

De las ruinas a la poética paisajista Daría Echagüe de Santibáñez, una artista (en) clave en San Juan (1872–1956).

Ayelén Mara Daverio
TECC, Facultad de Arte, UNICEN
daverioayelen@gmail.com

Resumen: En pleno florecer de la nación, el arte se tornó un elemento insoslayable para la proyección política finisecular. Sin embargo, no pareció inferir en lo que sucedía con aquella otredad social que muchos ignoraban: las mujeres artistas. Daría Echagüe fue una pintora invisibilizada, pese a la relevancia de su legado artístico para la historia y el arte de San Juan y Argentina. Al contextualizar el período como lo que acontecía en el entorno sociocultural que circundaba a la pintora y sus contemporáneas, se puede vislumbrar qué motivó a Daría (como a otras tantas artistas) a desafiar los convencionalismos y las normas de la época, incluso desacatando los esquemas de representación avallados en la obra de autoría femenina pero que estaban válidamente alineados con la noción de identidad y memoria nacional.

Palabras clave: nación; arte; mujer artista; invisibilidad; legado.

Resumo: Em meio ao florescimento da nação, a arte tornou-se um elemento inevitável para a projeção política da virada do século. No entanto, não parecia inferir o que estava acontecendo com aquela alteridade social que muitos ignoravam: as mulheres artistas. Daría Echagüe foi uma pintora invisível, apesar da relevância do seu legado artístico para a história da arte de San Juan e da Argentina. Ao contextualizar o período como aquilo que acontecia no ambiente sociocultural que rodeava a pintora e os seus contemporâneos, podemos vislumbrar o que motivou Daría (tal como tantos outros artistas) a desafiar as convenções e normas da época, desobedecendo mesmo aos esquemas de representação consagrados nas obras de autoria feminina mas que se alinhavam validamente com a noção de identidade e memória nacional.

Palavras-chave: nação; arte; mulher artista; invisibilidade; legado.

Abstract: In the midst of the nation's flourishing, art became an unavoidable element for the fin de siècle political project. However, it didn't seem to infer in what happened with that social otherness that many ignored: women artists. Daría Echagüe was an invisible painter, despite the relevance of her artistic legacy for the history and art of San Juan and Argentina. By contextualising the period as what was happening in the sociocultural environment surrounding the painter and her contemporaries, one can glimpse what motivated Daría (like so many other artists) to challenge the conventions and norms of the time, even disobeying the schemes of representation endorsed in the work of female authorship but which were validly aligned with the notion of identity and national memory.

Key-words: nation; art; artist woman; invisibility; legacy.

Déjeme ver cómo se siente vivir el arte
 a través de su mirada ensoñadora.
 Dígame Daría cómo pudo plasmar y transmitir tanta
 belleza, reina de su obra "La Quebrada del Zonda",
 cautivando con su sonrisa y transmisora de utopías.
 [...] Relatos hegemónicos entre tazas de té,
 bordados por doquier.
 Derechos vulnerados por ser mujer,
 rol femenino encasillado.
 Dígame cómo hizo usted
 para influir en el tiempo
 y ser productora artística activa
 En un mundo perpetuado por lo masculino.
 Dígame cómo hizo usted por mantenerse a salvo,
 en éste jardín incierto. [...]

 Mar Sánchez Ferragut¹

San Juan y el florecer de un Estado Nacional argentino a fines del siglo XIX

A fines del siglo XIX, la añoranza por convertir a la Argentina finisecular en una nación culta, civilizada y moderna parecía resultar inminente, convergiendo en ella una serie de intereses entrelazados. Por una parte, el desarrollo y progreso económico, alineado a una política liberal y donde el modelo agro exportador tenía un rol protagónico, y por otra, la mirada puesta en una educación más sofisticada, con cierto tinte igualitario. Al contemplar las naciones eurocéntricas como modelo a seguir por su investidura política, económica y cultural, el gobierno nacional, presidido por Julio Argentino Roca, empezó a desarrollar estrategias desde los distintos sectores. Si bien, explícitamente, la discursiva pública parecía demostrar que los objetivos del gobierno estaban alineados a garantizar una mayor amplitud de posibilidades en miras de una sociedad más unida, moderna e instruida culturalmente, implícitamente, acarreó una serie de irregularidades, sumado al favoritismo político, la violencia y el malestar social. Un claro ejemplo de ello fue la medida que confluyó,

mediante un engaño disfrazado en promesa de que ocuparían la tierra quitada a los indios, en la llegada de una multitud de hombres y mujeres (éstas en menor cantidad) al país. Fue una de las tantas medidas implementadas en pos de consumir aquél ideario político que, si bien hubo múltiples factores que incidieron en su irregularidad, se terminó aludiendo al arribo masivo de los inmigrantes como el principal causante de los "males" que acarreó la modernización de la nación (Terán, 2008, p. 117). Pese al desagrado, el rechazo y los atropellos cometidos por parte de ciertos sectores, sumado al desarraigo de su tierra y hogar, los y las inmigrantes culminaron por convertirse en la mano de obra barata que se necesitaba para alcanzar aquel "progreso" que integraría la nación al mercado mundial y que la podría transformar en una posi-

¹ Autora y terapeuta española (1989 -). Es una escritora autodidacta cuyos poemas se enfocan en temas como la mujer, la espiritualidad y el amor propio. Así mismo, se desempeña como terapeuta, brindando talleres y cursos orientados a terapias alternativas.

ble potencia económica.

Frente a la controversia entre quienes eran partidarios nacionalistas y quienes tenían una visión más cosmopolita como el “problema” que podría implicar el aluvión migratorio, se pensó, como vía soluble, el proceso de homogeneización y asimilación nacional. El análisis que hace González Bernaldo de Quirós (1997, p. 110) sobre este proceso permite entender que se concibió como parte de un proyecto de mayor magnitud y de cual se ha hecho cierta alusión anteriormente: la construcción de un Estado Nacional. Éste debía cumplir con ciertas características tales como tener un aparato administrativo central que permitiera asegurar el proceso de asimilación nacional; dirigir un ejército que le permitiera ejercer un control coercitivo; y la capacidad de integrar los espacios regionales a la macro economía, desarrollando a su vez las instituciones que pudieran promover el proceso de nacionalización. Entre las cuales, y a posteriori, se destacarían la formación de un sistema educativo unitario y común; el servicio militar obligatorio instalado desde 1901; y un sistema de comunicación y de transportes que terminaría unificando al territorio nacional especialmente de la mano de los ferrocarriles.

Todo parecía indicar que, acorde a los propósitos de la élite gobernante, Argentina se estaba encauzando hacia una próspera integridad e unidad nacional, aunque internamente venía acarreado cierto malestar y discrepancias políticas desde hacía un tiempo. El epicentro porteño parecía acaparar ciertas ventajas respecto a las decisiones políticas, rutas de comercialización y autoritarismo. Lo cual se evidenció en la expresión, por ejemplo, de ciertas figuras políticas como Domingo Faustino Sarmiento, gobernador de la provincia de San Juan en su entonces, quien alegó que Buenos Aires nucleaba los ideales civilizatorios, el progreso y el comercio exterior mientras que el interior quedaba ajeno, en un plano secundario y sin recepción de aquellos aires de civilización (Arias y Peñaloza de Varese, 1966, p. 304).

