

El “Ángel del hogar” también pintaba: trayectorias de artistas mujeres en Lima decimonónica

The “Angel of the home” also painted: Trajectories of female artists in nineteenth-century Lima

Alithu Bazan¹

● Revista Educación y Sociedad

Citar como: Bazan, A. (2024). El “Ángel del hogar” también pintaba: trayectorias de artistas mujeres en Lima decimonónica. *Revista Educación y Sociedad*, 5(10), 12-23. <https://doi.org/10.53940/reys.v5i10.220>

Artículo recibido: 12-09-2024

Artículo aprobado: 15-11-2024

Arbitrado por pares



I ACEES

Resumen

En Lima decimonónica, el binomio madre-esposa propició una reorganización del rol y los espacios transitados por las mujeres. En este contexto, surge la “pléyade decimonónica”, movimiento invisibilizado en gran parte de la historiografía del arte peruano. Esta investigación parte de una pregunta esencial: ¿cómo se constituyeron los circuitos y mecanismos de capitales de las literatas y artistas plásticas limeñas a mediados del siglo XIX? Se sostiene que las estructuras sociales influyeron sus luchas y trayectorias, al mismo tiempo que se visibiliza la necesidad de incorporar una perspectiva de género sensible a la situación de las mujeres en las actividades culturales.

Palabras clave: artistas mujeres, género, trayectorias, capital social, siglo XIX

Abstract

In 19th century Lima, the mother-wife binomial propitiated the reorganization of the role and the spaces circulated by women. In this context, the “nineteenth-century plethora” arose, an invisible movement for much of the Peruvian art historiography. This research explores an essential question: how were the circuits and capital mechanisms of the literary and visual female artists of Lima constituted in the mid-nineteenth century? It is argued that social structures influenced their trajectories and struggles. At the same time, it highlights the need for incorporating a gender perspective sensitive to the situation of women in the field of cultural activities.

Key words: female artists, gender, social capital, 19th century

¹ Pre-docente, Pontificia Universidad Católica del Perú. abazant@pucp.edu.pe  <https://orcid.org/0000-0003-4109-718X>

Introducción

Según Tolstoi (1897), el hombre es capaz de experimentar todas las emociones humanas, pero solo unos cuantos pueden conmover a otros a través de ellas; cuando esto sucede, se produce el arte. Si aplicara esta idea a la sociedad limeña decimonónica, aparentemente, muy pocas personas dentro de este grupo fueron mujeres, o por lo menos, así lo señala la documentación histórica de la época. Efectivamente, la literatura académica que aborda la participación de mujeres peruanas en la Literatura y en el Arte Plástico del siglo XIX es relativamente escasa y carece de un reconocimiento de las dificultades para desempeñarse en estas disciplinas habiendo sido socializadas en ese género. Se advierte que pocos estudios reparan en la importancia del entorno y de la estructura social en que se desarrollaron a lo largo de sus vidas (Villavicencio, 1992; Oliart, 1995; Denegri, 2004; Pachas, 2008; Valladares, 2012; Mayna, s.f.). No obstante, conocer sus trayectorias resulta de gran envergadura, en tanto visibiliza las posibilidades y límites de la participación de las mujeres en la esfera pública limeña desde una perspectiva histórica (Jagoe et al., 1998; Bermúdez, 2014).

La escasez de textos que traten sobre el tema reproduce la invisibilidad histórica de las mujeres en el campo del arte. Si se pregunta por las artistas peruanas más renombradas del siglo XIX, probablemente se haga memoria de uno o dos nombres. En un ensayo publicado en 1971, Linda Nochlin puso el foco sobre una pregunta que se han hecho muchos hombres a lo largo de la historia: “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?” Para ella, la respuesta parte de un entendimiento de las instituciones sociales han limitado y continúan limitando las oportunidades para las mujeres en el campo artístico. El hecho de que en épocas pasadas no se les haya reconocido como sujetos con una capacidad creativa igual de valiosa que la de los hombres no deshace su existencia; sin embargo, no hablar de ellas sí podría perpetuar su exclusión histórica. La pregunta pertinente, entonces, no es “¿por qué no han existido?”, sino “¿por qué no se les nombra?” Para responderla, es importante situarse en el contexto de la época. Esa es la tarea a la que se aboca el presente artículo: analizar y visibilizar cómo las mujeres se constituyeron como sujetos en el campo del arte en ese momento de la historia.

En un marcado contraste, son abundantes las investigaciones europeas contemporáneas sobre la participación de mujeres en el arte durante el siglo XIX. Estas se han centrado en dilucidar la influencia de los discursos de la época en la posición de las mujeres en las sociedades europeas; y cómo estos moldearon la imagen y la obra de las artistas y literatas. En estos trabajos, se encuentra que el concepto ‘mujer’ fue insistentemente debatido a partir de 1840, sobre todo, en los discursos burgueses que constituyeron la mentalidad hegemónica del periodo (Jagoe et al., 1998). Una premisa generalizada del positivismo tenía que ver con la naturaleza del cuerpo de las mujeres y la reducción de sus funciones sociales y culturales al matrimonio, la maternidad y la domesticidad, relegando su vida al hogar, lo privado y la reproducción. Precisamente, a lo largo del siglo XIX, había circulado el ideal occidental de la mujer basado en la misión “divina” de cuidar de los hijos, del esposo y del hogar, lo que la encarnó en el “ángel del hogar” (Jagoe et al., 1998; Bermudez, 2014). Esta figura debía confrontar la imagen de la mujer como personificación del pecado -proveniente de la tradición europea-, y, a su vez, era funcional para representar los valores de cohesión social en las nacientes naciones latinoamericana (Bermudez, 2014).

