



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870

## Vol 2.

Autor:

Batticuore, Graciela

Tutor:

Iglesia, Cristina

2003

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

Posgrado

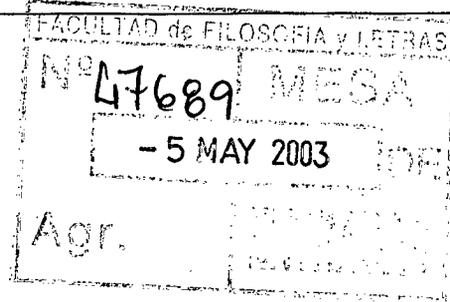


**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

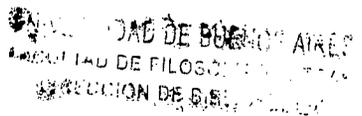
TESIS 10-1-11

v. 2



***Lectoras y autoras en la Argentina romántica. 1830-1870***

Graciela Batticuore



- tomo 2 -

Tesis de doctorado. Dirigida por la Prf. Cristina Iglesia  
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires  
Mayo de 2003

### 3. De la conversación a la escritura. Sobre cómo ser o devenir autora

#### **La cultura del trato o la casa y el alma**

Como hemos visto en el capítulo anterior, a lo largo del siglo XIX las mujeres publicistas recurren con frecuencia al tópico de la *influencia femenina* para defender su derecho a escribir en la prensa y reclamar la necesidad de que su sexo reciba una educación esmerada. Pero el argumento de la influencia como condición que legitima el protagonismo de la mujer en sociedad tiene una larga data, que se remonta a los siglos XVII y XVIII en Europa, y en cierta manera comienza a declinar o, mejor, a cambiar su significación en el XIX, cuando la presencia de las mujeres en la esfera pública tiende a replegarse o más bien se restringe a los paseos y las diversiones sociales. La influencia deseable será entonces, estrictamente, la de una madre diligente y hogareña capaz de conducir moralmente a sus hijos y prepararlos como buenos ciudadanos, pero que limita su actuación personal al ámbito de la domesticidad. Antes y durante la Revolución Francesa en cambio, al menos durante la centuria que la precede, esa influencia se ejercía *en el trato* con personalidades distinguidas y no meramente familiares, y se practicaba en gran medida a través de la *conversación*, tanto o más que en la escritura, encontrando su espacio de máxima realización en los círculos ilustrados que se agrupaban alrededor del gobierno femenino en los salones.

Como ha señalado Dena Goodman, el protagonismo de las mujeres en tales ámbitos surge como respuesta a la necesidad de una *mediación* civilizadora y capaz de poner orden a las discusiones acaloradas de los hombres o de calmar los ánimos encendidos y los egos a veces muy prominentes de los filósofos. En otras palabras, el gobierno femenino en los salones tenía por objeto controlar o disuadir las tensiones y las competencias, y apaciguar las disputas masculinas reforzando las reglas de la "conversación cortés" (la *conversation policée*), logrando restablecer así un plano de aparente *igualdad* y *reciprocidad* entre los

concurrentes<sup>1</sup>. Claro que como propone Goodman, puede decirse también que la anfitriona ejerce allí una suerte de “virtud negativa” sobre el grupo, puesto que no brilla tanto por su propia conversación sino por la capacidad de abrir el juego de la sociabilidad, otorgando oportunamente la palabra a unos y otros, distribuyendo los tiempos para hablar y señalando el momento indicado de cada intervención, de manera que pueda quedar asegurado el clima afable de los buenos modales y la convivencia armónica que reclama la *bone compaignia* durante el siglo XVIII. En ese marco, la conversación constituye no sólo un “género” que permite alternar la lectura, la escritura y la deliberación entre quienes participan del ritual de la vida civilizada sino que funciona como una verdadera “institución literaria”<sup>2</sup>.

En términos similares la describe también Roger Chartier, cuando afirma que “la conversación es un género mayor de la práctica filosófica que al contener la confrontación y la oposición de ideas y opiniones dentro de los límites de la cortesía, permite ejercer el espíritu crítico sin que se destruya el lazo de la sociabilidad por excesiva vehemencia de las tensiones: la señora de la casa evita el ruido agresivo de las disonancias”<sup>3</sup>. A propósito de esta consideración cabe señalar que en los últimos años han surgido no sólo estudios sino debates interesantes sobre la cuestión, que han procurado establecer y discutir cuáles fueron las características peculiares de los salones franceses y, con ellos, la influencia, los alcances y los límites del protagonismo femenino en la Europa ilustrada. Mientras Joan Landes<sup>4</sup> sostiene que el siglo XVIII marcó un punto decisivo para las mujeres en la construcción de una identidad de género moderna y que el salón constituyó la institución central, tal vez más poderosa del Antiguo Régimen, Roger Chartier advierte que no hay que exagerar la relevancia de los salones ni el gobierno de las *salonnières*. Ya que la República de las Letras se

---

<sup>1</sup> Goodman, Dena, *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1994.

<sup>2</sup> Fumaroli, Marc, *Trois institutions littéraires*, Éditions Gallimard, Paris, 1986.

<sup>3</sup> Chartier, Roger, “Prácticas de sociabilidad. Salones y espacio público en el siglo XVIII”, en *Studia Historica, historia moderna*, n. 19, p. 67-83, Editorial Universitaria, Salamanca, 1998.

<sup>4</sup> Landes, Joan, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1988.

habría desarrollado no tanto en el interior de tales ámbitos sino a través de la circulación de epistolarios y ensayos o escritos de distinto tipo que hicieron posible la comunicación de un *público* constituido a través del libre ejercicio de la lectura y la escritura, practicada por filósofos y hombres de letras desde el siglo XVII. Desde luego, un público así formado se distingue por su independencia de criterio y su libertad de pensamiento, así como por su falta de sujeción a todo poder relativo al Estado. “La República de las Letras en su definición tradicional ofrece un modelo para el ejercicio libre y público del juicio que no supone de ninguna manera ni la sociabilidad de las comidas letradas, ni el gobierno de las mujeres” afirma Chartier, dado que la noción de público se establece aquí sobre la base de una comunidad de individuos de diversas naciones que tienen en común su gusto y su capacidad para la reflexión filosófica y literaria. Se trata de un público constituido estrictamente por aquéllos que *leen y escriben* cartas o ensayos, forjando a través de ellas una república sin fronteras o delimitaciones geográficas. En todo caso, Chartier está de acuerdo con Goodman en que el apogeo del salón gobernado por las mujeres tiene su momento de gloria entre 1749, cuando Madame Geoffrin establece sus comidas de los lunes y miércoles. A partir de entonces, los salones forman parte de una actividad más variada y diversificada, que se despliega en otras nuevas instituciones culturales como los *musées* y *lycées*, de donde las mujeres son excluidas o bien participan como meras espectadoras. Goodman señala, a su vez, una fecha límite para la caída progresiva del protagonismo femenino: 1778, cuando los hombres comenzaron a reunirse sin la supervisión femenina bajo la tutela de Pahin de la Blancherie, que inauguró entonces las asambleas exclusivamente masculinas de su “*bureau de correspondance*”<sup>5</sup>. Lo cierto es que mientras duró su apogeo antes de la Revolución, el liderazgo y la influencia femenina en los salones parisinos del siglo XVIII fueron duramente criticados. Jean Jacques Rousseau denuncia la inmoralidad de esta práctica que distorsiona el comportamiento “natural” de los sexos, colocando a los hombres bajo el predominio de las mujeres y corrompiendo en ellas virtudes tan apreciadas

---

<sup>5</sup> Goodman, p. 280, *op. cit.*

como la modestia y la sumisión<sup>6</sup>. Para este influyente pensador francés cuyas ideas sobre la educación de los sexos tienen una amplia repercusión en el siglo XIX europeo y americano, la vida en los salones franceses del Antiguo Régimen trastorna el orden previsible y deseable en las relaciones de género, en función de las pretensiones dislocadas de las *salonnières*, afectando de ese modo la moral de toda la sociedad. Desde luego, Rousseau no es el único ni el más vehemente de los críticos que se expresan al respecto. A menudo las reacciones en contra de los salones surgen de sus mismos asistentes. Como señala Chartier, es este el caso de Edward Gibbon, de Jean- Pierre Brissot o de Morellet, quien prefiere las “discusiones libres” de una compañía exclusivamente masculina reunida al cobijo de los árboles del *jardín*, que las “conversaciones controladas” por una anfitriona que elige y gobierna a quienes visitan su casa.

En cualquier caso, esta clase de protagonismo femenino languidece en el siglo XIX. Y es uno de los novelistas de mayor prestigio en Francia quien protesta en su literatura por el ocaso de las conversaciones filosóficas en los salones franceses de mediados del XVIII, a la vez que tiende una mirada desdeñosa sobre la sociabilidad parisina posterior a la revolución. En *Armancia* o en *Del Amor*, Stendhal reitera una y otra vez su queja sobre la frivolidad, el amaneramiento y la superficialidad que rige el comportamiento de hombres y mujeres en las tertulias parisinas de comienzos de siglo, mientras exalta la espontaneidad y la autenticidad de las pasiones verdaderas que surgen sin reservas en los círculos de la Italia del Norte, en Milán, o estudia las diversas manifestaciones de sociabilidad en las distintas naciones de Europa. Publicado en 1822, *Del Amor* sucede al largo exilio de Mme de Staël, acusada por Napoleón de ejercer una influencia negativa para su país, a través de aquéllos que asistían a su salón en París. Ya fuera de su patria, ella reabre otros salones pero en ninguna parte encuentra el placer y el regocijo antes conocido. Pero más allá de la sanción del entonces Primer Cónsul de Francia, el tipo de influencia que ejerce y pretende ejercer Staël en su época excede el círculo estrecho de los asistentes a su casa,

---

<sup>6</sup> Podemos encontrar algunas expresiones vívidas de esta acusación en: Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre a M. D'Alembert sur son article Geneve*, Paris, Flammarion, 1967.

porque a diferencia de madame Geoffrin, madame de Lepinasse o de su contemporánea y amiga madame Récamier, la influencia de Staël se ejerce no sólo a través de la conversación sino también y especialmente *por medio de los libros* que se esmera en publicar, pese a las dificultades y las restricciones que le acarrea el destierro. Y en este sentido hay que agregar que esta influencia de Staël, quien durante su exilio no ha dejado de opinar sobre el rumbo tomado por su patria y más en general sobre la suerte, la felicidad o el carácter de las naciones europeas, es, además, marcadamente política (. Volveremos más tarde sobre esta cuestión).