Con la asunción a la presidencia de la nación en 1880, Roca comprendió que, antes de tomar cualquier clase de decisión y para gobernar como proyectaba hacerlo, era necesario apaciguar el poder y dominio que Buenos Aires tenía por sobre el resto de las provincias. Por lo que, ante la derrota del gobernador Carlos Tejedor, se determinó capitalizar la ciudad de Buenos Aires como medida primitiva para reducir su hegemonía y autonomía (Arias y Peñaloza de Varese, 1966, p. 369). Pese a ésta determinación, que para las provincias del interior significó un acto victorioso respecto a Buenos Aires, hubo quienes no vieron con buenos ojos la asunción del nuevo presidente debido al fraude electoral alevoso que se sucedió. Pero no fue el único indicador que generó discrepancias respecto al gobierno roquista, sino también el Unicato, del cual ni la provincia de San Juan quedó exenta. Políticamente, ésta estuvo enlazada (en todo momento) a los lineamientos nacionales demarcados bajo el lema de orden, progreso y modernización, el cual era adjudicado al gobierno oligárquico, y con el que se propulsó (o al menos es lo que se intentó) la consolidación del Estado Nacional (López Ríos, 1997, p. 71).

Una proyección que implicó la planificación de propuestas y estrategias determinadas como un accionar

autoritario ante el devenir de conflictos y un malestar social. El aluvión migratorio fue uno de los factores que incidió en tal malestar, tornándose en un dilema para algunos, y ante el cual se pensó en el proceso de homogeneización y asimilación nacional como vía soluble. Sin embargo, para alcanzar, en el período finisecular, la proyección de una comunidad ideológicamente homogeneizada y con un sólido sentido de pertenencia a la nación argentina, cómo era estipulado, resultaba clave la convergencia entre las viejas y recientes concepciones identitarias. La presencia de un sentimiento nacional por parte de cada individuo hacia la patria daría lugar a la concepción de la esfera pública como ámbito predilecto a partir del cual podría concebirse la posible nación (González Bernaldo de Quirós, 1997, p. 119). Esfera en la cual la educación y la cultura pasarán a ocupar un rol central, como elementos insoslayables, pudiendo nuclear a los diferentes sectores y la otredad social (mujeres, inmigrantes, clase trabajadora), en pos de fortalecer un sentir identitario compartido. Ahora bien, ¿Cómo se propusieron lograrlo? A través de un selectivo programa de instrucción y difusión de textos literarios y escolares, la reproducción de imágenes de próceres y figuras históricas, la exhibición de obras intangibles (pinturas) y el emplazamiento de obras escultóricas en espacios públicos. En el caso del sector cultural, las artes plásticas acapararon la mayor atención como recurso tanto para la concreción de proyectos alineados a la consolidación del Estado Nacional como para la valoración de la actividad artística en el marco constitutivo de una cultura civilizada, a imagen y semejanza de las culturas europeas, pareciendo cumplir así con los intereses, principalmente, de la élite gobernante.

Aunque toda la mirada pareciera concentrarse en el epicentro porteño, éste no era el único escenario de tal ponderación cultural; en las provincias del interior también estaba sucediendo, y quizás desde antes, cierta inversión paradigmática. Esto se evidenció en la postura de figuras como Sarmiento, quién sostenía que no podía pensarse la cultura y educación en forma aislada, siendo que resultaban piezas claves en el proceso civilizatorio que ponderaría a su provincia natal, San Juan, y, desde una territorialidad extendida, a las demás provincias. El progreso, el ejercicio de derechos, el orden y el cultivo de un conocimiento general que propiciara la sabiduría de la sociedad constituían factores exponenciales de una auténtica civilización, de la cual eran partidarios ciertos sectores ilustrados y políticos, y para la cual se tomaba como modelo a las sociedades eurocéntricas, especialmente a Francia e Inglaterra. Ya en su libro *Facundo. Civilización y barbarie*, Sarmiento expuso su idea en torno al concepto de civilización:

[...] La ciudad es el centro de la civilización: ahí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos. [...], allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular. [...] (Varas, 2011, p. 82).

Los intereses entrecruzados fueron constantes y, a la vez, generaron ciertas discrepancias entre quienes, desde sectores diferidos, tenían el foco puesto en la educación como eje del orden civilizatorio y progresista. Pese a esto, en el caso de San Juan, terreno que nos compete para el abordaje del presente artículo, se buscó, de una u otra forma, poder promover una educación de nivel avanzado, que garantizara la formación de futuras/ os ciudadanas/ os en aspectos centrales incluso en relación con el progreso y desarrollo

económico de la provincia. Fue así que, en 1864, ya contaba con un Colegio Nacional, posteriormente denominado “Monseñor Dr. Pablo Cabrera”, que emulaba el modelo del Colegio Nacional de Buenos Aires y vendría a constituir la pieza cúlmine de una serie de gestiones en miras de nacionalizar el Colegio Preparatorio provincial. También, contó con la fundación de otro espacio de carácter trascendental en lo que refiere a materia educativa: la Biblioteca Franklin, la cual resultó ser toda una novedad al ser la primera institución de tal índole en toda la república. Siendo designada, al principio, como biblioteca pública, pudo enriquecer su acervo gracias a las donaciones realizadas por figuras representativas del sector cultural, radicadas tanto fuera como dentro de la provincia. Entre ellas, Domingo F. Sarmiento, quien donó su colección personal de libros, lo cual motivó a la Comisión Directiva de la institución a celebrar el centenario del natalicio del prócer hacia 1911 (Castro, 2020, p. 26).

La apertura de la biblioteca daba cuenta, probablemente, del ímpetu con que se buscaba promover en la provincia una educación prestigiosa, donde no faltaran las herramientas ni los recursos para formar, instruir y capacitar a los/as futuros/as ciudadanos. Extendiendo tal interés al terreno nacional, esto podía verse manifiesto, como hemos referido antes, en la implementación de diversas políticas en pos de consolidar una unidad nacional, y haciendo frente a la incultura y analfabetismo. Sin embargo, ésta no era la única preocupación, ¿qué sucedía con quienes estarían frente a los salones de clase?, pues bien, se propuso como una alternativa consolidar el normalismo educacional. Para lo cual, Sarmiento propuso junto a su ex ministro de Instrucción Pública y presidente de entonces, Nicolás Avellaneda, impulsar la creación de la escuela normal como recurso para velar por una enseñanza popular, promoviendo la democracia y el sentir de una república. Dicho proyecto culminó convirtiéndose en ley en 1875. De este modo, el normalismo pasó a ser una realidad, viéndose culminada en la instalación de una Escuela Normal de Maestros de Instrucción Pública en la capital de cada provincia, aunque en San Juan se demoró unos años debido a los traspiés económicos y políticos, hasta que el gobernador Agustín Gómez consiguió la autorización por parte del gobierno nacional para la creación de la escuela en 1879 (Arias y Peñaloza de Varese, 1966, pp. 383-385; López Ríos, 1997, p. 69).

La imperativa en las provincias del interior por igualarse, en los aspectos económico, educativo y cultural principalmente, a la ciudad metropolitana de Buenos Aires, cómo hemos visto al momento, se vio manifiesto en acciones concretas. Por ejemplo, para lo que constituía la vida pública en San Juan capital, lugar donde confluía cotidianamente la sociedad, se ideó un proyecto en torno al embellecimiento y la ornamentación de los espacios públicos como plazas y parques, emulando al epicentro porteño, aunque probablemente con un objetivo que se transponía a sólo ver estéticamente bella la ciudad: el de educar, mediante una narrativa visual, a la sociedad.