Los estudios con perspectiva de género sobre las artistas plásticas españolas cuestionan la escasez de fuentes que evidencien la presencia de las mujeres en el Arte Plástico del siglo XIX (Diego, 1987; Jagoe et al., 1998; Mayayo, 2003). Estos coinciden en que fueron las mujeres de clase alta quienes incursionaron en esta actividad y que, además, las condiciones de aprendizaje, profesionalización y temática eran bastante limitadas en comparación con las actividades de los hombres. Inclusive, en géneros muy valorados del Arte Plástico se excluyó sistemáticamente a las mujeres. En efecto, fueron principalmente las mujeres que participaban en concursos ante la crítica académica quienes comenzaron a obtener mayor reconocimiento en el campo; en suma, eran aquellas que accedían a una educación formal quienes adquirirían habilidades imprescindibles para el bordado y la pintura (Pachas, 2008). De esta manera, la

mentalidad y práctica hegemónicas de la época obstaculizaban su incursión y presencia en el campo artístico. Por ello, varias de ellas ejercieron esta actividad como algo transitorio o marginal, pues la única ocupación reconocida de las mujeres era el matrimonio, el cuidado de los hijos y la vida doméstica.

Para el caso peruano, el esfuerzo por estudiar la participación de mujeres en la Literatura y el Arte Plástico del siglo XIX desde un enfoque de género ha sido postergado del interés de la comunidad académica a lo largo del tiempo. En ese sentido, se evidencia la carencia de investigaciones desde las Ciencias Sociales que articulen las observaciones hechas desde la Historia del Arte sobre estos grupos en la ciudad de Lima decimonónica. Es más, desde las Ciencias Históricas existen muy pocos estudios que abordan la Historia del Perú con una perspectiva de género, a pesar de que referido periodo ha sido ampliamente descrito y estudiado desde otros enfoques como el económico, político, militar, etc. (Villavicencio, 1992; Denegri, 2004; Pachas, 2008; Del Águila, 2003).

El siglo decimonónico representa un período de vital importancia para analizar las implicancias y consecuencias de la representación biológica, espacial y cultural de la mujer en la vida social para las Ciencias Sociales debido a la diseminación de un fenómeno discursivo en el que los conceptos de ‘género’, ‘mujer’ y ‘femineidad’ toman una centralidad sin precedentes en los principales debates del mundo. Asimismo, las mujeres del diecinueve tuvieron una notable participación en la sociedad, no solo como parte de la mano de obra femenina y la élite social, sino también por su presencia en el ámbito público a través de las actividades artísticas, motivado también probablemente por el auge de la escena cultural durante el siglo XIX. En ese sentido, se evidencia en este periodo una serie de cambios precursores para la visibilidad de las mujeres en la esfera pública.

Vigil (1986), menciona que:

El desconocimiento del pasado de un grupo social implica ignorar su acción histórica, bloquear el camino para la adquisición de conciencia de grupo y para la actuación en el presente en función de un futuro deseado. Dejar a un grupo sin memoria de sí mismo conlleva una debilitación de su identidad y su anclaje en la objetivación permanente. (p. 23)

Siguiendo esta línea, el presente trabajo afirma la necesidad de reivindicar a las artistas y literatas que no fueron lo suficientemente reconocidas en su tiempo, y cuyas obras colisionaron contra los límites condicionados por las estructuras sociales del género. Al mismo tiempo, se defiende una incorporación del enfoque de género que dialogue y articule los campos de Historia del Arte y las Ciencias Sociales para (re)pensar sus particularidades en cada periodo, así como su relación con la situación social de las mujeres. Se considera fundamental producir investigaciones en esta área para motivar una verdadera transformación en el quehacer artístico y posibilitar una educación crítica del Arte y la Historia.

Se espera que el presente trabajo contribuya a visibilizar la necesidad de estudiar la Historia del Arte en el Perú desde una perspectiva de género que responda por las trayectorias, formas de resistencia y condiciones socio-históricas de las mujeres. Para lograrlo, se parte de la siguiente pregunta: ¿cómo se constituyeron los circuitos y mecanismos de capitales de las literarias y artistas plásticas limeñas de mediados del siglo XIX? A partir de una revisión de fuentes primarias y secundarias, en las siguientes secciones se espera proveer una respuesta.

Aproximaciones teóricas

Desde las Ciencias Sociales, las trayectorias de vida constituyen un enfoque teórico para estudiar las experiencias del sujeto de forma interconectada (Sepúlveda, 2010). Las vivencias se enmarcan en un determinado contexto histórico y red de relacionamientos. Para comprender las trayectorias de las artistas limeñas del siglo XIX, se ha considerado pertinente repensar sus tránsitos por las esferas de las disciplinas en las que se desarrollaron.

En primer lugar, el concepto de ‘campo’ de Bourdieu (1984, 1997) permite concebir los circuitos como espacios sociales de acción, lucha e interacción, en los que coinciden relaciones sociales propias que favorecen la constitución de redes. Estas configuran su existencia a través de las características, condiciones y limitaciones que se les impone a sus ocupantes, lo que depende, en cierta medida, de las reglas específicas al interior de cada campo (Coleman, 1988; Coleman y Coleman, 1994).

De acuerdo con Bourdieu, los sujetos interiorizan a través del ‘habitus’ las estructuras desde las cuales la posición social impuesta produce esquemas de pensamientos y acción compartidas por un grupo de personas (Bourdieu y Alvarado, 1999). De esta manera, a cada grupo determinado, como por ejemplo las mujeres literatas de Lima durante el siglo XIX, se les atribuye cierta disposición a distintos universos de experiencias, entorno de prácticas y categorías de evaluación de la realidad. Estos diferentes grupos luchan por ocupar posiciones dominantes dentro del campo ya que son éstas las que obtienen recursos ventajosos con respecto al resto.

