶ Al respecto, 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,³⁷ descartando que las feministas progresistas invocaran a las patricias. Sin embargo, en el discurso inaugural del congreso de las mujeres universitarias, Ernestina 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.³⁸

Era en virtud de su actividad valiente que la “ciencia, el arte, las más altas manifestaciones del espíritu no tienen secretos” para las argentinas.³⁹ En el Primer Congreso Patriótico de Señoras, las patricias desempeñaron una función similar al dotar de una legitimidad histórica a la intervención de las mujeres en la esfera de lo público: “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”.⁴⁰ La encendida intervención de la periodista Carlota Garrido de la Peña en este marco utilizó las historias recuperadas por Carranza como introducción a sus observaciones sobre el rol contemporáneo de las mujeres no sólo como madres y filántropas, sino también como artistas y científicas:

El historiador Carranza ha inmortalizado a 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, Carmen 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 a 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 victoria, podamos decir en la exaltación del entusiasmo: Yo armé el brazo de este valiente, que aseguró su gloria y nuestra libertad.’⁴¹

Garrido de la Peña no dejaba de lado a Juana Azurduy, quien por el contrario era destacada por su trayectoria heroica en los campos de batalla de la independencia. La periodista señalaba 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”.⁴² La reflexión revela el deseo de un grupo de mujeres de contar con monumentos que celebraran las glorias femeninas de la patria, buscando desestabilizar el tipo de representaciones femeninas que habían comenzado a poblar la ciudad de Buenos Aires. 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”.⁴³ Estas representaciones fueron resistidas por este proyecto, donde las mujeres ya no encarnarían virtudes, sino figuras históricas definidas.⁴⁴

Voces en conflicto

El encargo del monumento a las damas de la independencia fue impulsado por la poco conocida Asociación Pro Patria de Señoritas, una institución cuyo período de mayor actividad parece estar comprendido entre 1904 y 1908. La Asociación Pro Patria de Señoritas había

³⁷ Carlson, Marifran, *¡Feminismo! The Woman's Movement in Argentina From Its Beginnings to Eva Perón*, Chicago, Academy Chicago Publishers, 1988, p. 140.

³⁸ López, Ernestina, “Discurso de la Dra. Ernestina A. López”, en *Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2008, p. 54 [1910].

³⁹ Garrido de la Peña, Carlota, “Concurso de la mujer argentina en la obra de la Independencia Nacional. Su misión de hoy en el civismo”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras en América del Sud*, Buenos Aires, Imprenta europea de M. A. Rosas, 1910, p. 91.

⁴⁰ “Prólogo”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, op. cit., pp. 5 y 6.

⁴¹ Garrido de la Peña, Carlota, “Concurso de la mujer argentina en la obra de la Independencia Nacional. Su misión de hoy en el civismo”, en *Primer Congreso Patriótico de Señoras...*, op. cit., p. 87.

⁴² *Ibid.*, p. 89.

⁴³ Fraisse, Geneviève, *Los dos gobiernos: la familia y la ciudad*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 59.

⁴⁴ Cfr. Nochlin, Linda, “Women, Art, and Power”, en Nochlin, Linda, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988, p. 23.

⁴⁵ Lavrin, Asunción, *Women, Feminism and Social Change in Argentina, Chile, and Uruguay, 1890-1940*, Lincoln y Londres, University of Nebraska Press, 1995, pp. 26, 258 y 259.

surgido en 1898 en la provincia de Santa Fe. Tenía en sus comienzos modestos objetivos: reunir fondos a fin de dotar al buque *Pampa* de bandera y cofre, afirmándose 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*. 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. Fundado en 1900, gracias a la iniciativa de Cecilia Grierson, fue convirtiéndose paulatinamente en una sociedad de beneficencia, 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 feminismo porteño de la primera década del siglo xx. En su completo estudio, Asunción Lavrin dedica dos páginas al Consejo Nacional.⁴⁵ Según la investigadora, esta institución nunca desarrolló una orientación feminista. 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.