Ahora bien, pasando de la historia cultural europea a la realidad americana de comienzos y mediados del XIX, me interesa señalar que durante y después de los procesos de emancipación nacional, el ideal de la mujer ilustrada y capaz de ejercer su influencia a través del contacto personal y la conversación entre los círculos de las elites intelectuales y políticas emergentes se hará sentir en varias oportunidades, evocando ya sea el perfil de aquellas *salonnières* como Geoffrin y Lepinasse o el otro más aguerrido y temible de Staël. Sabemos que tanto Sarmiento como Alberdi elogiaron su influencia, aun cuando no pretendían convertirla en un modelo que las otras mujeres pudieran imitar en el presente. Como propone Geneviève Fraisse en su excelente estudio sobre “la democracia excluyente en el siglo XVIII europeo”, es preciso entender que para la mayoría de sus contemporáneos Staël no constituyó un “modelo” sino un “referente” cultural que sólo puede ser ponderado en tanto *excepción femenina*<sup>7</sup>. Y es así también como debe medirse su influencia sobre el imaginario de los románticos argentinos de comienzos de siglo. No obstante, encontramos también algunos ecos y resonancias suyas entre las mujeres ilustradas y ligadas a la elite de las familias “decentes” en Latinoamérica.

Sin intentar una comparación que las iguale (en todo caso, veremos más adelante cuáles podrían ser algunos de los parecidos y diferencias), en la Argentina de la primera mitad del siglo XIX Mariquita Sánchez es vista también como una mujer

*excepcional*, cuya presencia entre los círculos de sociabilidad patricia y luego entre los románticos, proyecta sobre ellos una influencia considerada benéfica. Es debido a esto que su nombre, así como la descripción física y animada de su casa porteña integra varias páginas de la historiografía argentina o bien las evocaciones nostálgicas de un pasado ya lejano en el tiempo hacia fines de siglo o incluso sobreviene en el relato intimista de los y las corresponsales de la época. En la *Historia de la República Argentina. Su origen, su evolución y su desarrollo político hasta 1852*, Vicente Fidel López compone la imagen de una noche de tertulia en la casa de Mariquita, para dar cuenta del ritmo de la vida porteña entre 1813-4, años en los que el autor reconoce una "transformación de las costumbres en la vida interior de la familia, y en el carácter de los negocios comerciales"<sup>8</sup>. Es en ese momento cuando la casa de los Thompson brilla con las luces de la modernidad y el espíritu revolucionario que acerca a la casa de la anfitriona a personalidades de la vida política e intelectual, a viajeros de paso por Buenos Aires, a médicos, físicos, botánicos, economistas y pintores que se dan cita en uno de los salones más hermosos y ricamente adornados de la ciudad, animado por la gracia y la belleza encantadora de su dueña. Veamos sino la descripción de López:

*Abriéronse algunos salones y entre ellos el de Lasala y el de la señora doña María Sánchez de Thompson (...) donde Alvear, Larrea, Monteagudo, Rodríguez Peña, Lafinaur, fray Cayetano Rodríguez, algunos médicos y publicistas extranjeros como Carta Molina, Gaffarot, Belmar (el padre y el hijo), Loreille, el físico Lozier, el botanista Ciarinelli, Wilde, iniciador de los estudios económicos, el pintor Gould y otros que se reunían allí animados de la más exquisita galantería, a pasear su espíritu por las grandes novedades del tiempo y por los azares de la causa del país. Mientras Belmar lucía su intimidad con Benjamín Constant y trazaba los caracteres de su talento y de sus doctrinas ante la atención encantada de los liberales que lo escuchaban, Lozier y Ferrati amenizaban la culta tertulia con pruebas de física y química que iniciaban a los conocimientos naturales a sus contertulianos, y que hacían del salón de la señora de Thompson una verdadera academia de progreso y cultura. Alvear y Larrea primaban entre todos por la rapidez, la originalidad y la audacia de sus concepciones; y eran los galanes más*

---

<sup>7</sup> Fraisse, Geneviève, *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos* (traducción y presentación de Alicia H. Puleo), Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer, Madrid, 1989.

<sup>8</sup> López, Vicente Fidel, *Historia de la República Argentina. Su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*, Buenos Aires, Casavalle, 1886, tomo V, p. 186.

*favorecidos de las damas que acudían a hacer estrado en rededor de la dueña de aquel templo un tanto profano en que todos abrían su espíritu a las luces del siglo. Allí leía López sus estrofas y algunas veces un niño, Juan Cruz Varela, declamaba sus loas a la patria y a la victoria en que Júpiter hacía el primer papel entre los protectores que nuestra causa tenía en el cielo* (: 135-7, el subrayado es mío).

En este fragmento donde los nombres de algunos vecinos célebres se mezclan con los visitantes extranjeros y los hombres de ciencia, López destaca el espíritu *ilustrado* y *civilizador* del salón de Mariquita y, lejos de parangonarlo con cualquier otro ejemplo de sociabilidad americana, lo equipara a los salones del Directorio y el Primer Consulado francés, con lo cual evoca tácitamente el genio y la imagen de Staël. En otro orden de posibles comparaciones es preciso señalar también que las tertulias de Mariquita Sánchez no adoptan el matiz *exclusivamente* político que a veces suelen tener otras reuniones domésticas de comienzos de siglo en diversos lugares de América Latina, donde la anfitriona hace contactos muy concretos y media entre sus invitados para establecer alianzas facciosas o favorecer la posición social y la carrera política de su esposo. Encontramos algunos testimonios en este sentido, por ejemplo en las *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán o bien entre algunas anfitrionas chilenas de la década del 90, como podría ser el caso de Sara del Campo, que antes y durante la presidencia de su esposo (Pedro Montt) mantiene sus tertulias con el objeto de apuntalar el ascenso político de Montt<sup>9</sup>. O quizá también un poco más cerca, hallamos ejemplos entre las damas salteñas que forman parte del séquito de los Güemes, los Puch y los Gorriti en el Norte argentino. Pero tampoco se debe asimilar el clima de las tertulias de Mariquita con otras veladas más marcadamente *literarias*, del tipo de las de Juana Manuela Gorriti en Lima hacia 1876/7, que aunque sostienen una aguda reflexión crítica sobre la vida nacional y americana se declaran, al menos explícitamente, ajenas o “neutrales” en su espíritu, al acontecer político.

Las tertulias de Mariquita Sánchez cultivan el espíritu *civilizador* e *ilustrado* de una pequeña sociedad aldeana y americana de comienzos de siglo XIX, donde la política forma parte de las preocupaciones de la “gente decente” que participa de

---

<sup>9</sup> Véase Vicuña Mackena, *op. cit.* 96-7

este ritual doméstico y cotidiano de sociabilidad. En este sentido resulta interesante considerar los aportes recientes del estudio de Pilar González sobre la vida asociativa en el Buenos Aires de la época<sup>10</sup>. Y entre sus muchas consideraciones, vale la pena recuperar su advertencia acerca del sentido del término “sociabilidad”, tal como es utilizado por la juventud intelectual en el Río de la Plata. Para explicarlo, González se remonta a la genealogía del concepto a comienzos y mediados del siglo XVIII, cuando en un artículo de la *Encyclopédie* se establece “la benevolencia hacia los demás”, la “disposición a hacer el bien” y el “provecho común y general” entre sus definiciones más certeras. A partir de entonces existe una “amalgama entre la noción de lazo *racional* y el lenguaje de la *cortesía*”, enfatiza González, y agrega una aclaración más que interesante respecto de la diferencia entre “sociable” y “amable”: “el hombre *sociable*, concluye el artículo, es un verdadero ciudadano. En contraste, el hombre *amable* es muy indiferente al bien público, no quiere a nadie, agrada a todos y a menudo es menospreciado. Vemos, por lo tanto, la distinción entre una cortesía presuntamente artificial e incluso antisocial y otra constitutiva de las *res publica*” (:87). Sin dudas es ese sentido de lo *sociable* que redundaba en *bien de la ciudadanía*, el que prima en el trato de Mariquita Sánchez así como en el espíritu de sus tertulias, donde la *cortesía* y las *buenas formas* se compatibilizan con un ansia de renovación en las costumbres que tiene en la mira el *bien común* de la república naciente. Por eso, ya sea a través de la influencia que ella ejerce por medio de su conversación animada en las tertulias o la que despliega más tarde en sus cartas y escritos, Mariquita aparece siempre como una mujer *ilustrada* y *patriota*. Una mujer que practica estas virtudes ya sea en el marco de la sociabilidad doméstica o en el compromiso que asume frente a las contingencias de la vida política y, también, a través de los consejos o, dicho de un modo más general, de la *moral* que inculca a sus hijos y comparte con ellos: “y bien: enseña lo bueno que puedas *con calor*, pero *con dulzura* y *paciencia*, enseña como el

---

<sup>10</sup> González Bernaldo de Quirós, Pilar, *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

siglo lo manda, con raciocinio, con amabilidad"<sup>11</sup> es la máxima que le da a su hijo Juan en momentos en que éste reside en Paraná y escribe allí un periódico contra el gobierno de Rosas.