Al interior de este campo, se conciben las ‘estrategias’ como aquellas prácticas de reproducción social que un determinado individuo o grupo despliega a partir de los recursos de los que dispone (materiales o simbólicos) para ampliar la cantidad de recursos o beneficios disponibles (Lomnitz, 1994, 1998). Asimismo, tienen como objetivo el mantenimiento o la mejora de la posición en un campo determinado. En ese sentido, una estrategia puede ser la constitución de diferentes redes de relaciones sociales que se construyen como mecanismos alternativos y efectivos para satisfacer necesidades materiales, físicas o emocionales frente a un desafío de la vida cotidiana. Estas redes pueden significar un soporte que muchas veces no es cubierto por un sistema formal como el Estado.

En este punto, es pertinente incorporar el concepto de ‘capital social’, entendido como un recurso que surge de las redes sociales (Bourdieu, 1997). Para tal fin, hace falta pertenecer a un grupo o una red duradera de relaciones. En ese sentido, el concepto de red implica la existencia de relaciones de cooperación, sean directas o indirectas, entre los participantes; las cuales configuran el modo de llevar a cabo una actividad. Asimismo, pueden favorecer la realización de ciertas acciones para los actores dentro de la estructura (Becker, 1982; Coleman y Coleman, 1994; Coleman, 1988). Cabe precisar que Bourdieu (1997) agrega que el beneficio del capital social tiende a favorecer más a ciertos miembros.

De acuerdo con Aguirre y Pinto (2006), Durston (2000) y Coleman (1988), para manifestarse, el capital social necesita de cierta base conformada por experiencias sociales y culturales como la identidad, el compañerismo y la localidad. Estas experiencias en común producen valores, limitaciones y situaciones compartidas que favorecen el surgimiento de la confianza y la cooperación para vincular efectivamente a los actores. En ese sentido, las experiencias e historias colectivas son fundamentales para transformar las relaciones sociales en redes de alto contenido recíproco, beneficioso y cooperativo y así poder movilizarlo.

A partir de ello, se entiende que la red de un individuo puede ser activada o movilizada para tener acceso a un recurso o beneficio. Estas redes se constituyen y mantienen a partir de los actos de intercambios materiales y simbólicos que sostienen en su interior y que presuponen un conocimiento y reconocimiento mutuos entre sus miembros. Para que esta red tenga efectos de capital social debe ser capaz de articular estos recursos e intercambiarlos para lograr objetivos individuales y grupales. Dichos intercambios se transmiten en diferentes tipos de redes, como es el caso de los intercambios recíprocos –que se da en nuestro grupo en cuestión– es decir, individuos con recursos, experiencias y necesidades comunes se relacionan en un contexto de confianza y sociabilidad a través de conversaciones, acciones o eventos entre sus miembros orientados al intercambio de apoyo y reconocimiento mutuo en el que se desarrollan aspectos emocionales, afectivos, intercambio de información, palabras y afectos. Además, se distingue un tipo de ‘redes focales’, que se refiere a los sistemas de conversaciones y acciones articuladas a favor de un individuo o grupo (Mideplan, 2001).

La resignificación de las mujeres en los espacios públicos y privados

Para responder a la pregunta principal de esta investigación, se ha recurrido a fuentes secundarias, incluyendo: artículos de revistas especializadas en Ciencias Sociales, Historia e Historiografía; ensayos sobre Literatura y Género; así como libros o capítulos de libros sobre Teoría Social, Sociología, Cultura, Arte, Historia, Literatura y Estudios de Género. En la presente investigación se valoraron especialmente aquellos trabajos que exploraban las intersecciones entre estos campos.

Cabe precisar, como se ha hecho anteriormente, que las fuentes sobre la participación de mujeres en el arte durante la Lima decimonónica son escasas. Es por esta razón que resulta necesario recalcar que el presente estudio se centra en mujeres de la clase alta limeña, dado que este grupo en particular ha sido el más documentado entre las artistas del decimonónico (Villavicencio, 1992; Denegri 2004; Pachas, 2008; Valladares, 2012). En ese sentido, se reafirma la importancia de contextualizar la escena histórica, así como los procesos sociales, económicos y políticos de la época, para comprender su impacto en las trayectorias de estas mujeres.

Para el presente artículo, se han considerado tres procesos clave para contextualizar la situación de las mujeres en Lima del siglo XIX. El primero, es el efecto del contexto histórico en la interiorización del discurso de domesticidad. Luego de un periodo de conflictos, inestabilidad económico-política, notoria desintegración y desorganización social, la incipiente ciudad de Lima necesitaba encontrar una normativa que le permitiera construir las bases de su sociedad (Lergo, 2011). A esta coyuntura, se sumó que la economía, durante el periodo de bonanza, se insertó al mercado internacional, y como resultado, se dio una gran importación de productos europeos, los cuales fueron adquiridos y percibidos como mercancías de una cultura superior y civilizada. De ese modo, se produjo una notoria transformación cultural en el espacio limeño, puesto que no solo se dio una simple adquisición de mercancías; sino también, una enrevesada adquisición de productos culturales (Del Águila, 2003). Es así como los discursos europeos se convirtieron en un conjunto de normas que fueron interiorizadas por sectores de la sociedad limeña para devenir en una república moderna y civilizada.