Considerar como hipótesis un carácter feminista para el Consejo Nacional en su etapa temprana se presenta como una posible explicación a la pregunta en torno a 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 la propia Cecilia Grierson:

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.⁴⁶

⁴⁶ Grierson, Cecilia, *Decadencia del Consejo Nacional...*, op. cit., p. 3.

Más allá de que las jóvenes de la Asociación Pro Patria se vieran o no a sí mismas como feministas, es posible sostener que fue el feminismo lo que posibilitó el proyecto más ambicioso que tuvieron. El Consejo Nacional de Mujeres constituyó el eje de una compleja red donde intervenían diversas agrupaciones. Comisiones de la Asociación Pro Patria se sumaron a éste 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. A mediados de 1906, Andrea Ruiz Huidobro dirigió una nota a la presidenta del Consejo Nacional de Mujeres donde informaba que la Comisión había decidido "levantar por suscripción popular, un monumento a la memoria de las mujeres argentinas que contribuyeron al advenimiento de la libertad de nuestro país".⁴⁷ Agregaba que "ese monumento reflejaría grande honor para las mujeres nacidas en nuestro suelo, y aun para aquéllas 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.

⁴⁷ "Acta de la sesión del Ejecutivo del Consejo Nacional de Mujeres", en *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año VI, núm. 22, 25 de junio de 1906, p. 12.

La iniciativa no apuntaba sólo a establecer un vínculo 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.⁴⁸ La inserción

⁴⁸ Perrot, Michelle, *Mujeres en la ciudad*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 7 y 8.

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 debía ser analizada bajo esta óptica. No se trataba de situar nuevas imágenes femeninas alegóricas o publicitarias,⁴⁹ omnipresentes de 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 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 detenido muy pronto. El matiz conservador se profundizaría en las décadas siguientes y las patricias dejarían de ser un elemento del feminismo para integrar un panteón intocable de heroínas que brindaban legitimidad a sectores poderosos.

La incursión en el espacio público no fue bien recibida en el seno del Consejo Nacional de Mujeres, 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 pudo haber 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, pues recientemente se había levantado otra suscripción para la erección de una estatua a San Martín en Perú.⁵⁰ Asimismo, agregó que “el verdadero trabajo estaba en la recolección de los fondos consiguientes, por todo lo cual, creía que *era a esa Comisión* y no al ‘Consejo Nacional de Mujeres’ a quien le correspondería inmiscuirse en este caso”.⁵¹

A pesar de las noticias aparecidas en la prensa, y de la acuñación de una medalla conmemorativa por la colocación de su primera piedra en donde se utilizó la *maquette* de Mora, el monumento nunca fue realizado, posiblemente por cuestiones económicas, ya que la Asociación continuaba reuniendo fondos hacia 1910. Privadas de la capacidad del Consejo Nacional de Mujeres de recaudar fondos, las socias de la Comisión debieron recurrir a colectas realizadas con ocasión de misas en honor a las patricias, fiestas y representaciones teatrales cuya entrada se destinaría a la construcción del monumento.

El proyecto no despertaría gran interés en el Congreso Nacional. Cuando éste fue abordado 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.⁵² La Comisión del Centenario tampoco se interesó por el proyecto y el único resultado concretado fue la reedición de la obra histórica de Carranza. Tras este traspie, el impulso feminista en la Asociación Pro Patria duró poco y, luego de 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. Posteriormente llegaría la incorporación a la Liga Patriótica, una agrupación de extrema derecha. Pero durante unos breves años alimentaron y difundieron la idea de que las mujeres argentinas habían también contribuido heroicamente a la independencia, un rasgo que sin duda las acercaba de manera peligrosa a la demanda de igualdad de derechos ciudadanos.

⁴⁹ “Acta de la Asamblea del Consejo Nacional”, en *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año V, núm. 20, 25 de diciembre de 1905, pp. 5-8.

⁵⁰ “Acta de la sesión del Ejecutivo del Consejo Nacional de Mujeres”, en *Revista del Consejo Nacional de Mujeres de la República Argentina*, año VI, núm. 22, 25 de junio de 1906, p. 12.