Mujeres, roles y disruptivas en el terreno socio-cultural y político sanjuanino y nacional

Siguiendo los lineamientos del proyecto político finisecular, éstos se vieron transpuestos, sobre todo, en la

promoción de una conciencia nacional, especialmente dirigida a las generaciones más jóvenes y los inmigrantes. El objetivo fue despertar en cada uno/ a un sentimiento ferviente por la patria y la nación, y la afirmación de una identidad cuyas raíces se asentarán en el pasado nacional. Fue así como se ideó tal promoción en torno a la creación, difusión e incorporación de una narrativa socio-histórica en el imaginario social de una nación que apenas estaba floreciendo. Con el propósito de materializar la misma, se desarrollaron diversas estrategias, dentro de las cuales podría decirse que el arte constituyó un elemento insoslayable para dar forma a aquel relato homogéneo de nación que se añoraba (Bertoni, 2001, pp. 102-103). Sin embargo, éste requería, al mismo tiempo, cierta (re) educación del gusto estético del público para que éste pudiera apreciar un arte genuino con elementos compositivos que se vincularan con la identidad de una nación (Malosetti Costa, 2010, p. 82).

Sin embargo, así como en la discursiva pública prevalecía aquél ideal, podría decirse utópico, de integridad, equidad e identidad nacional, hacia el interior de la sociedad otra era la realidad. Empezando por la desigualdad genérica en un terreno, en muchos aspectos, androcéntrico. Probablemente esto encuentre respuesta, si buscáramos una justificación (aunque sea desacertada), en lo que plantea Marías (1981 [1980], p. 18) respecto a que históricamente ha habido una manera tradicional de concebir a la mujer, no como alguien más, lo cual hubiera sido algo probablemente más compensatorio, aun sin tener los mismos derechos que el hombre, sino más bien como un apéndice inmóvil e inoperante, a la sombra de aquél, en tanto sujeto social, histórico y cultural. Un error que conllevó a la construcción sistemática de ciertos pre-conceptos históricos en torno a la mujer, impuestos bajo un velo de condición “natural” de la misma y, así mismo, la desacreditó de derechos, posibilidades y libertades. La ausencia de un respaldo jurídico y legal, la cosificación de su figura relegada a una serie de tareas y labores, la prohibición o limitación de su presencia en espacios públicos, la idiosincrasia ideológica de su género asociada a ciertas dotes y cualidades (belleza, sutilidad, sensibilidad), son algunas de las adversidades que el género femenino atravesó en el territorio argentino, hacia fines del siglo XIX. El encasillamiento de su figura a determinados roles, principalmente el de madre y esposa, estaba fuertemente arraigado al imaginario sociocultural de la época. Su deber y dedicación estaban destinados al funcionamiento de las labores domésticas como a la educación y crianza de los hijos (López Ríos, 1997, p. 68), para lo cual parecía disponer de cierta libertad de la cual, en otros ámbitos, no era digna. Sin embargo, tal libertad resultaba parcial debido a que, de una u otra forma, el esposo era quien velaba por el bienestar de la familia y la economía del hogar, por lo que toda decisión por parte de la mujer debía pasar por él, siendo quién tenía la “última palabra”. Si bien es cierto que venían dándose algunos cambios paradigmáticos debido a la actuación de la clase “ilustrada”, cuyos ideales estaban orientados hacia el progreso y la modernización (López Ríos, 1997, p. 84), tanto los derechos de las mujeres como la desigualdad continuaban siendo una problemática carente de atención y abordaje por parte de políticos, intelectuales y figuras públicas. Sin embargo, no para todos fue un tema que pasó desapercibido; retrocediendo en el tiempo, hacia mediados del siglo XIX, se puede mencionar la iniciativa de Sarmiento y de quienes se (pre) ocuparon por la educación, el periodismo y el derecho al ejercicio de la po-

lítica, infiriendo su accionar positivamente en la educación de la mujer, con ciertas directrices, como en el desarrollo cultural de San Juan. De las tertulias realizadas en la casa de Sarmiento, entre quienes estaba Manuel Quiroga Rosas, amigo del anfitrión y quien trajo consigo una corriente romántica que transformó el espiritualismo y pensamiento de la provincia, surgieron el Colegio de Santa Rosa, el periódico *El Zonda* y la Asociación de Mayo. Con respecto al colegio, Sarmiento alegó que su creación era una vía soluble a la ignorancia que afrontaban las mujeres en la sociedad por falta de establecimientos funcionales para su educación, siendo que la instrucción impartida permitiría la liberación espiritual del género femenino, desde un sentido de propiciar su formación como madres sanas más que como mujeres con cierta sabiduría e intelecto, sin formación moral y conciencia de sus “obligaciones”. Las primeras alumnas de la institución educativa fueron: Elena Rodríguez, Lucila Antepara, Agustina y Carlota Sánchez, Clara Rufino, Adela Coll, Fidela y Margarita Godoy, Rosaura Echegaray, Cleofe Taylor, Josefa Ortega, Tránsito Videla, Clarisa Salcedo, Paz y Faustina Sarmiento, Librada Torres, Vicenta Iribarren y Clara Quiroga. Notablemente, la llegada de Quiroga a San Juan demarcó un punto de inflexión en el sentido que Sarmiento vio en él la posibilidad de nutrir, fortalecer el saber cultural de su provincia, desde una óptica más sensible y crítica, asentando así las bases de lo que sería la cultura romántica sanjuanina (García Martínez, 1963, p. 36; Trostiné, 1950, p. 40; Videla, 1976, pp. 148-154). Pese a que podía vislumbrarse cierta inversión respecto a la exclusión de las mujeres en el ámbito público, teniendo en cuenta la iniciativa de Sarmiento junto a otras figuras respecto a su educación, paradójicamente, en la misma época, y durante su presidencia, se proclamó un código por demás controversial y, diríamos, con gran injerencia hacia fines del siglo XIX. El Código Civil redactado por Dalmacio Vélez Sarsfield -finalizado en 1869 y puesto en vigor en 1871- destituía a la mujer casada de todo derecho sobre los bienes, sus hijos e incluso sobre ella misma. Declarada como una “menor adulta” por este código, sólo podía obtener derechos sobre sus hijos y propiedades una vez viuda; mientras su esposo estuviera vivo era él quien tenía la potestad absoluta sobre la mujer, el hogar y todo lo que conllevara éste. Sin embargo, y pese a su minimización como ser garante de derechos, la accesibilidad que la mujer alcanzó a través de la educación pública habilitó una mayor presencia de su parte en la esfera pública como también su participación en asociaciones de caridad y beneficencia (de Paz Trueba en Solar, 2016, p. 208; Margall y Manso, 2018, p. 168). Desde la fundación del Colegio de Pensionistas de Santa Rosa, mencionado más arriba y concebido como una vía posible para formar niñas que posteriormente pudieran ser colaboradoras eficaces en las escuelas públicas, hasta las acciones y propuestas que prosiguieron, entre ellas la fundación de “La Escuela Central de Niñas”, “La Modelo” y la “Escuela Superior de Niñas”, todas fueron iniciativas proyectadas en San Juan por Sarmiento. Al igual que el proyecto que culminó en ley sobre las escuelas normales de maestras que, en el caso de la provincia sanjuanina, se vio concretado en 1879, siendo su directora María L. Villarino de Del Carril. Recién unos años después, en 1883, la escuela veía sus frutos con la primera camada de alumnas graduadas: Trinidad Avendaño, Juana Barón, Jacinta Benavides, Leonor Castro, Celestina Castro, Laura Fernández, Isabel Frías, Virginia Moreno, Virginia Quiroga, Francisca Ríos, Mercedes Rojo, Mercedes Sarmiento e Ignacia Varela (en Arias, H. y Peñaloza de Varese, C, 1966, pp. 382-387). Desde la óptica de éstas flamantes maestras, tener un título podía significar una puerta hacia el