Paralelamente, según Jagoe et al. (1998), en Europa, el concepto “mujer” había tomado un protagonismo insistente en todos los debates. Sobre todo, a partir de 1840, se publicaron innumerables tratados y discursos definiendo la naturaleza de la mujer y determinando su papel en la sociedad. En ese sentido, uno de los discursos predominantes en la época fue sobre la domesticidad y el modelo de feminidad europeo, según el cual se declara que “las ocupaciones apropiadas para la mujer [...] son el matrimonio, la maternidad y la domesticidad” (Jagoe et al., 1998, p. 24). Así, se repara en que el contexto limeño de la época contribuyó ampliamente a interiorizar el discurso de domesticidad y su modelo de feminidad. Se reprodujeron representaciones, características e ideales femeninos que moldearon la manera en que las mujeres se desarrollaron en la vida decimonónica (Guardia, 2012; Wurst, 2015).

El segundo proceso recogido es la resignificación y reordenamiento de las mujeres en el espacio privado, que ocurrió durante los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX, como resultado de la interiorización del modelo de feminidad hegemónico al contexto limeño. Así, durante las primeras décadas de la República, la mujer se caracterizó por usar la saya y el manto; estas vestimentas, le permitían acceder a espacios y contextos en los que, mayormente, dominaban los hombres. Sin embargo, gradualmente, los esfuerzos del Estado por lograr la modernización se tradujeron en acciones de disciplina social, por lo cual, la incipiente república limeña fue reordenada y reubicada (Del Águila, 2003). En consecuencia, la sociedad se dividió en dos espacios que comprendían una dimensión cultural, social y política de dominio exclusivo de hombres y mujeres. Por un lado, se constituyó el espacio público, que pertenecía a la política, el conocimiento y la creación fue asignado a los hombres; mientras que, por otro lado, estaba el espacio privado fue vinculado a las mujeres (Jagoe et al., 1998). Este constituye el tercer proceso analizado en el presente artículo.

Cabe resaltar que, este modelo replanteó el ideal de la mujer como madre para garantizar la reproducción y la crianza adecuada de los futuros miembros de la sociedad, debido a que, su cuerpo, único capaz de engendrar, fue relacionado “naturalmente” a un fin reproductivo; mientras que, el hombre, al no tener esta capacidad de “dar a luz” nuevos individuos, era visto como el único sujeto apto para crear el tejido cultural (Serrano, 2000, como se citó en Pachas, 2008). Con ello, se naturalizaba el mandato hegemónico que la convertía en el “ángel del hogar”: abnegada madre y dócil esposa (Jagoe et al., 1998).

Constitución del campo literario y el campo artístico

El campo literario

En primera instancia, se desarrollará el campo literario, el cual está sujeto a reglas propias que al mismo tiempo dan cuenta de determinadas formas de vínculo social, formas de integración y una visión compartida de la realidad, que, en conjunto, concretan prácticas en su cotidianidad material y social. En ese sentido, en un campo en donde los hombres escribían los discursos dominantes y predominaban ampliamente en el mundo intelectual y artístico, surge la pregunta sobre la manera en que la mujer literata apareció en la escena histórica.

Los estudios sobre la presencia de las mujeres en estas actividades destacan el surgimiento de la literatura femenina hacia la segunda mitad del siglo, que tuvo su apogeo años posteriores a la Guerra del Pacífico (1879-1884) (Villavicencio, 1992; Denegri, 2004; Pachas, 2008). Estos autores describen una producción ensayística importante donde las escritoras abordan el tema de género, difundido en periódicos y revistas que ellas mismas fundan y dirigen. En consenso, reconocen a una primera generación de mujeres ilustradas en el Perú, quienes formaban un grupo cohesionado que se apoyaba mutuamente en privado. Ellas incluyen a referentes como Juana Manuela Lazo de Eléspuru (1819-1905), Rosa Mercedes Riglos (1826-1891), Teresa González de Fanning (1836-1918), Leonor Sauri (1840-1890), Manuela Márquez (1844-1890), Carolina Freyre de Jaimes (1844-1916), Clorinda Matto de Turner (1852-1909), y Juana Rosa Amézaga (1853-1904).

En las fuentes se ha podido rastrear tres dimensiones donde se gestaron las características centrales de este circuito: el espacio, la educación y la prensa. En cuanto al espacio, se reafirmó un ordenamiento del espacio público y privado que condicionaba en entorno de las mujeres. El espacio público -que pertenecía a la política, el conocimiento y la creación- fue asignado a los hombres; mientras que el espacio privado -en el cual predominaban la familia, la maternidad y la domesticidad- fue vinculado a las mujeres. Esta resignificación de los espacios producto de los roles hegemónicos restringía, particularmente, el desenvolvimiento social de la mujer en la dimensión pública (Del Águila, 2003; Villavicencio, 1992; Oliart, 1995; Denegri, 2004; Pachas, 2008; Valladares, 2012; Mayna, s.f.).

Con relación a la educación, se produce una redefinición de la mujer y la familia dentro de la sociedad criolla, promovida por el discurso de la élite intelectual. Así, el primer Reglamento General de Instrucción Pública, que se estableció durante el gobierno de Ramón Castilla, propuso una educación diferenciada donde a las mujeres les correspondía una enseñanza de acuerdo con su rol social inscrito en la esfera privada. En otras palabras, se les educaba para que sean mejores madres y esposas (Valladares, 2012). En general, se pretendía espantar a la mujer de todo ejercicio intelectual a través de teorías que fundamentaban que más de la mitad de la población no estaba capacitada fisiológicamente para enfrentar el trabajo mental.