⁵² *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.

⁴⁹ 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. Cowie, Elizabeth, “Woman as sign”, en Adams, Parveen y Elizabeth Cowie (ed.), *The Woman in Question*, Cambridge, The MIT Press, 1990, pp. 117-133.

Marcando terreno

El monumento había sido encargado a la celebrada escultora Lola Mora. Ahora bien, la abundante bibliografía sobre la denominada primera escultora argentina no ha prestado atención a este episodio.⁵³ La reciente producción de Laura Malosetti Costa marca un auténtico quiebre en la 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.⁵⁴

La falta de atención historiográfica al tan ambicioso 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. Los trabajos sobre Mora han estado fuertemente marcados por una fascinación por su figura y han construido una duradera leyenda, que depende de la invisibilización de otras artistas contemporáneas y de la atribución de un carácter de excepción positiva. En tanto mujer singular y única, Mora es raramente analizada en relación con el potente movimiento de mujeres que corrió paralelo a su carrera. 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”.⁵⁵

Además, se consideraba que la propia 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 Monumento a la Bandera proyectado por Mora (figura 1). En ella, una mujer entrega una bandera a un soldado asustado frente al avance, mientras una niña observa a este grupo; con ello, se producía una ridiculización de la mujer con poder. La caricatura se inserta en una larga serie de críticas visuales al feminismo, cuyas promotoras abandonarían los deberes domésticos y se acercarían a actitudes “masculinas”.

Así mismo, el movimiento porteño de mujeres 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 a 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”.⁵⁶

La elección de Mora no era extraordinaria. En efecto, ella era la única mujer que practicaba la escultura pública en Buenos Aires. Además, Mora parecía la encarnación de las virtudes sostenidas por los movimientos de mujeres más diversos: talento, feminidad y patriotismo.

⁵³ La bibliografía sobre Mora es extensa. Para una aproximación a los *topoi* comunes a todos los relatos biográficos véase Gluzman, Georgina, “La primera artista argentina: Lola Mora y la construcción mítica de una heroína”, en Giunta, Andrea (dir.), *Synchronicity/ Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art: 19th Century to the Present. 3rd International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*, Austin, University of Texas at Austin, 2014, disponible en: <http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf>.

⁵⁴ Malosetti Costa, Laura, “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires”, *op. cit.*

⁵⁵ “Lola Mora en el Congreso”, en *Caras y Caretas*, año IX, núm. 421, 27 de octubre de 1906, s. p.

⁵⁶ “Crónica”, en *La Columna del Hogar*, año II, núm. 66, 15 de agosto de 1900, p. 356.



Fig. 1 Holmberg, "Escultura oficial. Las estatuas encargadas por la Comisión del Centenario", *Caras y Caretas*, año XII, núm. 547, 27 de marzo de 1909, s. p.

De manera creciente, la artista era vista como un modelo a seguir: encarnaba el ejemplo más acabado de la capacidad femenina en las artes. Asimismo, es necesario destacar que su participación en esta iniciativa se inserta en un continuo de imágenes de tema histórico creadas por mujeres, desde Sofía Posadas a María Obligado de Soto y Calvo. La construcción de un imaginario para la nación fue una preocupación permanente para varias artistas de entresiglos. La creación de obras vinculadas con la historia nacional les permitió diferenciarse de las aficionadas civilizadoras⁵⁷ que poblaban los salones desde 1893 y presentar un perfil definido de 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, Adolfo Pedro Carranza, quien en una carta dirigida a José E. Uriburu, describía el programa iconográfico para el futuro monumento:

El monumento de homenaje a la acción de las damas argentinas en la guerra de la independencia, puede ser simbolizado en una mujer sentada majestuosamente sobre un pedestal de arquitectura incásica, indicando con el brazo derecho, sin severidad pero con resolución, el camino del deber y de la victoria. A la izquierda y como bajo en custodia, una pira.

⁵⁷ Gluzman, Georgina G., *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

⁵⁸“Varias. Monumento á las patricias argentinas”, en *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).