mundo laboral que prácticamente les estaba vedado o en el que podían insertarse, pero con ciertas limitaciones, mientras que para otros simbolizaba la garantía de civilización y cultura para la nación. Cabe destacar al respecto, contemplando las escasas posibilidades laborales a las que podían acceder las mujeres, que el hecho de que una de ellas ocupara un cargo jerárquico, como fue el caso de María L. Villarino de Del Carril, resultaba atípico, inverosímil y, a la vez, significativo. Se preguntarán por qué, pues bien, parecía ser un pensamiento utópico, para la mujer, pensar que podía ocupar un lugar que a su vez desjerarquizara al hombre. Lo que, teóricamente, podría asociarse con lo que Burin (2008) plantea sobre el término “techo de cristal”. Es decir, la existencia de una clase de barrera laboral que las mujeres no podían atravesar a raíz de diversos factores (pensamiento androcéntrico, desjerarquización de la figura femenina, intereses sociales y políticos, etcétera), aunque no fuera imposible. Un techo que incluso parecía extenderse a otros ámbitos como la participación y el ejercicio político; comenzando por la sanción de la Constitución Nacional de 1853 donde, además de introducirse en el país un sistema de gobierno republicano, se establecían las condiciones de voto: universal para todo hombre adulto nacido o naturalizado argentino. No hacía ninguna referencia o aclaración sobre la mujer, al igual que las reglamentaciones que le procedieron. Y en el caso del régimen municipal, el cual era regido por las provincias, se alegó que los municipios eran apolíticos y netamente administrativos por lo que quienes debían ser representados políticamente eran los contribuyentes, no los ciudadanos. Tal contribución, comprendida en lo económico, dejaba excluida a las mujeres. Sin embargo, cabe destacar que hubo figuras políticas como Alfredo Palacios y Luis María Drago que consideraron integrarlas en la concepción de ciudadanía, otorgándole el derecho al voto, pero con ciertas limitaciones y en forma paulatina (debía ser calificado y extendido sólo a mujeres que eran instruidas, propietarias o recibieran alguna renta).

En materia de tales transformaciones políticas, en la provincia de San Juan comenzaron a observarse tardíamente. La reforma constitucional de la provincia, promulgada en 1878, fue una de las más relevantes considerando su abordaje y los temas tratados al respecto. En la sección sobre régimen municipal, en referencia a la emisión del voto, dejaba establecido que los miembros de cada distrito de la provincia serían elegidos por los contribuyentes de renta, fueran nacionales o extranjeros, como por los propietarios de inmuebles y quienes ejercieran una profesión liberal. No hacía ninguna mención de las mujeres, pero considerando el artículo 32 donde se detallaba quienes eran excluidos de la emisión de voto (los eclesiásticos, los procesados por delito e individuos de tropa de servicio militar activo) se podría suponer que, implícitamente, se habilitaba la emisión del voto femenino de acuerdo con el cuerpo del texto constitucional. Aun así, continuaba imposibilitada de ejercer cargos políticos, lo que se evidenció con la modificación del artículo 153 inciso 3, referido a los representantes municipales; aprobada por unanimidad y a solicitud del diputado Anacleto Gil, se agregó la palabra varón al artículo. De esta manera, quedaba manifiesto la anulación como minusvaloración de la mujer para ocupar cargos políticos, lo que recién se modificó entrado el siglo XX (Solar, 2016, pp. 208-212). Exactamente, con la Constitución de 1927, donde se reconoció a las mujeres el derecho al voto, lo que les daba otro estatus político, al igual que la apertura a postulaciones para

cargos electivos provinciales. Como resultado, y por primera vez en la historia argentina, una mujer pasó a ocupar un recinto de la legislatura provincial: Emar Acosta. De modo que, San Juan fue, para desconocimiento de muchos, pionera en el sufragio femenino en Argentina (Gironés de Sánchez, 2005, p. 223). La vulnerabilidad de derechos como accesibilidad para ejercer un oficio o profesión, por lo que se ha abordado al momento, se tornaba en una constante tirantez para las mujeres; lo que, por un lado, parecían otorgarles y reconocerles, por otro les implicaba cierta restricción o rechazo. Y es probable que en esto incidieran las múltiples creencias socio-culturales en torno a la figura femenina, sostenidas por un sistema jerarquizado y de carácter hegemónico instalado en el imaginario nacional finisecular como algo naturalizado, tradicional y hasta indiscutible.

Las productoras artísticas y su (in)visibilidad en los relatos androcéntricos de la historia del arte

Si bien hemos referido a diversos ámbitos, dentro del terreno público, exponiendo la presencia mínima o nula de mujeres como las controversias y los vestigios de ciertos logros, nos interesa ahondar en uno específicamente, que incide en el presente artículo: el ámbito artístico. Históricamente, en el relato oficial de la historia del arte, la figura femenina se vio etiquetada como la clásica musa inspiradora del artista, es decir desde un rol pasivo, y si no era como tal, lo era como alumna. Es un tanto desalentador, observándolo desde el presente, que no pudiéramos aspirar, proyectar, anhelar una carrera artística cuando las posibilidades eran mínimas mientras que el hombre podía llegar a consagrarse como maestro y artista. Sin embargo, cabe mencionar que, pese a las vicisitudes del momento, hubo mujeres que, confrontándose a un terreno prácticamente masculino, desarrollaron, desde un rol activo, una carrera como productoras artísticas (fuese como pintoras, grabadoras, escultoras, escritoras, dramaturgas, actrices, etc.). En el caso de San Juan, provincia que nos compete por la pintora que abordaremos, puede hacerse mención de algunas artistas (aunque seguramente haya más) que, frente a las discrepancias y los posicionamientos dominantes, supieron encauzar su trayectoria aun cuando sus obras no alcanzaron el mérito o reconocimiento pertinente por ser de autoría femenina: Procesa Sarmiento de Lenoir y Eugenia Belín Sarmiento (hermana y nieta de Domingo F. Sarmiento respectivamente), Magdalena Bilbao y Lucila Antepara de Godoy. Todas ellas formaron parte de lo que se definió como una línea de generaciones dentro del panorama artístico sanjuanino, iniciando por la generación de artistas nativos nacidos entre 1810 y 1820, dentro del cual se encontraban Procesa Sarmiento, Benjamín Franklin Rawson, Gregorio Torres y Ataliva Lima. Luego le prosiguió una primera generación de discípulos nacidas entre 1830 y 1850, conformada por Magdalena Bilbao, Lucila Antepara de Godoy y un grupo de damas del Colegio- Pensionado de Santa Rosa de América, fundado por Sarmiento junto con Tránsito de Oro de Rodríguez, quien estaba casada con el primer maestro de Sarmiento, Ignacio Fermín Rodríguez, y que le había confiado a aquél la educación de su hija. Posterior a la primera generación integrada por mujeres, le procedió una segunda de discípulos nacidos entre 1855 y 1860, conformada por, entre otros artistas, Ruperto Godoy y Eugenia Belín Sarmiento (Clavel, 2014, p. 118; García Martínez, 1963, p. 40; Romera de Zumel, 1964, pp. 47-48).