Finalmente, el tercer aspecto se remite a la prensa nacida y utilizada para legitimar estos discursos, ideales y roles en la mentalidad de la sociedad limeña del siglo XIX. De este modo, se publicaron diferentes tratados que inculcaron el binomio inseparable de la mujer como esposa-madre. Concretamente, los hombres escribieron libros dirigidos a otros hombres con el objetivo de formar compañeras más

adecuadas, cultas, buenas, aficionadas al hogar y la maternidad y, al mismo tiempo, convencerlos de desear este tipo de mujeres. Esto reforzaba la inconstancia e incapacidad de la mujer para ejercer trabajo intelectual o de creación artística. Mientras que las mujeres comúnmente publicaron textos relacionados a la importancia de su rol en la educación de la patria y consejos para convertirse en mejores madres y esposas (Bermudez, 2014; Valladares, 2012; Mayna, s.f.; Denegri, 2004; Mannarelli, 1999).

No obstante, el brote de un movimiento romántico que “feminizó” la literatura permitió el ingreso de la mujer a las letras (Denegri, 2004). Siguiendo a Denegri (2004), se propone que esta representación de la literatura como un “refugio de los avatares de la lucha política, y un espacio recreativo inocuo que eludiera la participación crítica de la sociedad” (pp. 79 - 80) permitió a las escritoras surgir en la escena literaria nacional. Así, “el planteamiento romántico de crear a través del discurso literario un espacio supuestamente neutro [...], coincidió con la esfera femenina tal y como la entendían las modernas naciones europeas” (Denegri, 2004, pp. 79 - 80). A pesar de ello, se resalta que el movimiento romántico también conceptuaba a la mujer como “guardiana del hogar” cuya función era proporcionar al hombre un “respiro” de los conflictos del mundo público mediante su literatura inocua y también la retrataba sustancialmente como sensible, débil, irracional y emocional.

Considerando lo anterior, las literatas utilizan su maternidad como pretexto para abogar por la educación femenina, en tal sentido, vinculan su papel de transmisora de valores, con la literatura, dado que esta es vista como la herencia a las generaciones futuras. Efectivamente, el ‘habitus’ de las mujeres literatas de la clase alta limeña giraba en torno a los discursos que redujeron la identidad femenina en función a la maternidad, el matrimonio, la domesticidad y el sacrificio de los intereses propios. Es así como el hogar y las letras -el servicio a maternidad y a la patria- se vuelven compatibles (Wurst, 2015). En definitiva, se distingue que los discursos que aparecieron tanto en España como en la ciudad de Lima, durante el siglo XIX, contribuyeron a constituir los el ‘habitus’ del circuito literario que guió la vida social de las mujeres del diecinueve mediante roles e ideales impuestos.

El campo artístico

En cuanto al campo artístico, las fuentes evidencian dos actores que han influenciado las características centrales de este circuito: el rol del Estado y la crítica del arte. En primer lugar, el Estado peruano propuso políticas de acuerdo con las tareas consideradas ‘apropiadas’ para hombres y mujeres. La “educación de adorno para señoritas” consistía en cursos de dibujo, pintura, idiomas, baile y música, con el fin de instruir las para la crianza adecuada de los hijos y, además, ser un paliativo emocional en las constricciones de la vida pública de su esposo (Pachas, 2008). De esta manera, la educación artística no tenía un nivel de especialización en las técnicas de dibujo y pintura, por lo que las mujeres que querían dedicarse al arte tenían como único camino la enseñanza particular o de manera autodidacta mediante el uso de manuales. Además, las clases de desnudos eran muy infrecuentes, incluso en los talleres particulares, lo cual no permitía un conocimiento de la imagen del cuerpo humano que era una noción básica para lograr proporciones y composiciones ejemplares.

Cabe resaltar que el Estado no impartió materias vinculadas a la escultura o al grabado (disciplinas plásticas) por su dificultad y laboriosidad física que no se ajustaba a las características del ideal femenino frágil y recatado. Además, el costo de materiales era bastante elevado y el apoyo económico a través de la entrega de becas para estudiar en el extranjero era bastante infrecuente, lo que limitaba a las artistas a desarrollar sus aptitudes solo con conocimientos elementales (Leonardini, 2004; Pachas, 2008). A pesar de ello, el Estado propició una difusión artística a partir de la promoción de diferentes concursos y exposiciones que promovieron la visibilización de las artistas plásticas y un espacio público para compartir su trabajo y sus experiencias. Sin embargo, con la llegada de la Guerra del Pacífico en 1879, estos esfuerzos se detuvieron (Denegri, 2004; Leonardini, 2004; Pachas, 2008).

Por otro lado, el carácter de la crítica del arte plástico se debió a que la prensa era el único medio escrito para conocer opiniones públicas sobre la obra de las mujeres. Esta construyó un imaginario acerca de los valores sociales y culturales que caracterizaban a la mujer ideal de acuerdo con sus roles en el espacio privado, los cuales casi en su totalidad eran escritos por hombres, que cubrían los concursos y exhibiciones de arte (Pachas, 2008). En ese sentido, la mujer retratada por este medio encarnaba valores domésticos y sentimentales, un lenguaje insustancial alejado de la crítica y la razón, y una práctica intelectual y artística inferior con respecto a la de los hombres. Por consiguiente, el entorno del arte plástico propugnaba el anonimato, la desigualdad y la predominante sensibilidad y frivolidad de la obra femenina. Además, consideraron a las autoras destacadas como “prodigiosas excepciones dentro de su género” y destacaron las virtudes de la mujer (la belleza, su distinción, su modestia) por encima de las de la capacidad de la artista (Diego, 1987; Jagoe et al., 1998; Mayayo, 2003). De esta manera, la mujer fue la perenne imitadora perseverante; pero nunca excepcional creadora como el hombre. A este respecto, es importante enfatizar el anonimato de la obra plástica femenina desplegado durante el periodo que denota cierta desvalorización, indiferencia y negación frente a su práctica (Pachas, 2008). En suma, todo ello provocó una producción artística escasa, con poca variedad de temáticas que se le asignaban por su rol social entre las que destacan los temas de índole naturalista (Leonardini, 2004; Pachas, 2008). De igual modo, su obra denotaba algunas deficiencias técnicas en la realización por lo cual, se adjudica una inferioridad en la labor plástica femenina con respecto a la obra masculina.