En el pedestal, al frente: La República Argentina á sus patricias en el Centenario de la Revolución. 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 Martín á Chile, y al pie: “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 pie: “Yo armé el brazo de este valiente que aseguró su gloria y nuestra libertad”.⁵⁸

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 Sánchez, cuya destacada actividad intelectual y política la convirtió en un símbolo de la Revolución. 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 de manera activa en combate, como Azurduy, la dimensión beligerante de la acción de las patricias estaba presente, como veremos. En este sentido, la iconografía de Carranza difícilmente puede ser entendida como un refuerzo del ideal doméstico femenino.

El historiador no detallaba todos los lados del pedestal. Mora tuvo entonces que completar las instrucciones de Carranza. Además, realizó diversos cambios. Mora intentó dar una forma visual al “pedestal de arquitectura incásica” sugerido por Carranza a través de la recreación de los sólidos sillares incas. Según el plan de Carranza, el frente del pedestal debía estar ocupado por las figuras de las damas de la Sociedad Patriótica, es decir, aquel grupo que había pagado por las armas en 1812. 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 escasas fotos permiten tener una idea certera de las variaciones introducidas y de su alineación estilística con otras obras de la artista (figuras 2, 3 y 4). En primer lugar, la imagen

Figura 2, 3 y 4. Lola Mora, proyecto del Monumento a las patricias argentinas, 1907 (Tomado de *La Prensa*, 7 de marzo de 1907, p. 6)



femenina que coronaría 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. 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. La iconografía era una sugerente mixtura de las representaciones difundidas por la prensa y por la literatura, particularmente ligadas al relato de Mariano Pelliza,⁵⁹ con un elemento inédito e inesperado.

De las mujeres que el monumento esperaba celebrar una de ellas era Mariquita Sánchez, autora de la nota que acompañó la donación de fusiles, 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; ésta 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.

En *Nationalism and Sexuality*, George Lachmann Mosse analizó las diferentes formas de representación nacional a través de figuras femeninas: Marianne, Germania y Britannia. Las imágenes de mujeres castas y modestas evidenciaban el imaginario moral de una nación: virtuosas mujeres y aguerridos hombres. Pero, como sucede con la figura de Marianne, la imagen femenina podía a veces representar la libertad.⁶⁰ Esta imagen combativa, surgida en la Revolución Francesa, contradecía los valores supuestamente femeninos de “respectabilidad” y “arraigo”. Es interesante señalar esta tensión entre representación de la nación y feminidad en el núcleo mismo del proyecto de Mora.

En efecto, el monumento tendría dos niveles diferenciados de manera muy clara. Sobre el pedestal se situaría una imagen alegórica —sedente y pasiva—, mientras que a uno de los lados del pedestal se ubicaría una imagen femenina revolucionaria: una mujer descrita por Mosse como “joven, atractiva y con poca ropa”, es decir, un tipo iconográfico opuesto al de la estabilidad de las figuras nacionales de aspecto conservador. La figura proyectada por Mora se vincula a la Marianne imaginada por Delacroix: “en movimiento, gesticulante y muy humana”. Este conflicto entre diferentes —y contradictorias— imágenes femeninas para la nación se vincula con el sitio ambiguo asignado por la historia argentina a las patricias, ora como heroínas revolucionarias en el fragor de la lucha, ora como afanosas amas de casa cuya tarea se ha visto momentáneamente interrumpida. La inclusión de la figura de la mujer guerrera permitía el ingreso simbólico de las mujeres al universo de la lucha.

Las ilustres patriotas, que implicaban desde sus primeras apariciones en la literatura cierta desobediencia y, considerando figuras como Azurduy, una dosis de violencia, permitían el asomo de elementos decididamente no convencionales, visibles en diversas figuraciones de la mujer heroica. Éstas abarcaron diversas manifestaciones: mujeres distinguidas, matronas sacrificadas y, en ciertos casos, guerreras. La nutrida iconografía de Juana Azurduy, omnipresente en la prensa ilustrada, da testimonio de ello. En este espacio de conflicto con las representaciones femeninas decorosas se halla la portada de un libro de Elvira Reusmann de Battolla, quien presenta una imagen positiva de la mujer guerrera [figura 5].