Podría decirse que, ante ciertas pronunciaciones y aconteceres, parecía revertirse la condición de accesibilidad de la mujer al terreno artístico finisecular, pero intrínsecamente los propósitos intencionados para tal acercamiento no dejaban de prevalecer. La mujer, sin distinción de clase o etnia, necesitaba interiorizarse sobre el arte, pero no exactamente desde una óptica de formación profesionalizante sobre la historia del arte, la materialización y/ o técnicas de ejecución de una obra. Más bien, como un saber construido, perfeccionado en materia de embellecimiento del hogar (Peñaloza en Gluzman, 2013, pp. 4-5). Su actividad artística debía acotarse a las enseñanzas impartidas para ser una “señorita de buen dote”, desarrollando determinadas habilidades como artefactos que tuvieran un fin decorativo o práctico más que una connotación artística en sí. Sus obras no podían anhelar la grandeza de ser una contribución al arte cuando eran realizadas en la intimidad del hogar y siendo que las *verdaderas* obras de arte se apreciaban en las academias y los talleres de los maestros artistas. Esta concepción emergía de la confluencia de ciertas nociones filosóficas y culturales que llevaron a una categorización fuertemente generalizada respecto a las obras de arte. En términos de lo estético, lo bello, no cualquier obra podía ser catalogada como tal en tanto enalteciera al arte, elevándolo a cierta sublimidad. El surgimiento de la concepción *Bellas Artes*, entendida como arte autónomo, terminó por definir, en cierta forma, cuál era el lugar de las obras ejecutadas por mujeres. No podían ser apreciadas desde una mirada estética, contemplativa, cuando el énfasis estaba puesto en que embellecieran el hogar, adornaran las habitaciones y fueran simples ornamentos de interior. Considerarlas, desde un valor estético y artístico, resultaba desacertado siendo que no reunían los criterios para situarlas por fuera de una *artisticidad doméstica*. Si existía algún vestigio respecto a poder visualizarlas como obras de arte, éste se desvanecía ante el empoderamiento de ciertas nociones hegemónicas sobre estética, bellas artes y genio dentro del imaginario socio-cultural.

Pese a estar instalado como un desacato a toda norma social y académica, el hecho de aspirar a una carrera artística y desde un rol activo no fue indiferente al *bello sexo*; y lo evidencia los estudios que han venido realizando diversas/os investigadoras/es en miras de recuperar y visibilizar los nombres y las trayectorias de mujeres artistas que fueron silenciadas, obviadas y relegadas a lo recóndito del relato (hegemónico) que conocemos como historia del arte. Como es acertado decir que, entre líneas de algún texto académico, artículo periodístico o catálogo de exposición de la época, podría encontrarse, esporádicamente, el nombre de alguna artista, también lo es que ocupaban una minoría dentro del terreno cultural. Su relativa ausencia en los museos, institución que, por antonomasia, reunía las más grandes obras de una época, exponía la poca o nula accesibilidad que tenían dentro de un mundo masculinizado. Sumado a la injerencia de ciertos conceptos filosóficos que se tornaban androcéntricos por sus implicancias ideológicas y de las circunstancias históricas que acontecían y afectaban al género (Korsmeyer, 2018, p. 36).

Una pintora (en) clave y su patrimonio como legado artístico e histórico: Daría Echagüe de Santibáñez

Considerando lo desarrollado anteriormente y transponiéndolo al contexto artístico nacional y, por ende,

sanjuanino a fines del siglo XIX, la situación no era, en absoluto, ajena a las mujeres que buscaban hacer su propio camino enfrentándose a todo obstáculo familiar, social, cultural y hasta genérico. Fue el caso de la pintora Daría Echagüe de Santibáñez, una mujer que, pese a su silencio en los relatos oficiales de la historia y el arte, supo realizar una prolífera producción artística, dejando consigo un legado insoslayable no sólo para la provincia, sino para la nación.



Figura 1. Fotografía de Daría Echagüe de Santibáñez. Gentileza de Mercedes Rivero Prolongo.

Con una ascendencia de fuerte linaje tradicionalista y patricio, Daría nació un 7 de noviembre de 1872 en la provincia de San Juan. Residió en el hogar que fue de la familia Echagüe, ubicado en la calle ancha del Norte, hoy actual 25 de mayo 463 oeste, siendo su última habitante. Estando en vida, y siendo fiel a sus ideales, donó la propiedad a la Federación Argentina de Bibliotecas Populares en 1951 con el fin de que allí se instalara un Museo y Biblioteca, que llevara el nombre de su consagrado hermano, Juan Pablo Echagüe, y de su padre, Pedro Echagüe. En la ceremonia de entrega de la propiedad, Daría brindó un cálido y afectuoso discurso donde veneró la inteligencia, la bondad y la trayectoria de su hermano Juan Pablo como el amor hacia su familia:

[...] El recuerdo de su hogar paterno está unido al de aquella que le dio el saber; la recuerda con amor sublime y “Mi madre”, en páginas llenas de ternura porque para él como para Sarmiento, “la madre es la tierra viviente a la que se adhiere el corazón como las raíces en el suelo”.

Su espíritu grande estaba abierto a todas las nobles aspiraciones. Ante ese ser de corazón y alma templados por la lucha, que con su cariño de cerca o lejos nos amparó y materialmente, que vivía con el pensamiento puesto en nosotras como un padre fiel y constante, sientome abatida por no poder de una manera más grande honrar su venerada memoria. Es por eso que quiero que mis cuadros

estén aquí, cerca de la Biblioteca como modo del recuerdo, acompañando sus libros, y que queden juntos en el hogar de nuestra niñez, los mejores frutos de su espíritu y los de muerte.” [...] (diario *Tribuna*, domingo 1 de Julio de 1951).²

Además de su afamado hermano, la pintora tuvo dos hermanas más, Antonia Luisa Echagüe de Montero, nacida en 1868 y quien se dedicó a la pintura como su hermana; y María Isabel Echagüe de Guido, nacida en 1871, quien también fue escritora y autora de obras como *Nubes Blancas*, *El modernismo y liberalismo femeninos*, *Tragedia del amor* y *Hogar anticuado*. Transitó la etapa de su infancia y adultez en el hogar que hoy funciona como biblioteca, rodeada de un ambiente propenso para el cultivo artístico y cultural, lo que probablemente despertó su interés por el arte. El 30 de marzo de 1912, con 39 años de edad, contrajo matrimonio con el pintor chileno Guillermo Augusto Santibáñez, quien falleció el 20 de septiembre de 1929 y de cuyo enlace no hubo descendientes.³

Mercedes Rivero Prolongo, quien se desempeña en la Biblioteca Infantil Provincial Juan Pablo Echagüe actualmente, en una de las visitas realizadas al lugar en el marco de un proyecto de investigación sobre la artista, nos comentó que Daría vivió con su esposo en la casa familiar de los Echagüe como también su hermana María Isabel Echagüe de Guido con su esposo. También, pudimos saber que luego del fallecimiento de su esposo, Daría atravesó una situación económica muy delicada, diríamos que de extrema pobreza, contando con la ayuda de un artista allegado, Luis “Polo” Suarez Jofré, quien le acercaba alimentos e incluso, al momento de su fallecimiento, organizó una colecta entre sus amistades para recaudar fondos y poder pagar el entierro de la artista.