Un comentario en una revista de la época así lo evidencia: “El dibujo es correctísimo y seguro, tanto que parece que fuera obra de un hombre” (El Perú Ilustrado, 1899, p. 526). Así, la crítica le restaba valor plástico a la obra de las artistas. En definitiva, se invisibilizaba y desprestigiaba la plástica femenina (Mayayo, 2003). A propósito, Serrano (2000) comentaba que esta:

[...] dará lugar a conceder a la mujer méritos de copista esforzada, de seguidora con talento, de imitadora fiel; pero nunca de creadora, de genio, de innovadora. [...] incluirla en una categoría fija con una serie de rasgos inmutable y eternamente femeninos: formas redondas, colores suaves, exceso de adorno, de decoración, de sentimentalismo, debilidad en el trazo, blandura, tamaños reducidos, etc. (p. 25)

En ese mismo orden de ideas, el número elevado de pintoras y dibujantes frente al de escultoras y grabadoras está en relación con el acceso a la enseñanza, puesto que solo el dibujo, y en ocasiones la pintura, eran parte de la enseñanza estatal. Asimismo, la oferta de enseñanza artística particular se encuentra casi limitada al dibujo y la pintura, pues la escultura y el grabado requieren de una infraestructura adecuada y de un tipo de instrumentos especiales. Es necesario resaltar que, además, varios artículos que comentan sobre sus obras omiten reiteradamente las especificaciones de la misma (nombre, técnica, soporte y medidas). A pesar de estos silencios, en las fuentes revisadas se pudo recobrar que las temáticas que solían abordar las artistas limeñas eran variadas: temática religiosa, retrato, bodegón, paisaje, género, alegórica e histórica. En suma, la crítica le resta valor plástico a la obra que queda encubierto por las dotes físicas y la personalidad de la autora que invisibilizaron y desprestigiaron la obra femenina, en consecuencia, fue muy trabajoso e impredecible insertarse en el medio artístico y lograr un reconocimiento (Mayayo, 2003; Pachas, 2008; Leonardini, 2004).

Sobre la base de lo previamente planteado, el ‘habitus’ de las mujeres de clase alta que practicaban el Arte Plástico se caracterizó por la disposición hacia una actitud pasiva que no cuestionó el rol como madre y esposa, y que, a su vez, deja suponer su poca estima como artista. De este modo, la mayoría de mujeres abandonaron el Arte Plástico para dedicarse a ser madres y esposas, debido en parte a la fuerte interiorización de la necesidad de cumplir cabalmente con aquellos roles impuestos. Aun en los casos de mujeres que tenían una trayectoria destacada, tendían a desaparecer del plano artístico (Pachas, 2008; Mayna, s.f.).

A diferencia de las literatas, las artistas plásticas no tuvieron muchos espacios de encuentro e interacción debido en gran parte, por el campo artístico adverso y desarticulado en el que convivían (Pachas, 2008; Denegri, 2004; Mayna, s.f.). Así, las condiciones y características del circuito y habitus literario fue un aspecto que contribuyó en la constitución de redes de relaciones de mujeres literatas que compartían espacios.

Las veladas literarias

Como se ha podido observar, las características de cada campo artístico constituido condicionaron las posibilidades y límites del desarrollo de la obra de las mujeres limeñas del siglo XIX. En este punto, el concepto de capital social permite explicar por qué dos grupos con cantidades equivalentes de capital económico –como es el caso de las artistas plásticas y literatas al pertenecer a una clase alta dentro de un mismo contexto– obtenían diferentes beneficios. Estas diferencias provenían de la capacidad de los individuos para “activar” en su provecho el capital de un grupo relativamente institucionalizado y sustancioso. Así, las mujeres que contaban con determinado capital económico, y decidieron desenvolverse como literatas, se incorporaron dentro de determinadas redes y acumularon mayor capital social, lo que les permitió negociar su presencia en este campo. El principal mecanismo que transformó las redes de las escritoras en capital social ‘vivo’ fueron las veladas literarias, en las cuales las participantes se apoyaban mutuamente, se reconocían y estimaban como creadoras y, también, compartían sus objetivos de construir una sociedad más justa para ellas (Pachas, 2008; Denegri, 2004; Mayna, s.f.).

Siguiendo los planteamientos anteriores, las veladas literarias se presentan como el mecanismo de capital social que empleó el grupo de mujeres literatas ilustradas del siglo XIX. Esta posición que les permitió ingresar al mundo de las letras hizo de una suerte de estrategia basada en una red focal articulada en un espacio asociativo posibilitado por su campo y ‘habitus’ específico de reproducción del mundo. Así, ellas desarrollaron un tipo de solidaridad de ayuda mutua, colaborativa y recíproca hacia su reconocimiento como escritoras. De tal modo, las mujeres se asociaban voluntariamente mediante un espacio-tiempo compartido a medida que producían un sentido de pertenencia, un “nosotros” y un nivel identitario.