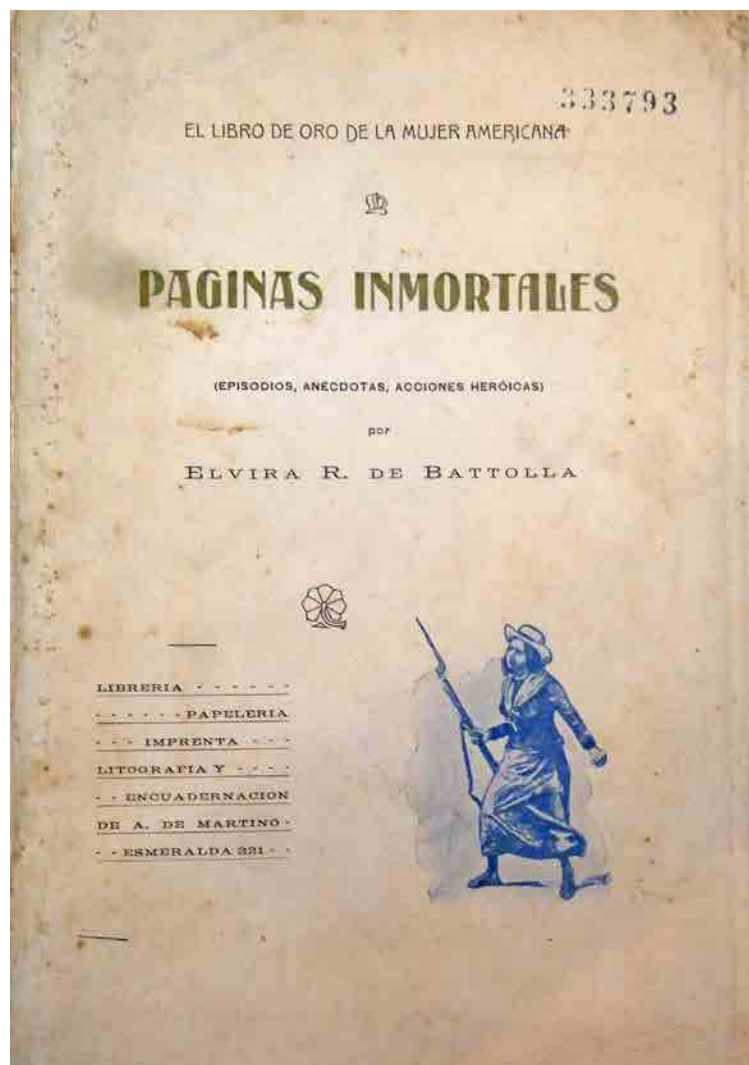
Carranza no se había limitado a desarrollar el elaborado programa iconográfico; esperaba, además, tener influencia sobre la elección del artista que debía ejecutarlo. En una carta

⁵⁹ Pelliza, Mariano A., *Glorias argentinas. Batallas. Paralelos. Biografías. Cuadros históricos*, Buenos Aires, Félix Lajoune, 1885, pp. 189-195.

⁶⁰ Mosse, George Lachmann, *Nationalism and Sexuality: Middle-class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, pp. 90-100.



Figura 5. Portada de Páginas inmortales (episodios, anécdotas, acciones heroicas) de Elvira Reusmann de Battolla, 1910.



⁶¹ Borrador de carta de Adolfo P. Carranza a Andrea Ruiz Huidobro, datada "Buenos Aires, marzo 20/907", en *Diario de Adolfo P. Carranza*, pp. 147 y 148 (Fondo Adolfo P. Carranza, Museo Histórico Nacional, pp. 145-147).

⁶² 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).

⁶³ Malosetti Costa, Laura, "Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Buenos Aires", en *Historia mexicana*, op. cit.