Figura 2. Fachada de la Biblioteca Infantil Provincial Juan Pablo Echagüe, ubicada en la calle 25 de mayo 463 oeste, San Juan. Registro fotográfico propio, realizado el día 30 de abril de 2024.

² El fragmento citado corresponde al artículo publicado en el diario *Tribuna* el 1 de Julio de 1951, consultado en el Departamento Archivo Histórico, Archivo General de la provincia de San Juan el día jueves 27 de mayo de 2024.

³ Tales datos han sido recuperados de una recopilación documental sobre Pedro Echagüe, consultada en el Departamento Archivo Histórico, Archivo General de la provincia de San Juan el día jueves 27 de mayo de 2024.

Lamentablemente, al día de la fecha y habiendo consultado con el área de administración del cementerio donde se encuentra el mausoleo de la familia Echagüe, no hay ningún registro de estar allí ingresada, aunque no descartamos que pueda estarlo, habiendo comprobado que su nombre aparece en placas con dedicatoria a su madre Epifanía de la Barrera, su hermano Juan Pablo y su hermana Isabel, colocadas en el mausoleo, como también que vivió hasta el final de sus días en su provincia natal. Tristeza, nostalgia y sosiego fueron, probablemente, los sentimientos que acompañaron a aquella Daría de avanzada edad, que veía su vida culminada entre las paredes de lo que alguna vez fue su hogar, impregnadas de historia, anécdotas, alegría, dolor, y que, al mismo tiempo, supieron ser su refugio aun en las penumbras de la soledad.

Pese a las vicisitudes y la desidia que debió atravesar por su condición de mujer en una sociedad androcéntrica, conservadora, supo, a su manera y con tenacidad, hacerse camino en el arte y dejar un gran legado artístico a través de sus pincladas y en sus alumnos/as. Si bien no pudimos obtener, al momento, datos concretos sobre su educación en la etapa de niñez, sí sabemos que pudo acceder a una formación artística. En el transcurso del período de 1890 y 1945, hubo un grupo nucleado en torno a la figura del militar, explorador y coleccionista Luis Jorge Fontana (1846-1920), que se denominó “Grupo Fontana” y llevó adelante una significativa actividad en el ámbito artístico sanjuanino. Entre quienes lo integraban, estaba Manuel Prieto, quien instaló una escuela en San Juan donde la artista iniciaría sus estudios de pintura con el maestro italiano Luis Brusotti, continuando luego con su esposo, Guillermo Santibáñez. Así mismo, en Buenos Aires, realizó estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes, siendo alumna de Martín Malharro y Ernesto de la Cárcova. En el transcurso de su trayectoria, tuvo varias premiaciones por su obra, tanto en Buenos Aires como en San Juan, donde recibió una medalla de oro (Díaz Ruiz, García, Martínez, 2010, s/n). Respecto a esto último, no se ha podido cotejar al momento bajo qué circunstancias recibió tal medalla.

De acuerdo con la lectura de Corti, Daría fue una artista con una vocación muy arraigada en la pintura, convirtiéndola en una de las productoras artísticas activas más distinguidas de tal actividad en la provincia de San Juan, aunque no fuera así para la historia legitimadora del arte sanjuanino como para los relatos oficiales nacionales. A excepción de José León Pagano, quien en su libro *El arte de los argentinos* destacó con elogios y mérito la labor pictórica de Daría, significando una consagración absoluta de parte de un crítico, fue prácticamente anulada, invisibilizada en el terreno artístico tanto local como nacional. Y esto puede observarse al notar su ausencia como un gran vacío entre líneas en los relatos oficiales sobre la historia del arte y de San Juan (1948, pp. 10-11). El interés despertado en la pintora por ejercer una carrera, en tanto artista como docente, abocándose a la pintura como principal disciplina artística, no pareció revocarse pese a que el entorno que la circundó durante su formación artística fue predominantemente masculino (su esposo, Brusotti, de la Cárcova, Malharro, Prieto) como las múltiples creencias (erróneas) impuestas en el imaginario socio-cultural finisecular respecto a que los hombres eran quienes tenían la dote y el saber innato para poder educar y formar como para consagrarse como artista.

Siguiendo las ideas románticas que venían asentándose en el terreno cultural sanjuanino, y en búsqueda hacia una realización plena dentro del campo artístico, hubo artistas que hallaron su quehacer artístico nucleado en la (re) conceptualización del paisaje, ya no comprendido como una rama menor del arte, ése simple fondo que complementaba a la obra sino como un género pictórico en sí, con una estética y particularidad propia. Tal punto de inflexión en su concepción era consecuente al espíritu romántico de finales del siglo XVIII que venía arribando al territorio argentino a través de intelectuales y artistas viajeros, extendiéndose hacia el interior, y que se podía ver materializado en las obras ejecutadas, posicionando al género del paisaje en una nueva categoría (Gombrich, 1997 [1950], p. 492). Y entre tales artistas, es viable considerar a nuestra querida Daría, quién halló en la pintura un modo de plasmar, siendo un testimonio empírico, aquel paisaje autóctono con su contraste de colores, su historia, su gente y su resiliencia ante las catástrofes naturales sucedidas.

Entre sus obras, podían apreciarse vistas icónicas locales como *La Quebrada del Zonda*, *La chaya en San Juan* como también paisajes costumbristas. Aunque se desconoce el destino que tuvieron tales obras, es probable que hayan incidido diversos factores. Al momento, sólo se conoce el paradero de dos obras de su autoría que, fehacientemente, representan un fiel testimonio visual del hecho catastrófico que asoló a toda la provincia como la región hacia fines del siglo XIX: el terremoto de 1894. Ambas obras fueran realizadas del natural, es decir que Daría estuvo ahí, en el lugar después de lo acontecido, pudiendo trasladar a la tela aquel paisaje desolador, angustiante; afortunadamente, hoy están al resguardo en el acervo patrimonial del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. Decimos que lo es porque hemos dado con la información de que, cuando realizó la donación de su casa a la Federación Argentina de Bibliotecas Populares, Daría donó también un lote de 300 libros y 110 obras de su autoría, entre las que había óleos, pasteles, carbones y dibujos.⁴ Esto nos hace preguntarnos: ¿Dónde están ésas obras hoy? Puede que, a raíz del “limbo” jurídico en el cual estuvo la propiedad hasta que finalmente el Estado Nacional aceptó la donación por medio de un decreto publicado en el boletín oficial, se perdieran por completo o que, suponiendo que sus obras no estuvieran firmadas, pasaron de mano en mano sin saber sus poseedores quién era la autora de tales obras. En caso de ser lo último, al menos podríamos albergar la esperanza de que en algún recóndito lugar de San Juan o el país están sus obras, anhelando ver la luz y ser revalorizadas por lo que son, un legado artístico e histórico auténtico plasmado por las manos de una mujer.