Para profundizar entonces sobre este aspecto singular y constitutivo de la personalidad de esta dama porteña de comienzos de siglo, y para indagar sobre el tipo de influencia que ella es capaz de ejercer, será necesario detenerse en otra descripción de la casa de Mariquita Sánchez evocada esta vez por una dama culta de la época, que tras el exilio de su amiga tiene la ocasión de visitar su mansión hasta entonces desconocida para ella, la cual supera con creces todas sus expectativas:

*La casa de Marica Thompson es la más vasta de la ciudad. Es lo más lindo que se puede ver por su construcción en sí y su lujo. Entrás y tienes la visita de un patio jardín pavimentado, con una fuente de plantas exóticas y plantas finas, un artístico aljibe de mármol con sombrero de fierros forjados formando glorieta; varias tinajas muy finas. Entrás a una recova y subes a un espacioso corredor que abarca toda la parte principal del edificio. No se puede ver nada más lindo: su techo abovedado, cubierto de lienzo pintado; espejos de trecho en trecho y brazos de tres luces en profusión. El antiguo salón todo forrado de brocato amarillo con bellotas dibujadas, y el techo en trabajo de espejos unidos en triángulo, abovedados con varillas de oro; en un ángulo un estrado no muy grande, en el otro el piano, el arpa, una preciosidad con la pintura al barniz. El comedor, suntuoso, con muebles de una gran sencillez de líneas. Tapices, porcelanas, todo muy rico. Un gabinete para reparar los desperfectos del baile con todo cuanto se puede pedir. Una larga mesa de mármol coronada de un espejo de su misma longitud en la cual encuentras polvos, alfileres y un juego de peinar riquísimo. Aquí dicen que Marica ha repartido o vendido mucho. Si esto es tan hermoso, no puedo concebir lo fuera más antes, mejor, más rico y suntuoso. Es una casa distinta a todas las demás en su construcción y distribución. Tiene también una curiosa distribución de aguas por tubos desde los patios, que pasan por medio de llaves a tinajas, etc., y otras maravillas. Florencia, la hija, tan fina, tan linda, completa. Sus hijos, preciosos. Dirás que estoy boba; pero es todo así. Florencia está muy quejosa de que no venga Marica a instalarse pronto. Dice que no he visto es todo así. Florencia está muy quejosa de que no venga Marica a instalarse pronto. Dice que no he visto concluida la obra de las aguas, que es una verdadera novedad*

---

<sup>11</sup> Carta a Juan Thompson, Montevideo, 8 de mayo de 1840, en *Cartas de Mariquita Sánchez*, compilación, prólogo y notas de Clara Vilaseca, Buenos Aires, Peuser, 1952, p. 44. En adelante, las citas a todas las cartas de Mariquita Sánchez, así como su *Diario* a Esteban Echeverría siguen la paginación correspondiente a dicha edición. También las que se refieren a Clara Vilaseca en la introducción o las notas a la obra.

que imitó de Río, donde es de uso común. Quisiera que vieras ese corredor: una alacena, con sus tapas lujosas de espejos y maderas blanco y oro, dentro, ganchos en profusión para los sombreros y tapados; en medio del corredor, una linda escalera, de cada lado tres hermosos ventanales ovales, del suelo hasta el techo, que dan mucha luz; en las paredes de sus frentes los espejos. Dobla luego y se angosta. La luz cae en rayos desde arriba. He visto este espectáculo de día y de noche, con sus bujías encendidas, todo fineza de Florencia para que yo lo viera. No me olvidaré de este espectáculo, que nos é decidirme por cual de las horas lo vi más lindo, si de día o de noche. Los otros cuerpos de la casa, un laberinto de recovas, de piezas, y jardines unidos por puertas; pero hay inquilinos de tiendas, tiendas y bufetes de comercio. La casa de Florencia, una preciosidad de buen gusto, las paredes vestidas con telas livianas y cintas; té y chocolate todas las noches a las diez, y gente agradable en su tertulia, servicio muy fino de tazas y cubiertos. Aunque estas señoras no fueran como son, por el lugar donde viven, la gente iría como solaz. Esteves, que es tan curioso, todo lo preguntó. Dijéronle que estas construcciones están intactas desde el tiempo de la pajuela, que el maestro albañil que las hizo era un académico de París. Si esto es francés, inglés o godo, lo mismo da: es asombroso de lindo. Las tiendas están más surtidas que las nuestras, las confecciones son de París, lo de aquí es mediocre. Encuentro que tenemos más lujo en las jóvenes; los hombres, en cambio, están aquí mejor puestos, los de sociedad y aún los del pueblo. Los del pueblo, aquí como allí, los que han viajado los encuentran desastrosos. Hija, mejor es no viajar para poder vivir en los países donde nacimos, sin sufrir y sin males de países extraños. No se lo cuentes a Marica, que hasta el jabón hace venir de Francia.<sup>12</sup>

Vale la pena recuperar esta larga descripción pormenorizada y deliciosa de Mariquita Nin, que demuestra no sólo su fascinación por una casa *linda, hermosa y diferente* a todas las demás sino su propia habilidad para transmitir en la escritura el placer que le ha provocado la visita, relatada como una experiencia única y casi intransferible. Nin se detiene en cada uno de esos objetos preciosos y en muchos casos exóticos o sofisticados (que también evoca López más brevemente en su descripción) y no puede dejar de imaginarse lo que *debió ser* la vida social en una casa que a pesar de la ausencia actual de su dueña conserva y transmite todavía la gracia y la magnanimidad de su espíritu.

La luz que ilumina naturalmente los salones a lo largo del día y cuya perdurabilidad aseguran las bujías por la noche; el agua que se desliza con fluidez detrás de las paredes, gracias a una tecnología modernísima para la época son

<sup>12</sup> Citado por Clara Vilaseca en nota al pie de su edición de las *Cartas de Mariquita...* (*op. cit.*, p. 151) y acompañado por la reproducción del plano de la casa.

parte de una rareza poco menos que esplendorosa, que hace de la casa un verdadero *espectáculo civilizador*. Se trata de un sitio totalmente dispuesto y preparado para *recibir*. Y aunque Nin no lo dice de este modo, su mirada extasiada sobre la casa avizora el espacio propicio para la existencia de una familia también ilustrada y eventualmente romántica, cuyos valores se asientan en el ideal de una nobleza que no es heredada sino que puede adquirirse a través de la educación (Nin repara en la luz, precisamente, como uno de los factores que provee a la casa de semejante espectacularidad).

No casualmente esta correspondencia recalca la *amabilidad* y la *belleza* distinguidas de Florencia y los suyos ("tan fina, tan linda, completa. Sus hijos preciosos. Dirás que estoy boba pero es todo así"). No hay palabras para explicar la *belleza verdadera*, esa que está dotada de una autenticidad inherente al alma cultivada de las personas. Por eso la noción de familia con la que se maneja Mariquita Sánchez nos recuerda en parte a la que se asoma en las páginas de *Amalia*. Se trata en este caso de una familia más ilustrada que romántica pero que se concibe como tal no necesariamente por sus parentescos sanguíneos sino sobre todo por sus lazos *espirituales, intelectuales e ideológicos*. También en esta familia (de la vida real) las mujeres se involucran sentimental y concretamente con la suerte y el destino de la patria, tanto como con la causa de aquéllos con quienes comparten sus ideales. Al menos así lo demuestran las distintas actuaciones e intervenciones de Mariquita y su esposo Martín Thompson en la vida social y política de Buenos Aires entre los años que van de 1810 al 16, cuando la pareja se pliega al ánimo y la voluntad emancipadora e independentista de la época<sup>13</sup>. Mientras que Mariquita escribe una famosa carta para petitionar dinero por la compra de armamentos, él participa en las reuniones clandestinas de la Logia Lautaro, que se llevan a cabo en el sótano de su propia casa. No es difícil imaginar que, tal como lo evocan algunos memorialistas de fines de siglo XIX (Wilde, Calzadilla, Galvez entre los más interesantes) ese espíritu de patriotismo que alienta las ilusiones de la pareja

---

<sup>13</sup> Por ejemplo en agosto de 1810 ambos donan dinero para la expedición al interior organizada por la Junta. Thompson había sido miembro de la Sociedad de los siete, responsable de la Semana de Mayo, y uno de los doscientos vecinos que asistió al Cabildo Abierto del día 22

debió formar parte sustancial del clima de ideas y el carácter entusiasta que animaban la conversación diaria en sus tertulias. De hecho, la frecuentación y el contacto con el mundo de letrados, militares y hombres públicos que conforman la *élite* revolucionaria rioplatense debió intensificar su adhesión republicana. Por eso Mariquita pasaría a la historia sobre todo como la gran dama de la época, la mujer que ofrece el escenario donde se canta por primera vez el himno nacional y se celebran las primeras expresiones del civismo entre los vecinos "decentes"<sup>14</sup>.

Pero poco importa realmente si ese episodio simbólico con el cual se recuerda el nacimiento de la patria situándolo en un ámbito doméstico y familiar es o no verídico. Alcanza con que sea verosímil (y simbólica) para la memoria popular y sirve de algún modo para recrear cuál era el ánimo, el contexto y sobre todo el entramado social en el que se producían las transformaciones que marcarían el pasaje de la vida colonial a la república.

De acuerdo entonces con esa noción de familia que surge de una casa ilustrada y rioplatense como la de Mariquita y que se asienta sobre un *vínculo más espiritual e ideológico* que sanguíneo, puede decirse (y esto lo confirma también la correspondencia) que su dueña forma parte no sólo de distintos momentos de la historia nacional sino de *diversas familias* políticas e intelectuales: la que integra el

---

<sup>14</sup> Existen al respecto diversas versiones. En *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, María Sáenz Quesada recupera la anécdota familiar que afirma que el himno se cantó por primera vez en casa de Mariquita ("Estuvo por aquí Parera, nos entretuvo, contó como se compuso en casa el Himno criollo inspirado por el himno de David que de oído y de pie chapurreaba recordando en el teclado distraído nuestro padre que cantaba de niño", escribe Albina Thompson de Tresserra desde Barcelona, a su hermana Florencia en 1842 (citado por Quesada, p. 80)) y luego la contrapone a otras versiones que sitúan el episodio en otros ámbitos e instituciones públicas (López, por ejemplo, la sitúa en la sala del Consulado). Más tarde Pastor Obligado afirma en sus *Tradiciones...* que el Himno Nacional Argentino se cantó por primera vez en casa de Mariquita Sánchez, acompañado por la música de Blas Parera en el arpa. Pero Esteban Buch refuta la idea aduciendo que Obligado se inspira en otra célebre tradición de Palma (creador del género "tradiciones"), quien había escrito antes que el himno peruano se cantó, a su vez, en casa de la limeña Manuela Rávaga y Avella Fuertes de Riglos frente a la presencia del Gral. San Martín. Esta última anécdota habría servido de inspiración a Obligado. Véanse: María Sáenz Quesada, *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995 y Obligado, Pastor, *Tradiciones Argentinas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1903, Buch, Esteban, *O juremos con gloria morir. Historia de una épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

patriciado argentino de los días de Mayo, cuyo círculo es habitué de las tertulias (Monteagudo, San Martín, Fray Cayetano Rodríguez son amigos personales suyos y por ende visitan la casa); la que conforman los hombres y mujeres allegados al gobierno y la cultura rivadaviana (Esteban de Luca y Juan Cruz Varela por ejemplo, entre los allegados a Mariquita) y, posteriormente, la familia romántica de los proscritos. Antes, durante y después del exilio compartido con muchos de ellos, el *salón* es el espacio de realización de una familia así concebida. En esas reuniones distinguidas y amigables donde la conversación gira sin dificultades entre la preocupación por el acontecer político, el rumbo de la vida económica o las lecturas de las últimas novedades literarias europeas y locales se confirman los parentescos ideológicos y estéticos, los intereses comunes, las convicciones compartidas; en otras palabras, las afinidades y complicidades de todo tipo. La casa de Mariquita constituye así uno de los núcleos donde se afianzan las relaciones que darán lugar a la sociabilidad asociativa de la que habla por ejemplo Pilar González al referirse a los cruces entre redes privadas y vida pública a comienzos de siglo: las librerías, los gabinetes literarios, las asociaciones son los otros espacios donde esas relaciones se continúan. Incluso, Mariquita formará parte también de esa sociabilidad que transcurre fuera de las casas: al decir de Félix Weinberg ella es una de las pocas mujeres sino la única que asiste a la inauguración de la librería de Marcos Sastre en 1837 y más de una década antes había contribuido ya, de manera decisiva, a la creación de la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires (fundada por iniciativa del maestro italiano Virgilio Rabaglio, en mayo de 1822)<sup>15</sup>. Su capacidad para reflexionar, discutir e intercambiar opiniones sobre asuntos relativos al acontecer político o a las novedades en materia de artes, música, libros y literatura la coloca en una posición de camaradería e igualdad con los interlocutores de los diversos círculos de los que forma parte. Por eso, conviene recordar no sólo que el matrimonio Thompson apoyó e integró el sector político más radicalizado de los revolucionarios que pujaban por la Independencia a comienzos de la década del 10 o bien que cuando Mariquita se