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 para realizar la obra.⁶¹ Las razones del rechazo a la escultora, cuya aceptación por la Asociación había sido conocida por Carranza recientemente,⁶² no estaban explicitadas. Malosetti Costa ha sugerido que Carranza posiblemente no estimara la producción de Mora, en particular la famosa *Fuente de las nereidas* que estaba lejos de estimular los sentimientos patrióticos, según esperaba Carranza.⁶³ 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, que nunca completaría, 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.⁶⁴ Es difícil saber a qué problemas aludían Carranza y Ruiz Huidobro. La cuestión merece ser examinada en el contexto de la carrera de Mora, quien habiendo aceptado un elevado número de encargos incurría en retrasos frecuentes. Además, su éxito crítico se vio duramente golpeado por el rechazo al monumento a Aristóbulo del Valle.⁶⁵

El monumento y las demás manifestaciones feministas que ensalzaban a las patricias buscaban recuperar el rol desempeñado por las mujeres en la tarea de construcción, por un lado, de la nación y, por otro, de una memoria nacional. El momento celebrado era un período excepcional, ya que guerras y revoluciones son con frecuencia ocasiones de grandes

⁶⁴ 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).

⁶⁵ Véase Oliveira César, Lucrecia, *Aristóbulo del Valle*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades/Ediciones de Arte Gaglianone, 1993, pp. 43-48.

libertades fugaces.⁶⁶ El monumento cristalizaría este período y sería capaz de aleccionar al pueblo y señalar caminos posibles. De modo paradójico, las patricias constituían un elemento central en la construcción de la representación 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.

Si bien la propuesta del monumento no prosperó, el *topos* de la dama patriota en las artes visuales continuó vigente. Por ejemplo, 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. Esta propuesta dejaba de lado un elemento fundamental de la *maquette* de Mora: la individualización de Mariquita Sánchez y hacía 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 (1910). 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. El pequeño conjunto de episodios en torno a la agencia femenina cautivó, a través de tres décadas, la imaginación de diversas artistas que desafiaron dos convenciones: la incapacidad de las mujeres para tratar asuntos artísticos elevados y la pasividad femenina en la historia.⁶⁷

Al final, el repertorio estatuario del Centenario argentino 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. De forma paralela, fueron perdiendo poder como figuras relacionadas con el cambio y fueron apropiadas por sectores conservadores. Este recorrido por la construcción historiográfica de las patricias argentinas, por sus derivas en el pensamiento de diversos grupos de mujeres del cambio de siglo y por un monumento imposible ilumina la compleja inserción de las mujeres en los relatos siempre masculinos de las naciones y sus luchas. Tal vez la intención de redefinir la posición contemporánea de las mujeres gracias a la monumentalización de los logros pasados fuera una táctica destinada a fracasar.

Por último, quisiéramos volver sobre las razones que han mantenido este episodio de la trayectoria de Mora en las sombras, siendo apenas una nota marginal en las múltiples monografías existentes sobre la artista. En 1903, cuando la artista se hallaba en Buenos Aires para instalar la célebre *Fuente de las nereidas*, el Club del Progreso, un espacio de sociabilidad de la elite porteña, ofreció un banquete en su honor. Todos los estudiosos de Mora han comentado la inserción (muy transitoria) de la artista en este ámbito masculino. En esa misma estadía de Mora en Buenos Aires, la Asociación Universitarias Argentinas organizó un té para agasajarla. El evento, que ilumina la sociabilidad femenina del período de entresiglos y las ambiciones de las mujeres participantes de los diversos grupos femeninos porteños, es raramente mencionado. Tal vez, el ocultamiento de estos vínculos demuestra la incomodidad que los sueños femeninos despiertan. ■

⁶⁶ Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot, "Orders and Liberties", en Fraisse, Geneviève y Michelle Perrot (dir), *History of Women in the West*, tomo IV, *Emerging Feminism from Revolution to World War*, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1993, p. 1.

⁶⁷ Cherry, Deborah, *Painting Women. Victorian Women Artists*, Londres, Routledge, 1993, p. 188.