De las dos obras preservadas en la institución museística y a las cuales hemos referido más arriba, podemos indicar que ambas, debido a la carga conceptual contenida en el lienzo, pueden ser leídas en el marco de aquella iconografía visual que buscaba construirse, en línea con una narrativa histórica nacional. Tanto referentes del sector político como cultural buscaban propulsar, promocionar un relato mediante ciertos recursos como el arte que hiciera de la sociedad una nación unida, culta y moderna. De modo que aquél pasó de estar en un segundo plano a esta prescripto bajo los lineamientos del proyecto finisecular. Sin em-

⁴ Éste dato se ha recuperado del artículo periodístico titulado “Ayer, en una lúcida ceremonia fue entregado el solar para la biblioteca Juan Pablo Echagüe” y publicado por el diario *Tribuna* el 1 de Julio de 1951. El cual ha sido consultado en el Departamento Archivo Histórico, Archivo General de la provincia de San Juan el día jueves 27 de mayo de 2024.

bargo, esto no generó grandes cambios respecto a las controversias preexistentes en el núcleo interno del ámbito cultural decimonónico como los pensamientos androcéntricos circundantes en la sociedad. Pero, aun así, es viable suponer que tanto Daría, como otras pintoras contemporáneas a ella, en su búsqueda por encontrar una imagen que sintetizara lo que sentía, la interpelaba, la afectaba, plasmándolo con una impronta propia, supo ver una salida estratégica en la pintura de paisaje. Y lo evidencian sus obras, que constituyeron un registro documental e histórico que no debió (ni debe) ser ignorado en la construcción de la narrativa visual nacional.

Su obra *Carpa de la Merced* [antes Iglesia de La Merced], realizada en 1894, da cuenta de un paisaje, tomado del natural, dónde puede observarse, en un primer plano, un terreno despojado con un refugio levantado en forma precaria, y en un segundo plano, escombros, y más atrás, lo que parece ser la estructura edilicia de una iglesia en ruinas (Fernández en Díaz Ruiz, García, Martínez, 2010). Contemplando la época en la cual fue ejecutada la pieza, podría decirse que corresponde al terremoto histórico conocido como el “Terremoto Argentino” ocurrido el 27 de octubre de 1894, que afectó principalmente a las provincias de San Juan y La Rioja (Pérez Tello, 2005, pp. 24-25). Lo ratifica la tienda levantada en forma provisoria con lo que parecen ser unas telas o alfombras de la iglesia, y en cuyo interior se observa la imagen de una virgen tenuemente alumbrada por una llama, probablemente recuperada luego del terremoto y puesta en ese lugar, al reparo y como símbolo de esperanza, fe y protección para los habitantes del lugar ante el hecho catastrófico acontecido. También, lo atestiguan las ruinas externamente visibles de la iglesia, las rajaduras en las paredes laterales producto del movimiento sísmico y el campanario yacente sobre lo que quedó de la pared frontal. La pintora supo captar mediante la pintura, con una paleta en tonos pasteles, sobrios y terrosos, y siguiendo el modelo real al natural, aquel instante que marcó la vida de las/os habitantes sanjuaninas/os. Circunstancia que, fehacientemente, valida a la pieza pictórica, al día de hoy, como artefacto testimonial, aunque no fuera así reconocida por los contemporáneos a Daría ni por quienes proyectaban en la pintura nacional la construcción de una narrativa socio-histórica enraizada en el concepto de “identidad argentina”. El contenido plasmado en su obra refleja un evento que demarcó un antes y después en la historia de la población sanjuanina pero que también afectó a sus compatriotas de las demás provincias, considerando que Argentina estaba consolidándose como unidad identitaria política y culturalmente, por lo que aquello que le sucedía a determinado habitante o grupo poblacional era como si afectara a toda la población de la república. Y la obra de Daría venía a constituir aquel legado que se preservaría en el tiempo, pese a los eventos desafortunados que acontecieron en la provincia posteriormente, recordándonos un hecho socio-histórico que fue parte de aquella anhelada proyección del país como nación moderna, civilizada y homogénea.



Figura 3. Obra *Carpa de la Merced* [antes Iglesia de La Merced], Daría Echagüe de Santibáñez, 1894, óleo s/ madera, 30,9 cm x 40,3 cm (con marco). Registro fotográfico realizado a partir de la obra original en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, prov. de San Juan, el día 30 de abril de 2024.

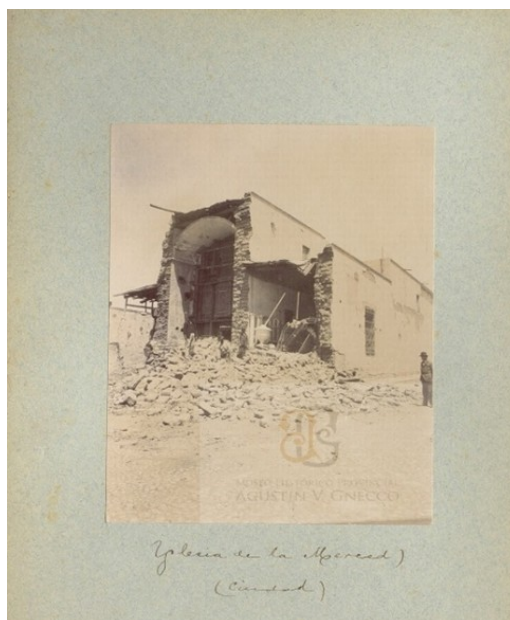


Figura 4. Fotografía de la Iglesia de la Merced. Gentileza de Viviana, trabajadora del Museo Histórico Provincial Agustín Gnecco,

Al igual que su otra obra, *Iglesia*, la cual forma parte también de la serie pictórica sobre el “después” del acontecimiento sísmico referido anteriormente. Cabe mencionar, antes de profundizar en un análisis crítico y visual, que dicha pintura resguarda una acentuada similitud con otra obra de la época: *Ruinas*, ejecu-

tada por Luis Brusotti, maestro de la pintora, en 1894. El artista, al igual que su alumna, captó un sector de la Capilla Nuestra Señora de los Dolores devastada luego del terremoto. Si bien se asemeja a la pintura de Daría por la escena desolada que puede apreciarse en ambas, se diferencia de ésta en que se percibe cierta aura de serenidad por la presencia de dos personajes en aparente diálogo, uno a caballo y el otro sentado en una piedra, que parece mimetizarse con el entorno local (Díaz Ruiz, s.f.). Desde su óptica artística, supo registrar con cierta sensibilidad y recato un episodio de relevancia para fines del siglo XIX como también lo hizo Daría en *Iglesia*. La referencia a tal analogía nos permite deducir que, probablemente, la formación impartida por el maestro italiano infirió, dejando su impronta, no solo en el estilo pictórico que Daría trabajó en su obra sino también en la selección de determinada temática y la técnica de ejecución. Esto nos lleva a considerar que, de acuerdo a la concepción que prevalecía respecto a que las alumnas debían limitarse a seguir los pasos de su maestro artista sin traspasar el umbral de superioridad, posiblemente los agentes culturales y sociales de la época tendieran a contemplar, si es que lo hicieron, la obra de Daría como una copia fiel de la de Brusotti, aun presentando disimilitudes entre sí. Al apreciar ambas pinturas, si bien se puede afirmar que la paleta de colores, la ubicación espacial de la composición y el motivo artístico son semejantes, resulta relevante poder comprender, desde nuestra óptica crítica, que a la vez fueron y son dos pinturas completamente diferentes, con la impronta propia de cada artista. La pieza pictórica de Daría está cargada, siendo intangible, de todo un bagaje de saberes y vivencias personales que traía consigo al momento de realizarla, y que, a su vez, incidía en la construcción de un concepto como desarrollo perceptivo y visual propios, apropiando de sus maestros aquello que considerara enriquecedor, útil, interesante, y aunándolo a sus ideas y quehacer artístico.