---

<sup>15</sup> Véase Félix Weinberg, *El salón literario de 1837*, Hachette, Buenos Aires, 1977. Y Sáenz Quesada, María, *Mariquita Sánchez, Vida política y sentimental*, op. cit.

casa con Mendeville estrecha vínculos con la diplomacia francesa y europea que visita su casa a diario sino también que poco después sería convocada por Bernardino Rivadavia para presidir la Sociedad de Beneficencia, en virtud, precisamente, del reconocimiento a su perfil ideológico y su capacidad para “influnciar” favorablemente a los hombres y mujeres de la época. Es el respeto y la autoridad que inspira Mariquita entre sus amigas y conocidas lo que logra reunir en poco tiempo alrededor suyo al que será el primer grupo de mujeres dispuestas a trabajar en una institución pública y dependiente del Estado<sup>16</sup>. Esta iniciativa de Rivadavia constituye un reclamo inédito hasta entonces, para que las mujeres de la elite intervengan *de manera directa* en un organismo de la esfera pública considerado adecuado para ellas. Desde luego, la invitación marca un hito (y hasta un giro) en las relaciones entre género y política en la Argentina de primera mitad de siglo XIX y resignifica, en parte, el tipo de influencia que se espera ahora de las mujeres (tengamos en cuenta que la Sociedad no cerrará sus puertas durante el gobierno de Rosas, aun cuando éste le niegue casi toda su colaboración). El discurso inaugural de Rivadavia en la sesión de apertura, en febrero de 1823, recalca una vez más en el reclamo de esa *influencia civilizadora* de las mujeres, para justificar su incorporación a un organismo oficial. Pero es ésta una influencia femenina que comienza a ejercitarse desde el interior mismo de una institución estatal y no sólo a través de la familia, como hasta entonces se había esperado que lo hicieran.

---

<sup>16</sup> En este sentido es interesante recordar que como ha señalado Meyer-Arana, Mariquita no había sido invitada en primera instancia por Rivadavia, quien hizo una convocatoria abierta a las mujeres de la clase alta. Ante la negativa o la reticencia de muchos de ellas, que probablemente no se animaron a ser las primeras en ejercer una actividad pública de tanta responsabilidad (o bien temieron echarse en contra a la Iglesia, que obviamente veía la iniciativa con malos ojos), Rivadavia acude a Mariquita, confiando en que ella sí puede concitar la adhesión necesaria entre sus amigas y conocidas. De hecho, en febrero de 1823 habrá logrado reunir al primer cuerpo de mujeres que conforman la Sociedad. Sobre esta cuestión puede consultarse: Meyer-Arana, Alberto, *Las primeras trece*, Buenos Aires, 1923. Para una aproximación a la historia de la Sociedad de Beneficencia y su ubicación durante el rosismo, véase del mismo autor: *Rosas y la Sociedad de Beneficencia*, Buenos Aires, Imprenta de Gerónimo Pesce, 1923.

Como vemos, Mariquita transita el pasaje que va del salón doméstico a las instituciones públicas. Me interesa explorar sobre todo su protagonismo en el primero de estos dos ámbitos, por ser ese el sitio donde se estrechan los vínculos y se adquieren las destrezas que habilitan otras intervenciones y actuaciones posteriores. El epistolario de Mariquita está marcado por la impronta de la *salonnière*, que antes o durante el exilio ejerce esta suerte de oficio con natural distinción. Como veremos, su imagen encaja perfectamente en el cuadro de esa casa refinada y “espectacular” que asombra y maravilla a sus contemporáneos. Sin embargo, lo que las cartas dejan ver también - y es en esto en lo que me interesa ahora detenerme- es que la sociabilidad representa para ella no sólo un quehacer gustoso y placentero sino también un *trabajo* que no puede suspenderse o postergarse debido al desgano y casi por ninguna otra razón. La necesidad de cumplir con las visitas y las reuniones previstas y necesarias para las “gentes decentes” organizan el tiempo y los esfuerzos de esta dama ilustrada y rioplatense. A menudo ella se lamenta de esto en las cartas a su hija, que como veremos luego más detenidamente son un verdadero manual de consejos y enseñanzas acerca de cómo debe llevar adelante su vida o de cuáles son las obligaciones ineludibles para una señora de buena sociedad. En la correspondencia con Florencia *la casa* es el gran tema de conversación. Como ha señalado Cristina Iglesia, allí se reiteran las quejas por la casa perdida en el destierro y también los esfuerzos por recuperar algo de ese mundo esplendoroso y rutilante en el que solía moverse, aunque más no sea a través de los “pedacitos rotos de un jarrón” que difícilmente podrá remendarse<sup>17</sup>. Pero lo que estas cartas demuestran no es sólo el ansia de Mariquita por asegurarse en el exilio el confort y las comodidades de su vida porteña, así como el contacto y la proximidad diaria con los hijos a los cuales extraña, sino que ellas ponen de relieve, también, su deseo de recrear en otra parte el marco de aquella *belleza imprescindible* para la

---

<sup>17</sup> Iglesia, Cristina, “Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio”, en *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Taurus, Buenos Aires, 1999.

familia ilustrada<sup>18</sup>. Recomponer la casa en el exilio significa entonces restaurar el ideal de una felicidad alterada por el compromiso político, que sólo puede realizarse plenamente si se reconstruye también, aunque sea mínimamente, el escenario adecuado para las conversaciones y encuentros con amigos y conocidos. De modo que si bien Mariquita llega a veces a manifestar la ilusión de habitar una casita rústica y aislada de todos, el sueño de la “casa grande” y capaz de albergar a los hijos, los amigos y los visitantes célebres en medio de un ámbito recoleto y lujoso es una necesidad más auténtica y acorde con su personalidad. En una frase breve dispensada a su hija, Mariquita sintetiza la clave de todos sus comportamientos íntimos y sociales: “la casa es la vida”, asegura. Y entonces tanto los placeres como los esfuerzos y los sacrificios se encaminarán a sostener el ritmo animado y a ratos exigente que demanda su protagonismo en sociedad. La casa a la que se refiere esta correspondencia, la que guía en su mente el espíritu de la mansión lujosa de Buenos Aires y también las moradas más austeras aunque igualmente cuidadas del destierro, no es la casa cerrada en los límites de una familia estrictamente unida por lazos y parentescos sanguíneos, no es la casa donde habitan los esposos y los hijos sino una casa ilustrada, colmada de amigos, relaciones y vínculos sociales, donde los hijos son parte de un entramado familiar más extendido.

### **Retratos y autorretratos**

Encontramos en las cartas de Mariquita múltiples retratos (fugaces pero nítidos) de la conversadora y su capacidad de influir como tal entre quienes la rodean. Este rasgo la lleva a ser constantemente reclamada y agasajada por aquéllos que reconocen y halagan en ella una cualidad tan singular, incluso en el ámbito de una sociabilidad algo exótica y cortesana como la de Río de Janeiro, donde Mariquita reside durante algunos meses (entre agosto de 1846 y febrero del 47

---

<sup>18</sup> Son innumerables las referencias de todo tipo al esfuerzo por llevar adelante la casa: las complicaciones con los criados, la carencia de objetos y alimentos variados como consecuencia del sitio de Montevideo, el arduo trabajo de armar y desarmar las valijas y las casas antes y después de los viajes recuerdan los lamentos y nostalgias que se deslizan también en el interior de la correspondencia de otros exiliados de la época.

aproximadamente) mientras espera la ocasión finalmente frustrada de partir hacia Europa. A Mariquita le gusta formar parte de esta cultura con matices monárquicos, que la convierte en el centro de todas las miradas y los halagos y le devuelve al menos por un rato las comodidades y los lujos propios de su antigua posición. En una de las primeras cartas que le envía a su hija Florencia desde Río describe con placer las comodidades palaciegas de sus allegados y comenta los innumerables obsequios de los que es objeto:

*Los amigos del país tienen gusto en obsequiarme y me mandan coche también. Están empeñados en presentarme a la Emperatriz. No sé si iré. ¿Te figuras a Señá Vicenta con cola y plumas en la cabeza? Pues aquí, amiga, la Señora Esposa del Encargado de Negocios de Francia en Quito está en el primer rango, y después están contentísimos todos conmigo porque encuentro esto divino, y les hablo en portugués. Si nos oyeras estudiar unas con otras, las de Vernet, te morías de risa: ¿La señora lo ha pasado muito bien? Muito obligada. Madame Mendeville e muito espiritual, muito graciosa. Yo les digo que en cuanto me den un bocadiño de terra, ya me quedo. Hay unas bromas sobre esto: que me van a hacer un palacio en una montaña. En fin lo paso estimada y muy obsequiada. Sería una ingrata si me quejase (: 129, Río de Janeiro, 1/8/46).*

En las cartas escritas desde Río, Mariquita se mueve constantemente entre la *complacencia* de una dama que se reencuentra con los lujos y las comodidades que considera necesarios para su persona y la *ironía* con la que pretende tomar una sutil distancia de esta otra gente fina y educada pero entre la cual su talento resplandece sin comparación. Ni siquiera la Emperatriz se salva de los chistes que reservadamente le dispensa Mariquita ya antes de conocerla, representándose la imaginariamente “con cola y plumas en la cabeza”. Aunque después de haberla tratado, admitirá que ella es “muy amable” y que toda la alta sociedad de Río vive con lujo pero también con “sencillez” y “humildad”. No obstante, la estadía en Brasil debe interrumpirse irremediabilmente porque en ese mundo donde las cartas y las noticias de Buenos Aires se hacen esperar más de la cuenta, una dama ilustrada y comprometida en los avatares de la política de su país no puede sobrevivir sin angustias. Primero Mariquita “se aburre” un poco de la vida relajada y algo tediosa de Río y luego se inquieta porque no logra saber qué es lo que pasa más allá de las fronteras ni mantener al día su correspondencia (“Es probable que

en la primera ocasión que se me presente me vaya a Montevideo. Aquí carezco mucho de noticias de todo, de mi familia, de mis intereses”: 130, Río de Janeiro, 23/9/46). En esta necesidad imperiosa de saber y conocer los hechos inminentes del acontecer diario de su patria es donde radica buena parte de su distinción, su singularidad, el elogio que los otros hacen de su persona pero también la conciencia y el aprecio que ella tiene de sí misma. Mariquita se reconoce como una mujer distinta a la mayoría y dispuesta a hacer grandes esfuerzos y sacrificios para sostener la reputación conseguida hasta el momento. Es este y no otro el legado, la herencia que ella guarda para sus hijos. Solamente con Florencia comparte una suerte de confesión o de consejo, cada vez que le advierte sobre la necesidad de parecer (y no sólo de ser) virtuosa y refinada. Los vestidos, los gestos, los movimientos, la elegancia en el trato, las diligencias diarias con las que procura agradar y mantener contentos a los amigos y conocidos ocupan el tiempo y constituyen la actividad principal de una dama que se precia.