Participar en una red social les permitió acceder a recursos de capital social en forma de prácticas de reciprocidad derivadas de relaciones de confianza e información brindada dentro de la red social a la que pertenecían. De un lado, la confianza constaba de expectativas generosas desplegadas por medio de ciertas acciones dentro del grupo y también se expresaba por el hecho compartir una misma red, a pesar de ser desconocidos (Aguirre y Pinto, 2006).

Siguiendo los planteamientos esbozados, se distingue una clara función de capital social en la red conformada por las literatas que participaban en las veladas literarias debido a que, en esta plataforma “hubo en todas ellas una serie de características comunes que proporcionaron unidad y permiten hablar de un grupo cohesionado” (Villavicencio, 1992, p. 53). Esto demuestra la independencia y la perseverancia de las escritoras frente a la sociedad y confirma su deseo de crear un espacio autogestionado de encuentro, debate, práctica y reafirmación de su actividad e identidad literaria (Villavicencio, 1992). A propósito, también se menciona que:

se apoyaban mutuamente en privado escribiéndose cartas; y en público dedicándose cuentos, poemas, ensayos y novelas, escuchándose en veladas y conferencias, y, sobre todo, escribiendo y publicando sobre ese complejo y en verdad desconocido mundo de relaciones entre mujeres donde primará la mediación antes que la imposición y la autoridad antes que el poder. (Valladares, 2012, p. 81)

En pocas palabras, parece ser que las literatas desarrollaron un vínculo que les permitió reconocerse y estimarse como creadoras; además, su entorno cultural era más integrado y homogéneo porque

compartían características comunes que les proporcionaban unidad, por lo cual, se les facilitaba lidiar con el contexto adverso para ellas. Asimismo, el movimiento romántico, descrito en capítulos anteriores, también incidió en una participación y presencia pública más aceptada. Esta generación de mujeres se caracterizó por su voluntad enérgica y activa, la cual se evidenció en su participación durante la Guerra del Pacífico. Como resultado, estas circunstancias promovieron el nacimiento de una opinión crítica entre las mujeres escritoras que desarrollaron, a través de novelas y ensayos, diferentes temas relacionados con el rol de la mujer en la sociedad y así, aprovecharon la coyuntura política para extender su participación y reconocimiento en las actividades literarias (Valladares, 2012).

Las mencionadas veladas se constituyeron como una estrategia para desarrollar la capacidad intelectual de la mujer peruana de la segunda mitad del siglo XIX, y así, brindarle un espacio en el que se encontraba en igualdad intelectual y social al hombre. Esto se establecía a través de un diálogo horizontal con los escritores masculinos donde existía el apoyo y la aprobación del sexo masculino hacia las literatas. En efecto, estos espacios frecuentados por la clase alta e ilustrada de la sociedad fueron forjados dentro del espacio privado del hogar en el que se ‘desplazaba’ la mujer (Goswitz, 2012).

En ese sentido, son célebres las veladas literarias organizadas por Juana Manuela Gorriti (1818 – 1892). El hogar doméstico de Gorriti propició debates intelectuales, instructivos y colaborativos entre ambos géneros a favor de construir una conciencia nacional. Sin embargo, cabe destacar que en estas veladas las protagonistas eran las mujeres en tanto “hablaron en primera persona, y su voz se individualizó” (Villavicencio, 1992, p. 111). Asimismo, la figura de Gorriti fungió un papel principal en la constitución de esta red debido a que ella misma permitió organizar y articular el capital social potencial que tenía esta red. Gorriti consigue el reconocimiento, respeto y admiración de escritores peruanos como Ricardo Palma, entre otros, y esto le permite el ingreso al mundo de las letras detentado entonces por el hombre (Batticuore, 1999).

El ‘habitus’ del campo literario fue transformado como se evidencia en las reflexiones que le dedicaban la prensa nacional en sus publicaciones, lo cual reafirmaba el carácter cultural y la importancia de las veladas literarias para las mujeres ilustradas. De esta forma, el entorno de compañerismo, reciprocidad y confraternidad que regían en los miembros de esta red posibilitaron que hombres y mujeres compartieran diálogos, ensayos, poesía, palabras de aliento, cumplidos, música. En suma, esto permitió constituir un grupo cohesionado de intelectuales en favor de la participación, formación de las mujeres en la literatura y el cultivo de amistades y relaciones entre sus participantes que trascendieron en la historia de la literatura peruana. Algunas literatas destacadas que emergieron de las veladas literarias fueron figuras como la de Teresa González de Fanning (1836-1918), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) y Clorinda Matto de Turner (1852-1909) (Goswitz, 2012).

Conclusiones

El presente artículo buscó visibilizar las estrategias de las mujeres artistas en la Lima decimonónica para negociar su presencia en los campos literario y plástico. Según lo observado, el contexto histórico influyó bastante en la constitución de cada campo, así como en la disposición de recursos, tanto económicos como sociales, para poder desenvolverse en las disciplinas artísticas. Así, mientras que las literatas pudieron forjar espacios más integrados, las artistas plásticas se enfrentaron a otro tipo de campo constituido.

Este ejercicio puede servir para descubrir nuevos marcos, conceptos y formas para comprender las estrategias y dinámicas que sirvieron a las mujeres en contextos vulnerables. También permite explicar de qué manera se constituyeron los circuitos y mecanismos de los capitales sociales de las literatas y las artistas plásticas limeñas de la segunda mitad del siglo decimonónico, lo cuales influyeron en distinguir sus trayectorias artísticas. De esta manera, se comprende la importancia de evidenciar estos mecanismos mediante un análisis crítico desde un análisis de las relaciones de género que revalide los hábitos

resultantes de la interacción entre el mundo interno y externo de estas sujetas. Además, se evidencia que, en el campo artístico y literario, aún persisten muchas de estas estructuras y esquemas que, si bien han mutado con el tiempo, no han desaparecido.