Figura 5. Obra *Ruinas*, Luis Brusotti, 1894, óleo s/ madera, 25 x 30,5 cm. Registro fotográfico realizado a partir de la obra original en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, prov. de San Juan, el día 30 de abril de 2024.



Figura 6. *Iglesia*, Daría Echagüe de Santibáñez, 1894, óleo s/madera, 42,2 cm x 32,8 cm (con marco), Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan. Registro fotográfico realizado a partir de la obra original en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, prov. de San Juan, el día 30 de abril de 2024.

Prestando especial atención a la composición de la obra de la pintora y cómo queda, de alguna manera, expuesta la ruina de un edificio que para sus feligreses significó un espacio de encuentro, sociabilidad (considerando el alcance de la religiosidad en la sociedad en aquel entonces), nos permite comprender la magnitud de las consecuencias provocadas por la catástrofe a nivel local y regional. La obra constituía (y constituye al día de hoy) un artefacto testimonial en tanto podía llegar a tener alcance a todos los habitantes de la nación, a través de su difusión y reproducción en textos, manuales escolares, periódicos, revistas, dando a conocer un hecho que pasaría a quedar inscripto en la historia de San Juan y, por ende, de la nación. Y, a su vez, podía ser funcional a los propósitos de la élite gobernante, propulsando el nacer de un sentimiento compatriota para con quienes padecían las consecuencias del desastre. Es decir, que todos los habitantes, sin dirimir su localización geográfica dentro del territorio argentino, pudieran comparecerse con sus connacionales, como si les hubiera sucedido a ellos mismos en cierta forma, alimentando así un sentimiento de unidad e identidad nacional. Sin embargo, y de acuerdo a lo planteado, la envergadura que podrían haber alcanzado las pinturas de Daría no fue de tal magnitud en la proyección de la narrativa artística argentina. Ésta respondía a los intereses de un sector conservador que buscaba persuadir a los habitantes, sin distinción de status, grupo social o etnia, de sentirse parte de un mismo suelo argentino, a través de un imaginario socio-identitario compartido.

Tanto las obras *Carpa de la Merced* [antes *Iglesia de La Merced*] e *Iglesia*, de Daría Echagüe de Santibáñez, como *Ruinas*, de Luis Brusotti, se encuentran preservadas, en muy óptimas condiciones, en el Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, localizado en San Juan capital. En el año 2019, la institución museística realizó una exposición titulada “20:52. El terremoto de San Juan, 1944” donde el público pudo apreciar tanto las obras antes mencionadas como otras; todas ellas incluidas en un catálogo impreso.

Si bien ha sido relevante el trabajo realizado en miras de visibilizar no sólo un hecho que azotó a la provincia y sus aledaños en más de una ocasión sino también el archivo pictórico de una artista que ha quedado en el olvido y silencio, aún queda un arduo camino por recorrer. El desconocimiento público que se tiene no sólo respecto a su producción sino de Daría como persona y artista dan cuenta de lo urgente que es continuar trabajando para que sea reconocida, pero, sobre todo, visibilizada por quién fue. Una mujer abnegada a su familia, generosa con sus alumnos/ as, humilde y sin ostentaciones, cuya labor artística fue, es y será de gran significancia para el legado y la historia de las y los sanjuaninas/ os como del país.

Referencias bibliográficas

Documentos

Diario *Tribuna* (01/07/1951), Ayer, en una lúcida ceremonia fue entregado el solar para la biblioteca Juan Pablo Echagüe, San Juan: Departamento Archivo Histórico, Archivo General de la Provincia.

Libros y artículos

Arias, H. y Peñaloza de Varese, C. (1966), *Historia de San Juan*, Editorial Spadoni S.A.

Bertoni, L. (2001), *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica.

Burin, M. (2008), Las “fronteras de cristal” en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización, *Anuario de Psicología*, 39, 1, 75-86.

Castro, E. (2020), *Contribución a la historia de la Biblioteca de la Casa Natal de Sarmiento a partir del análisis de sus documentos fundacionales: el inventario y su catálogo (1910-1920)*, Tesina de grado, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Clavel, E. (2014), Procesa Sarmiento: Mujer pionera del arte nacional y provincial. San Juan. Siglo XIX, *I Congreso Internacional de Artes*. Recuperado de <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0108.pdf> (25/03/2024)

Corti, D.; de la Torre, A.; Gómez Lucero, O. (1948), *Isabel Echagüe de Guido*, Imprenta Linari & Cía., S.R.L

Díaz Ruiz, E.; García, R.; Martínez, S. (2010), *Artistas Plásticos Sanjuaninos. Relevamiento y Banco de Datos*, Fondo Nacional de las Artes.

García Martínez, J. A. (1963), *Orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*, Ediciones Culturales Argentinas.

Gironés de Sánchez, I. (2005), *La ciudad perdida. Memoria urbana de San Juan preterremoto. 1930-1944*, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.

Gluzman, G. (2013), El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos, *Artelogie*, 5, 1-23.

Gombrich, E. (1997 [1950]), *La historia del arte*, Phaidon.

- González Bernaldo de Quirós, P. (1997), La “identidad nacional” en el Río de la Plata post-colonial. Continuidades y rupturas con el Antiguo Régimen, *Anuario del IEHS*, 12, 109-122.
- Korsmeyer, C. (2018), Efervescencias salvajes: una mirada retrospectiva al arte feminista, *Anales de Historia del Arte*, 28, 29-45. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/61601>
- López Ríos, S. (1997), *Nueva historia de San Juan*, EFU.
- Malosetti Costa, L (2010), Arte e historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires, en Castilla, A. (ed.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp.71- 88), Paidós.
- Margall, G. y Manso, G. (2018), *La Historia Argentina contada por mujeres. Tomo III. De la Batalla de Pavón al inicio del siglo XX (1861-1900)*, Penguin Random House Grupo Editorial.
- Marías, J. (1981 [1980]), *La mujer en el siglo XX*, Alianza Editorial.
- Romera de Zumel, B. (1964), Aportes para una historia del arte de la provincia de San Juan, en *Cuadernos de Historia del Arte*, 4.
https://8ace00f2-3982-4344-afff-073dbfefbf13.filesusr.com/ugd/6fa1a8_8077487d575f4ec9980a5933f1e41b88.pdf
- Pérez, I. y Tello, G. (2005), El Terremoto de 1894: Investigación Histórica, *INSUGEO, Serie Correlación Teológica*, 19, 23-40.
- Solar, D. (2016), La mujer sufragante en San Juan: reforma constitucional de 1878, *Revista Dos Puntas*, VIII,14, 201-215. Enviado por Elina Castro vía correo electrónico y en formato PDF el día 07/05/2024.
- Terán, O. (2008), Lección 4, El 80. Miguel Cané (h), en Terán, O. (Ed.), *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980* (pp. 109-126), Siglo Veintiuno Editores,
- Trostiné, A. (1950), La pintura en las provincias argentinas. Siglo XIX, *Revista Universidad*, 22, 5-50.
- Varas, A. (2011), *Pedro Echagüe. Su testimonio en torno a la época de Rosas*, Tesis de Posgrado, Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.
- Videla, H. (1976), *Historia de San Juan. Tomo IV (Época Patria) 1836-1862*, Academia del Plata/ Universidad Católica de Cuyo.