Desde luego, el dinero no es una motivación por sí mismo pero sí un instrumento necesario para llevar adelante esta clase de vida y por eso la preocupación económica es un tópico recurrente en las cartas. Además de ocuparse del cobro de las rentas de su casa porteña, de la compra y venta de muebles y objetos que aporten algún ingreso extra a la siempre raleada economía doméstica, Mariquita sueña con ganarse la grande, con heredar a Mendeville, con viajar a Europa. Estos son sueños que no se concretarán jamás pero que la ayudan a sobrellevar las dificultades y a disfrutar de las satisfacciones que sí obtiene cada vez que confirma su liderazgo en sociedad, sea porque es mimada y agasajada “por todos” o bien porque al juzgar sus modales y comportamientos, los otros creen que ella ha estado previamente en Europa y se ha codeado allí con las personas más distinguidas de la sociedad, de quienes ha aprendido los modos y maneras que tiñen su conducta: “yo los dejo creer”, alega Mariquita con orgullo. Y la satisfacción puede ser a veces mayor si es una francesa auténtica quien la confunde con una compatriota: “estoy por escribirle (a Mendeville) que la Condesa Waleska decía que no podía creer que yo no era francesa la primera vez que estuve con ella” (: 162), responde a Florencia el 4 de setiembre de 1847 atajando

una mala pasada de su esposo, que le aconseja no ir a Francia porque cree que la vida allí no será de su agrado<sup>19</sup>.

*Ser y parecer* son las dos caras de una misma moneda que deben reflejar cultura, nobleza de espíritu, distinción, y que emparentan a esta mujer rioplatense con otras damas ilustradas europeas entre las cuales ella elige por sí misma los parentescos deseables. En una carta enviada a Juan María Gutiérrez, Mariquita comenta la lectura de un retrato de Guizot sobre Mme de Récamier que su amigo le hiciera llegar previamente. Se asoman varias cuestiones interesantes en esas líneas, en primer lugar porque ellas ofrecen una idea de la admiración que siente la correspondiente por el pasado europeo y, particularmente, por la forma de acceso al conocimiento que todavía podía obtenerse en la cultura de los salones franceses de comienzos de siglo. Mariquita les rinde su tributo cuando al referirse a Juliette Récamier afirma que “en el mundo en que *ella* vivió se aprendía aún más que en los libros” (sin fecha: 337). Se refiere desde luego a la posibilidad del contacto con las grandes personalidades de la cultura y la literatura, que comparten y enseñan su arte a través de la conversación, el trato, la lectura en voz alta en el ámbito de una domesticidad “mundana” y culta<sup>20</sup>. Pero también, Mariquita aprovecha la ocasión para revelar “un secreto” que a sus ojos debilita o desmerece en parte los elogios a esa célebre *salonnière*, afirmando que ella no era, como se cree, “una gran inteligencia” y que su belleza le debía casi todo a la frialdad con la cual esta mujer observaba el mundo y se relacionaba con su época. Mariquita es categórica en el diagnóstico: “(Récamier) era un *ser incompleto* y no podía sentir las pasiones, la desesperación de una infamia o una ingratitud. Su

---

<sup>19</sup> La Condesa Waleska es nuera de Napoleón I y había sido enviada por el gobierno francés para establecer negociaciones con Rosas. Como señala Clara Vilaseca en nota a las cartas de Mariquita Sánchez, durante su estadía en Buenos Aires la Condesa se hizo muy amiga de Mariquita (y también de otros contemporáneos como José Mármol), a tal punto que dio a luz en su casa.

<sup>20</sup> El concepto de “mundanidad” ha sido utilizado con frecuencia por diversos autores/as que se ocupan de analizar las prácticas de sociabilidad en los siglos XVI, XVII y XVIII. De fácil alcance, puede consultarse: Dulong, Claude, “De la conversación a la creación”, en *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, bajo la dirección de Arlette Farge y Natalie Zemon Davis, Madrid, Taurus, 1992.

vida era un arroyuelo suave, sin borrascas y su belleza se conservaba así mejor, *porque nada podía alterarla*" (: 337).

Récamier carece de la pasión que anima a una amiga y contemporánea suya que también descolla entre la sociabilidad europea de comienzos de siglo y con la cual Mariquita se identifica con más facilidad. Me refiero a Mme de Staël, cuyo valor para enfrentar las adversidades a las que la vida y la política de la época la someten despiertan su admiración. Recordemos, no obstante, que Récamier fue amiga íntima de Staël y, como ella, abrió salones en diversas ciudades de Europa: en París, Roma y Florencia, donde a mediados de la década del 20 era visitada y celebrada por grandes personalidades, como Benjamin Constant (que se enamoró de ella perdidamente), Stendhal o Balzac. También la literatura y la presencia de Chateaubriand (quien fuera su amante durante varios años) animó las veladas de Juliette, que se ocupó en ellas de avivar el calor de su público. Pero como sostiene Verena von der Heyden-Rynsch, a diferencia del salón de Staël, el de su amiga se mantuvo siempre ajeno a la política y se limitó, en cambio, a ofrecer un espacio de resonancia ilustrada para el arte, la literatura y el decoro. La vida en el salón de Récamier adopta así el clima previo a la revolución, por lo que llegó a ser comparado por Lamartine con una monarquía<sup>21</sup>. Sin duda, es este desapego del compromiso con la política y la república el que provoca los reparos de Mariquita contra Mme de Récamier y la inclina del lado de Staël. Para validar e ilustrar mejor sus juicios sobre aquélla, la corresponsal remata estas reflexiones con una "anécdota espiritual" que coloca a ambas *salonnières* junto a un amigo común, el cual tras dispensar a las señoras muchos cumplidos, es puesto en el aprieto de tener que brindar una respuesta que lo compromete.

Cuenta Mariquita que Staël le pregunta a Monsieur Talleyrand a quién salvaría él la vida en caso de que ellas dos se estuvieran ahogando al mismo tiempo. A lo que Talleyrand responde sin demora ni titubeos: "a Mme Récamier, porque usted nadaría sola. ¡Vea usted qué gracioso modo de lisonjear a las dos! ¡Ay, amigo, qué encanto es la sociedad de gente fina! Yo he gozado mucho en ella, y así,

---

<sup>21</sup> Verena von der Heyden-Rynsch, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Península, 1998.

siento más mi soledad!" (: 337). Desde luego, la relevancia de la anécdota trasciende este comentario final con el cual la corresponsal aprovecha para subrayar su admiración por esa gente sutil y educada, que sabe cómo halagar a las personas aún cuando está señalando en ellas un defecto o debilidad. El objeto principal de esta anécdota apunta en cambio a resaltar la admiración por el carácter o el temple resuelto y apasionado de una mujer como Staël, cuya fortaleza para enfrentar las adversidades de la vida se complementa en lo anímico con la sabiduría adquirida a través de la educación del trato y los libros, haciendo de ella una mujer íntegra. Con esta anécdota Mariquita se aleja de lo que claramente considera una *belleza sin gracia*, un espíritu ilustrado pero sin compromisos ni entusiasmo, y toma partido por la pasión enérgica de una mujer con corazón. Es con Staël y no con Récamier con quien Mariquita se identifica más y, como vemos, no pierde ocasión de hacérselo saber a sus amigos. Volveremos luego sobre los alcances y las limitaciones de este parecido. Por ahora, quisiera subrayar que es un compatriota y contemporáneo suyo quien ofrece a su vez otro retrato en perspectiva de Mariquita Sánchez (y de Gutiérrez), el cual la emparenta de nuevo con el mundo de los salones y las *salonnières* francesas que destellan su influencia a través del trato y la conversación. Pero además, Alberdi descubre por primera vez otra faceta de su amiga que ha sido menos trabajada y de hecho está menos presente en el imaginario popular que sella en el siglo XX la imagen más prominente de Mariquita Sánchez de Thompson como dama de salón. Me refiero a su *influencia como escritora*, para lo cual Alberdi no la emparenta con Staël ni con Récamier sino con Sevigné. A través de esta mirada intentaremos explorar a continuación, por una parte, el pasaje de la conversación a la escritura, por otra las modalidades que asume esa escritura signada por el exilio, mientras tratamos de indagar que tipo de autora es Mariquita Sánchez.