Es así como, la preocupación crece al saber que para muchos centros que imparten conocimientos y prácticas artísticas en Lima no se tiene en consideración esta cuestión o carece de centralidad en sus aspectos de aprendizaje teóricos y pragmáticos, en consecuencia, se siguen manteniendo los mismos lenguajes normativos en estas escuelas e instituciones de formación. Es decir, no se principia una apremiante revisión y transformación de los modos de pensar, el lenguaje y las prácticas normalizadas en el cotidiano artístico. De ese modo se puede exponer que, históricamente, la mujer se ha visto afectada por haber sido posicionada en una categoría biológica, social y cultural inferior con respecto al hombre por los discursos predominantes. En definitiva, es necesario sumar un enfoque de género a los procesos artísticos de distintas etapas de nuestra historiografía peruana para así consolidar una íntegra memoria histórica que nos permita explicar cómo y por qué fueron normalizados tantos pensamientos y comportamientos que hoy podemos reconocer como parte de la desigualdad entre hombres y mujeres.

Referencias

- Aguirre, A., y Pinto, M. (2006). Asociatividad, capital social y redes sociales. *Revista Mad*, (15), 74-92. <https://doi.org/10.5354/rmad.v0i15.14022>
- Batticuore, G. (1999). *El taller de la escritora: Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti, Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: Univ.
- Bermúdez, I. C. (2014). El ángel del hogar: una aplicación de la semántica liberal a las mujeres en el siglo XIX andino. *Historia y espacio*, 4(30), 11-43. https://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/1671
- Bourdieu, P. y Alvarado, R. U. (1999). *Las formas de capital*. Editorial Piedra Azul.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1984). *Sociología y cultura*. Les Editions de Minuit.
- Coleman, J. S. (1988). Social capital in the creation of human capital. *American journal of sociology*, 94. <https://www.jstor.org/stable/2780243>
- Coleman, J. S., y Coleman, J. S. (1994). *Foundations of social theory*. Harvard university press.
- Del Águila, A. (2003). *Los velos y las pieles: cuerpo, género y reordenamiento social en el Perú republicano (Lima, 1822-1872) (Vol. 34)*. Instituto de Estudios peruanos.
- Denegri, F. (2004). *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú (Vol. 2)*. Instituto de estudios peruanos.
- Diego, E. D. (1987). *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra.
- Durston, J. (2000). *¿Qué es el capital social comunitario?* CEPAL.
- Goswitz, M. N. (2012). De pizarras y pupitres a borrones y bosquejos: El rol de las veladas literarias en la escritura femenina peruana del siglo XIX. En S. B. Guardia (Ed.), *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (pp. 78-85). Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL). <https://www.cemhal.org/6%20Escritoras%20del%20siglo%20XIX%202011.pdf>
- Guardia, S. (2012). La escritura femenina en el Perú del siglo XIX. En S. B. Guardia (Ed.), *Escritoras del siglo XIX en América Latina* (pp. 78-85). Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL). <https://www.cemhal.org/6%20Escritoras%20del%20siglo%20XIX%202011.pdf>
- Jagoe, C., Blanco, A., y de Salamanca, C. E. (1998). *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX (Vol. 121)*. Icaria editorial.

- Leonardini, N. (2004). Presencia e imagen femenina en la escultura italiana en el Perú del siglo XIX. *Escritura y Pensamiento*, 4(7), 109-123. <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/letras/article/view/7544>
- Lergo, I. (2011). Mujer y literatura en el Perú del siglo XIX. *Revista internacional de culturas y literaturas*, (2), 58-62. <https://revistascientificas.us.es/index.php/CulturasYLiteraturas/article/view/7489>
- Lomnitz, L. A. (1994). *Redes sociales, cultura, y poder: ensayos de antropología latinoamericana*. FLACSO. <http://bdjc.iiia.unam.mx/items/show/145>
- Lomnitz, L. A. (1998). *Cómo sobreviven los marginados*. Siglo XXI.
- Mannarelli, M. E. (1999). *Limpias y modernas: género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mayna, M. V. (2014). *Una mirada crítica a la construcción de la identidad femenina letrada en dos publicaciones periódicas del siglo XIX: el Correo del Perú (ECP) y El Perú Ilustrado (EPI)*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/5775>
- Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres? En Cordero, K. y I. Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (283-289). Universidad Iberoamericana.
- Oliart, P. (1995). *Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX*. *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, 261-288.
- Pachas, S. K. (2008). *Las artistas plásticas de Lima: 1891-1918*. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/173>
- Sepúlveda, L. (2010). Las trayectorias de vida y el análisis de curso de vida como fuentes de conocimiento y orientación de políticas sociales. *Revista Perspectivas de Trabajo Social*, 21. <http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php/Perspectivas/article/view/436>
- Tolstoi, L. (2007 [1897]). *¿Qué es el arte?* Ediciones Universidad de Navarra.
- Valladares, O. (2012). La incursión de las mujeres a los estudios universitarios. *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, 15(1), 105-123. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CIAN/article/view/1544>
- Villavicencio, M. (1992). *Del silencio a la palabra: mujeres peruanas en los siglos XIX y XX*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán.
- Vigil, M. (1986). *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Siglo Veintiuno Editores. Madrid: Siglo XXI.
- Wurst, V. L. (2015). *Lo velado de las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: la construcción del sujeto femenino en el siglo XIX*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6102>