### **Los fantasmas de la escritora**

En el marco de una semblanza biográfica sobre Juan María Gutiérrez escrita tras su muerte en 1870, Alberdi inserta su retrato de Mariquita, adjudicándole una

“influencia” decisiva sobre el carácter y la instrucción de su amigo y también sobre el de muchos otros jóvenes de su generación que, como Echeverría o él mismo, compartieron con ella cálidas noches de tertulia en su casona de Buenos Aires o en el exilio montevideano. Alberdi admira en Mariquita el gusto por lo simple, el amor al progreso, el buen tono europeo, en definitiva, “la cultura del trato” que él mismo promoviera tanto desde las páginas de *La Moda*, con el objeto de civilizar la sociedad a través de las costumbres. A su manera, el texto de Alberdi captura ese costado conocido y perdurable de una Mariquita que se destaca en la escena porteña de comienzos del XIX como una verdadera *salonnière* americana que, tal como lo recuerdan memorialistas e historiadores de distintas épocas, presta su casa y su influencia para realizar, en distintos momentos y junto a diversos protagonistas, el ideal de una sociabilidad patriota e ilustrada. Pero también, Alberdi enfoca quizá por primera vez esa otra destreza al menos hasta entonces poco conocida fuera del círculo de amigos o allegados, y que completa una imagen más certera de Mariquita: se trata de su habilidad como escritora de cartas, la cual impulsa a Alberdi a compararla con Mme de Sévigné: “por su talento, cultura y buen gusto, *sin sombra de pretensión literaria*. Si no se ha reunido y publicado su correspondencia no es porque no lo merezca; pero lo variado y numeroso del círculo de sus corresponsales ha suplido la publicación de una labor que tal vez quede inédita para siempre, en daño de las letras argentinas y del mérito más distinguido y original, por ser el más simple, natural y doméstico”<sup>22</sup>.

Resulta interesante este movimiento de Alberdi que por una parte lamenta el daño que la no publicación del epistolario puede acarrear a las letras argentinas y, por otra subraya con igual énfasis al comienzo del párrafo la ausencia de toda “pretensión literaria” en esta mujer que escribe con originalidad y con estilo. Lo que Mariquita *no pretende* es ser reconocida como literata o autora. Y de hecho ella no publicará nada durante su vida. Pero la afirmación de Alberdi busca convertir en mérito el desinterés y destacarlo como otra cualidad más que se agrega a las ya conocidas. Porque aunque no lo diga explícitamente, su

---

<sup>22</sup> Juan Bautista Alberdi, “Juan María Gutiérrez”, *La Biblioteca*, tomo II, Año III, 1897.

advertencia se funda en la apreciación de la *modestia* y el  *pudor* femeninos, valores que garantizan la dignidad o la moral de una mujer que se precie, sea ella escritora o no. Esta convicción que como sabemos participa de un presupuesto de época funciona todavía a fines del siglo XIX, cuando Alberdi compone el texto citado, y predica la *no publicación* como garantía y condición de una mujer virtuosa que practica la escritura. De hecho, en otra carta a Juan María Gutiérrez, donde celebra la publicación de una obra de reciente aparición, Mariquita Sánchez expresa un deseo nunca antes declarado con tanta contundencia en las innumerables misivas que envía durante su exilio a los amigos y familiares. Mariquita dice así:

*Yo tenía mil deseos de escribirle hace días para felicitarlo por la idea de su obra; pero no tenía con quién mandar la carta. Qué simpatías tenemos! Yo habría pensado y deseado hacer esa obra, es decir, hubiera querido saber hacerla, y para consolarme de mi impotencia, me decía: y ¿quién la leerá? (: 336).*

Desconocemos la fecha de esta carta recogida por Clara Vilaseca en la edición de la correspondencia de Mariquita Sánchez y de la que sólo se conserva un fragmento, de manera que no podemos saber con certeza cuál es el libro de Gutiérrez que a esta lectora admirada le hubiera gustado escribir. Pero sabemos en cambio que la obra no sólo la satisfizo, además despertó en ella un deseo sino inaudito al menos pocas veces confesado: el de convertirse en autora. Junto con esta revelación significativa hecha al amigo (Mariquita quiere ser, hubiera querido ser, *será* –como veremos, finalmente- una autora) se desliza también uno de los fantasmas que postergan o diluyen la escritura de una mujer en la Argentina de la primera mitad del siglo XIX.

“¿Quién me leerá?” es la pregunta “consuelo” dice Mariquita, pero en verdad es ésta, también, una pregunta trampa que espanta o paraliza las ambiciones literarias de cualquier mujer letrada de la época. No casualmente Mariquita reemplaza el verbo *escribir* por *hacer* y el término *libro* por *obra* cuando hace referencia a su deseo: “habría pensado y deseado *hacer esa obra*”, dice. Y

ciertamente, la factura de un libro es para las mujeres del siglo XIX una verdadera empresa, una acción importante y osada, a veces demasiado ambiciosa para intentar vencer el otro desafío que va de la escritura a la publicación. De hecho, como ya señalamos, Mariquita no publica nada durante su vida, aunque sí hace circular sus escritos. Y sus cartas y diarios proyectan siempre un destinatario único, un lector particular y específico que es el móvil inmediato de la escritura. Estos textos no llegan a constituir *un libro* sino hasta después de su muerte, cuando otros lectores deciden publicarlos por primera vez, en nombre de su interés histórico.

Pero antes de entrar en esta otra cuestión, hay que recordar que el fantasma de una autora sin público, que la carta citada pone de relieve, enuncia aquí sólo uno de los problemas con los que se enfrentó la mujer escritora (hemos visto asomarse otros en la epístola de la chilena Mercedes Marín, en el capítulo anterior) o bien cualquier escritor que –como lo demuestran por ejemplo las columnas de Alberdi en *La Moda*- puja constantemente por formarse y formar un público atento a las nuevas producciones literarias nacionales. Mariquita se pregunta aquí por el público, que como sabemos es una entidad ubicua y conflictiva en este período pero aún más dramáticamente enigmática y temible para las escritoras. Porque existe para ellos otro problema más primario y sustancial que Mariquita parece haberse planteado y es posible sintetizar en una pregunta que aunque implícita, está funcionando permanentemente en el interior de su epistolario: *¿cómo hacerse escritora, cómo saber hacerlo?*. Desde luego, como señalamos antes, esta pregunta cuya respuesta implica imaginar no sólo temas y retóricas sino también mecanismos de inserción y legitimación en un campo cultural incipiente, no es exclusiva de las mujeres. Se la formulan con igual preocupación los intelectuales de la generación del 37 cuando intentan resolver por ejemplo, cada uno a su manera, la difícil cuestión de una literatura para el pueblo. Pero la expresión de Mariquita en la carta a Gutiérrez y las modalidades que adopta su escritura en el epistolario se inscriben además en una problemática inherente al género y que expande los interrogantes: *¿qué significa ser una autora en la Argentina de mediados del siglo XIX?*

### Sobre cómo ser o *devenir* autora

Los textos de Mariquita Sánchez ofrecen una respuesta particular a esta pregunta. Podría decirse por una parte que ella se convierte en autora recién en el siglo XX, cuando se publica al fin una porción nutrida de su correspondencia, el diario a Esteban Echeverría y las memorias dedicadas a Santiago Estrada. Estos textos destinados originalmente a una circulación privada y escogida se abren a la curiosidad de otros lectores no previstos, sólo cuando ingresan a los archivos públicos y todavía más cuando son publicados. De manera que es la crítica historiográfica del siglo XX quien realiza esta operación de *reconocimiento* y de *instauración* de la figura de la autora. Hasta ese momento el nombre de Mariquita emula más bien un personaje de la historia nacional cuya personalidad –como lo sugiere Alberdi en el texto sobre Gutiérrez- puede ofrecer la imagen de una época. Es por eso que si bien la publicación de epistolarios de escritores y figuras destacadas de la cultura y las letras por parte de los editores del siglo XX conlleva generalmente la intención de completar la obra de un autor o una autora de renombre procurando arrojar alguna luz o una verdad nueva y todavía primordial sobre su obra<sup>23</sup>, en el caso que nos ocupa, la edición tardía de las cartas viene a *descubrir* la presencia de una autora, a partir de la puesta en circulación de una obra en formato libro.

Sin embargo, no es menos cierto que ella lo fue a su modo mucho antes de que sus textos fueran impresos y lanzados al público. Una serie de rasgos la inscriben en el paradigma de los *escritores antiguos*: no aquéllos a los que se refieren las columnas de Alberdi en *La Moda* sino los que a lo largo del XVII (y como ha hecho notar Roger Chartier, en la Inglaterra del XVIII e incluso en el XIX) hacen circular sus manuscritos únicamente entre un público de lectores cultos y elegidos, muy lejos de todo afán de remuneración<sup>24</sup>. Y en efecto, a diferencia de otra célebre

---

<sup>23</sup> Sobre esta cuestión resulta interesante la postura crítica de Alain Pagés, quien precisamente impugna la idea de que los epistolarios puedan contener una “verdad” fundamental para leer la obra de los escritores y las escritoras. A. Pagés, “Stratégies textuelles: la lettre a la fin du XIX Siècle”, en *Littérature*, n. 31, 1978.

<sup>24</sup> Concretamente, Chartier sostiene – y en esto difiere con la perspectiva de Foucault – que esta modalidad de la autoría que valida y prefiere la cultura del manuscrito (a menudo

exiliada contemporánea suya, Mariquita Sánchez no busca como Mme de Staël el “prestigio literario” sino que defiende una “posición” adquirida básicamente en el contacto y la frecuentación personal con otras figuras de la cultura porteña y rioplatense de la época, a las cuales durante el exilio es posible llegar solamente a través de la palabra escrita. Porque Mariquita es, en este sentido, sobre todo una mujer ilustrada, una dama formada en la sociabilidad de la tertulia rioplatense de comienzos de siglo y ligada, al menos imaginariamente, a la cultura mundana de los salones europeos del siglo XVII y XVIII.

De todas maneras, entre la distinción elegante que la emparenta con Sévigné y el perfil patriota y romántico que la aproxima a Staël, lo que resulta indudable es que Mariquita así concibe y practica la escritura como un signo distintivo de los hombres y las mujeres de una incipiente república de las letras americana. La escritura manuscrita y la circulación de las cartas entre un círculo de lectores elegidos constituyen su forma de participación en el mundo de la cultura literaria de su época. En la Argentina de mediados del siglo XIX, esta forma de ser autora *convive* con los primeros debates acerca de la legitimidad o no de la escritora pública y también con la figura emergente de la escritora romántica que sí escribe, publica, recibe a veces una remuneración por sus escritos y de la cual Juana Manuela Gorriti es sin dudas el mejor ejemplo. En este sentido, la obra y la trayectoria de Mariquita Sánchez pone en evidencia *sola una* de las muchas maneras en que es posible ser o *devenir* autora para una mujer del siglo XIX.

### **Del texto al impreso. Los libros póstumos**

En 1952 la editorial Peuser publica un grueso volumen de las cartas de Mariquita Sánchez a una serie de corresponsales: hijos, nietos, esposo, amigos, entre los

---

unida al mecenazgo) antes que el impreso (y la independencia financiera del artista) pertenece a la Francia del Antiguo Régimen *pero sobrevive* en la Inglaterra del siglo XVIII y XIX. Tal señalamiento resulta oportuno, creo, para pensar también las formas que asume o adopta la autoría en América Latina. Y, más precisamente en nuestro caso, la relación que establece Mariquita con la circulación de sus escritos. Roger Chartier, “¿Qué es un autor?”, en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994. Sobre la cultura manuscrita pueden consultarse, entre otros, los trabajos de Armando Petrucci. En español:

cuales sobresalen los nombres de J. M. Gutiérrez, J. B. Alberdi, E. Echeverría, D. F. Sarmiento, entre otros. Excepto algunas cartas que habían sido editadas por Antonio Dellepiane en el interior de un ensayo biográfico sobre Mariquita, la mayoría son inéditas y recuperadas de archivos privados<sup>25</sup>. El *Diario* a Echeverría (abril de 1839- marzo de 1840), en cambio, incluido también en el apéndice a la edición de Peuser, ya había visto la luz entre 1926 y 1927, en el interior de la *Revista Crítica* de historia, literatura y derecho, dirigida por el Dr. Alberto Palomeque<sup>26</sup>. El prólogo, las notas, las noticias biográficas sobre los correspondientes y su relación con la escritora (todo a cargo de Clara Vilaseca) preceden la serie de cartas dirigidas a cada uno de ellos, componiendo la imagen de una Mariquita multifacética, cuya influencia y acción se despliega en diversos escenarios y entre distintos protagonistas: la joven enamorada que protagoniza el juicio de disenso para casarse con Martin Thompson pese a la oposición de su familia, la dama ilustrada que participa con fervor de la vida cultural y política de Mayo, la que se cartea con San Martín, Monteagudo, Belgrano antes de iniciar su amistad con el círculo de los románticos, la que colabora con Rivadavia en la fundación de la Sociedad de Beneficencia, la que teme a Rosas y se exilia en Montevideo, la que lleva un diario para su amigo Esteban Echeverría durante los días del sitio son algunas de las muchas facetas desde las cuales la vida de esta mujer es recuperada en los textos y paratextos que acompañan la edición del epistolario. Entre todos ellos, Vilaseca rescata la imagen de una Mariquita escritora, proponiendo las cartas y el diario como el espacio más apropiado donde fundar una mirada sobre la personalidad y la influencia de esta mujer ilustrada: “la proyección que María Sánchez nos ha dejado de sí misma no está en lo esfumado de su leyenda sino en lo tangible de su epistolario, reunido hoy, después de afanosa búsqueda” (: 7), celebra la prologuista. Contrapuesta a la verdad incierta de la leyenda hecha de voces desperdigadas y no siempre fidedignas, la escritura

---

*Alfabetismo, escritura, sociedad*, con prólogo de Roger Chartier y Jean Hébrard, Buenos Aires, Gedisa.

<sup>25</sup> Dellepiane, Antonio, “Una patricia de antaño: María Sánchez de Mendeville”, en *Dos patricias ilustres*, Buenos Aires, Hachette, 1923.

se presenta al fin como un hecho real y tangible, un verdadero *legado* que puede develar incógnitas y afirmar las imágenes borrosas del pasado, bajo los trazos de esta autora hasta el momento desconocida.

Pero más allá del trabajo emprendido por Vilaseca y la editorial Peuser en la edición de las cartas de Mariquita Sánchez, es otro texto suyo mucho más breve y escueto, recuperado de un archivo de familia, el que presenta el caso más elocuente del esfuerzo de los editores del siglo XX por convertir en libro un texto que originalmente no había sido concebido como tal y transformar en autora a quien lo ha escrito. Me refiero a las memorias dedicadas a Santiago Estrada, escritas por Mariquita hacia el final de su vida y recuperadas por un descendiente suyo<sup>27</sup>. No sabemos exactamente cuándo se publican las *Memorias del Buenos Aires Virreynal* pero sí que Liniers de Estrada es quien prologa y se hace cargo de la edición, realizando la serie de operaciones que permiten el pasaje del *texto manuscrito al libro*. Sin dudas, el gesto más notable en este proceso de edición consiste en poner título y subtítulos a una obra que nace como una dádiva, un regalo hecho por una mujer anciana a un joven amigo, con la intención de darle su versión sobre un pasado del cual formó parte y transmitirle de este modo su experiencia. Mariquita no titula el texto puesto que, claramente, no lo ha concebido como libro. Para darle una categoría tal, Estrada completa su labor con otra serie de mediaciones: anota la edición, solicita constancia de un perito calígrafo para corroborar la autenticidad de los veinte manuscritos transcritos y confirmar la autoría, actualiza la biografía de Mariquita Sánchez para los nuevos lectores. En una línea similar a la del prólogo de Vilaseca, en el de Estrada ella emerge como protagonista destacada de otro tiempo, cuyas memorias permiten visualizarla ahora a través de su propia voz. Pero sobre todo, Mariquita es presentada aquí como *testigo e intérprete* de una época remota, que logra hacer revivir a través del recuerdo lo que Estrada considera "la esencia del pueblo porteño", el ambiente donde se formaron los hombres y las mujeres que

---

<sup>26</sup> *Revista crítica, jurídica, histórica, política y literaria*, n. 25 y siguientes, Buenos Aires, 1925.

<sup>27</sup> Mariquita Sanchez, *Recuerdos del Buenos Aires Virreynal*, prólogo y notas por Liniers de Estrada, Buenos Aires, Ene Editorial, s/f.

participaron de la gesta de Mayo: "Ella, junto con muchos otros, es un buen exponente de la madurez a que había llegado la cultura anterior a 1810", afirma Estrada.

Respecto a este punto, lo interesante es, sin embargo, que si bien la memoria de Mariquita se concentra en el período previo a 1810, su relato no se detiene en los protagonistas conocidos de la gesta de Mayo sino que se ocupa, por una parte, del pueblo de Buenos Aires, de sus costumbres y la vida cotidiana en la gran aldea, por otra, de la favorable influencia de los ingleses, cuya fina elegancia y buen trato contrastaron notablemente con la "pobre" cultura virreynal que se vivía en un Buenos Aires sometido a la tutela española.

"Los ingleses han hecho a este país mucho bien, es justo decirlo. Nos trajeron la luz, el amor al confort, las comodidades de la vida, todas; el aseo en todo. (...) Es preciso ser justos, a ellos les debemos las primeras comodidades de la vida. ¡Qué placer tuvimos al ver un jabón fino! ¡Un lindo mueble, un buen ropero!" (: 39). Este prodigio de luces y aseo recibido de manos inglesas y que todavía fascina a Mariquita en el recuerdo contrasta notablemente en su relato con la pobreza de recursos que se extrema por entonces en la campaña rioplatense, donde el alto costo de las mercancías condena a los gauchos a una vida miserable. Mariquita es didáctica en su ilustración: en la campaña no hay vestidos, ni ornamentos, ni hay sociabilidad y ni siquiera hay robos porque "¿dónde llevaban esos tesoros, para dónde embarcaban, en ríos en que ni una canoa había?" (: 34).

A la inversa de Sarmiento, que algunos años más tarde señalará la campaña como una zona susceptible al asalto de los maleantes que cercan la marcha civilizada de las carretas camino a la ciudad, en el paisaje que describe Mariquita ni siquiera hay bandidos porque no tendrían adónde fugarse con el botín<sup>28</sup>. Salvo el concentrado reducto donde se asienta la urbanidad colonial, el país es un gran desierto esperando ser conquistado. Para Mariquita, los primeros en hacerlo

---

<sup>28</sup> Para una lectura crítica sobre esta cuestión en el *Facundo*, puede consultarse el trabajo de Cristina Iglesia, "La ley de la frontera. Biografías de pasaje en el *Facundo* de Sarmiento", en VV. AA., *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997.

después de los españoles fueron los ingleses. Desde luego, sabemos que su favoritismo por ellos tiene motivaciones en una experiencia familiar y de clase: Mariquita estaba casada en primeras nupcias con Thompson cuando se produjo el asentamiento de Beresford en el Río de la Plata, durante esos días su casa era frecuentada por los extranjeros. Pero lo importante aquí, es que la enseñanza principal que intenta ofrecer la cronista consiste en designar a España como la gran responsable de la carencia económica y la pobreza cultural en que vivía y se conformaba la sociedad rioplatense de la época, al menos hasta la llegada de los ingleses. Hasta entonces, “todo estaba calculado por España, con una admirable sabiduría. Estos países eran sujetos con grillos de oro y la mayoría ni comprendía que estaban presos. Los pocos que los sentían sufrían el martirio conociendo las grandes dificultades que tenían, para cambiar un orden de cosas tan bien arreglado y sin auxilios” (: 34).

Como vemos, en estas memorias Mariquita se muestra no sólo como una observadora meticulosa y sensible a los detalles que componen el mundo de la vida cotidiana de la época (casas, tertulias, familias son tópicos que organizan la trama del relato) sino también como una intérprete de ese pasaje histórico y fundacional que marca el tránsito de la cultura virreinal a la vida posrevolucionaria y, a la vez, como una audaz defensora de esos cambios que, según ella, sobrevienen a la vida porteña gracias a la influencia de los ingleses. Lejos de constituir una amenaza para la sociedad rioplatense de la época, en su versión las invasiones configuran el puntapié inicial para la emergencia de un sentimiento nacional y patriota. Porque es frente al contacto con el ejército de un país civilizado cuando se despierta en este pueblo americano el ansia de emancipación y el primer rechazo a la autoridad española.

Haciendo referencia a la entrada de los ingleses al territorio Mariquita explica: “esta fue una gran lección para este pueblo; ¡fue la luz! ¡Cuántas cosas habían visto y aprendido en tan corto tiempo! Vino la segunda lección y fue mayor el adelanto. Ya este pueblo conoció lo que podía hacer y pensó en sí mismo.” (: 70). Con estas palabras teñidas de un fervor civilizador Mariquita Sánchez concluye las memorias. Su mirada crítica e incisiva hacia el pasado colonial y el deseo de

transmitir un recuerdo que ayude a fundar la historia nacional es lo que Liniers de Estrada rescata en el prólogo a las *Memorias...*, ubicando a Mariquita en el cruce de al menos dos tradiciones de escritores: Schmidl, Azcárate de Biscay, Concolorcorvo son algunos de los nombres evocados para remontarse a los orígenes de la crónica en el Río de la Plata e insertar allí la autoridad de la escritora.

Pero además, el título dado al texto vincula esa autoridad con otra serie que Estrada no explicita pero podemos reconocer en nombres tales como el de Calzadilla, J. A. Wilde, Quesada o Mansilla, quienes hacia fines del siglo XIX evocan, cada uno a su manera, esa Buenos Aires aldeana y todavía muy alejada del ritmo de la vida moderna. Aunque Estrada advierte en el prólogo que Mariquita no escribió las memorias con la intención de que fueran publicadas, está claro que ella emerge ahora como una memorialista temprana, cuya obra merece ser relevada y atendida. Por eso, a diferencia de la edición de las *Cartas*, que incluye entre sus primeras páginas el retrato que muestra el rostro y la imagen de la mujer ilustrada que fue Mariquita, la edición de Estrada busca en cambio una prueba material de su existencia como autora: se trata de un fragmento manuscrito de las memorias, que exhibe su caligrafía. Y en el reverso, todavía, una garantía de verdad: "la reproducción del original de puño y letra de José Manuel Estrada, quien conservó y caratuló así, los manuscritos de Mariquita Sánchez". Esta importancia dada a la escritura manuscrita no es un hecho menor. Más que un adorno a la edición, la letra pequeña y prolija de la escritora, el registro del pulso inscripto en los trazos de su firma se presentan ante los lectores de la obra como una prueba concreta y fehaciente que avizora la existencia real de una autora a la que era preciso conocer.

### **Escritores, escritoras de un mundo antiguo**

En cierta manera, podría decirse que Liniers de Estrada inventa a una autora. Sin embargo - tal como Alberdi lo había señalado en 1870 - mucho antes de la publicación en libro de los manuscritos, la autoridad de Mariquita Sánchez se asienta sobre la influencia del trato, ejercida *con igual destreza* en la conversación

y en la escritura. Es en este sentido que la comparación con Sévigné se reitera de manera elocuente y merece ser explorada.

Mme de Sévigné pertenece al mundo de las cortes europeas del siglo XVII. En las célebres cartas a su hija que - como las de Mariquita - no se publican sino hasta después de su muerte, en 1725, logra recomponer el clima social y cultural de la época, a partir de su cercanía con personajes centrales de la monarquía y la nobleza, entre los que se encuentran también grandes protagonistas del teatro y las letras, como Corneille, Moliere, Racine, La Rochefoucauld, entre otros hombres y mujeres que forman parte de la sociabilidad familiar y cotidiana de Sévigné. Por eso, la portada de la primera edición francesa de las *Cartas* llama la atención de los lectores sobre el interés específico de la publicación.

Bajo el título de la obra: *Lettres choisies de Madame La Marouise de Sévigné a Madame De Grignan sa fille*, reza esta leyenda: "Qui contiennent beaucoup de particularitez de l'Histoire de Louïs XIV". Así, la primera edición de las cartas deja en claro que el mérito de Sévigné (como el de Mariquita para sus editores del siglo XX y antes también para Alberdi) hay que buscarlo en la memoria de esos múltiples detalles y pormenores sobre la intimidad de la corte, el pasado nacional y los acontecimientos cotidianos que escriben la historia pública de Versailles hacia el 1700 y que Sévigné relata con esmero para su hija, residente por entonces en Provenza.

Pero es un hombre del siglo XIX quien elogia más que ningún otro los méritos de Sévigné como *escritora*. A partir de 1829, cuando aparece en la *Revista de París* el artículo que sirve de prólogo a la edición argentina de las *Cartas* (publicadas en Buenos Aires por El Ateneo en 1943) Sainte Beuve se convierte en uno de los más fervientes propulsores de la obra. En este y otros trabajos sobre Sévigné exalta el "amor apasionado" y sincero de la escritora hacia la joven Grignan expresado en la correspondencia y que convirtió las cartas en modelo de las relaciones amorosas de una madre con su hija en el siglo XIX. Pero sobre todo, Sainte Beuve elogia en ella ese estilo *suelto* y *sencillo* que lleva la marca de una distinción personal y muy preciada en el siglo XVII: "La conversación (...) no había llegado a ser todavía, como en el siglo dieciocho, en los salones abiertos bajo la

presidencia de Fontenelle, una ocupación, un negocio, una pretensión; no se buscaba necesariamente el rasgo; la estructura geométrica, filosófica y sentimental no era allí de rigor; se hablaba de sí, de los otros, de poco o de nada. Eran, como dice Mad. de Sévigné, conversaciones *infinitas* (...) En medio de este movimiento de sociedad tan difícil y tan sencillo, tan caprichoso y tan graciosamente animado, una visita, una carta recibida, insignificante en el fondo, era un suceso que se recibía con placer y del cual se daba parte con apresuramiento. Las cosas más pequeñas obtenían su precio por su manera y por su forma; era el arte que sin percibirse de ello y negligentemente, se ponía hasta en la vida." (: 13).

Este arte que se impone sin esfuerzos a los protagonistas de una época pasada y que Sainte Beuve reconoce por igual en la conversación y en la escritura epistolar de Sévigné caracteriza un tipo de distinción que se opone en sus formas a la de Mme de Staël, más preocupada por tener una incidencia en la escena cultural a través de sus libros. Porque Staël se destaca no sólo como una gran dama de salón sino también y sobre todo como una autora moderna, que busca por todos los medios la publicación de sus obras, desafiando hasta donde es posible la censura. Tal como ella misma lo expresa en las páginas de su diario de viaje, es su "prestigio literario" el que abona su reputación como mujer ilustrada y arrastra a su salón a los hombres más destacados de su época. "Hacia la primavera de 1800 publiqué mi libro *Sobre la Literatura*, y el éxito que obtuvo me devolvió el favor de la sociedad. Mi salón volvió a poblarse y volvía a gozar del placer de la conversación, y eso en París, donde me parece, lo confieso, el más atractivo de todos. (...) Después de mi obra *Sobre la Literatura* publiqué *Delfina*, *Corina*, y por último *De la Alemania*, que fue prohibido en el momento en que estaba por salir. Pero, a pesar de que este último momento me haya acarreado amarga persecución, no dejo de pensar que la literatura es fuente de goces y de consideración para una mujer" (: 14-5).

El afán de escribir y publicar se presenta como un imperativo en Staël. Su contraposición con Sévigné no es nueva, pero cuando Sainte Beuve la formula advierte que ella es pertinente solamente si se le reconoce a cada cual su propio

mérito, sin colocar a una por encima de la otra. Porque “se haría mal en juzgar a Mad. de Sévigné frívola o poco sensible. Era seria y aun triste, sobre todo durante las estancias que hacía en el campo, y la ilusión tuvo un gran lugar en su vida. Solamente que es preciso entenderse. No soñaba bajo sus largas avenidas espesas y sombrías al gusto de Delfina, o como la amante de Oswald; este sueño no se había inventado todavía; ha sido preciso el 93, para que Mad. de Staël escribiese su admirable libro de la *Influencia de las pasiones sobre la felicidad*. Hasta entonces, *soñar era una cosa más fácil, más sencilla, más individual* y de la cual por tanto se daba uno menos cuenta. Era pensar en su hija ausente en Provenza, en su hijo que estaba en Candía, o en el ejército del Rey, en sus amigos lejanos o muertos” (: 19, el subrayado es mío), explica Sainte Beuve, reconociendo en las ensoñaciones de las mujeres una clave para situar e interpretar los cambios que se produjeron en el modo de experimentar la vida, de una a otra época.

Como es sabido, 1793/4 marca el advenimiento de la república jacobina y del “terror” que sacude la ya convulsionada vida política, social y cultural de los franceses desde hacía varios años. Los sueños (y también las decepciones) de Staël están directamente ligados con ese entramado de revoluciones que conmueven la historia de su país entre el último cuarto del siglo XVIII y comienzos del XIX, y por ende, con los cambios profundos que se habían venido produciendo en la conciencia individual, la práctica cotidiana y el modo nuevo y a veces perturbador en que los hombres y las mujeres conciben la relación entre vida privada y espacio público. Es en relación con esos cambios que Sainte Beuve propone leer a Sévigné y a Staël como emergentes de dos épocas y dos sociedades distintas, cuyos códigos inciden en su realización como autoras. Intentando resituar como tal la figura de Mme de Sévigné, Sainte Beuve advierte entonces que aunque ella no piensa en publicar, en la sociedad a la que pertenece las cartas son tan codiciadas como su presencia: “todo el mundo deseaba leerlas” – asegura – debido a la gracia y el encanto con que estaban redactadas. Es el círculo relativamente estrecho de lectores que esperan con renovado entusiasmo cada nueva misiva, el que consagra en primer término la autoridad de

la corresponsal. Por eso entre todas las virtudes que este amante de las *causeries* celebra en Sévigné no halla ninguna mejor que ese *estilo suelto y ameno* depositado en la escritura. Un estilo que el crítico reconoce alejado de otro más “sobrio, castigado, pulido y trabajado” (:25) que en la Francia del siglo XVII prescribió Boileau y del cual serían herederos Balzac y Malherbe. Al decir de Sainte Beuve, el de Sévigné encuentra su patrón en otros escritores y escritoras del XVII que, ya sea que publicaran o no sus escritos, cultivan un estilo “más libre, caprichoso y móvil, sin método tradicional y del todo conforme a la diversidad de los talentos y de los genios” (: 26). En esa línea, Montaigne, Regnier y hasta la reina Margarita emergen para Sainte Beuve como muestra admirable de una escritura que nace sin apuros ni esfuerzos y que no siempre adquiere el formato de un libro porque surge como la expresión natural y espontánea del talento o la necesidad por manifestarse.

Desde luego, Sainte Beuve no adopta un criterio cronológico, ni tiene en cuenta los géneros literarios cuando reúne en cualquiera de las dos series mencionadas a hombres de teatro con filósofos, educadores o grandes novelistas; a profesionales de oficio con figuras que, en rigor, no pertenecen al ámbito de la cultura literaria de su tiempo. Porque, evidentemente, lo que le interesa destacar es que la autoridad de Sévigné como escritora se inscribe entre aquellos cuyo estilo se aleja totalmente de las preceptivas y el academicismo y, en cambio, se impregna de un tono conversacional y espontáneo obviamente muy caro al autor de las *Causeries du lundi*: “Este es el estilo ancho, suelto, abundante, que sigue más la corriente de las ideas; un estilo de primera clase y *prime sautier*, como diría el mismo Montaigne; es el de La Fontaine y de Moliere, el de Fénelon y de Bossuet, del duque de Saint-Simon y de Mad de Sévigné. Esta última sobresale en él: deja correr su pluma con *la brida sobre el cuello*, y siguiendo el camino, ella siembra con profusión los colores, comparaciones, imágenes, y el ingenio y el sentimiento brotan por todos lados. Se ha colocado así sin quererlo ni percibirlo en la primera fila de los escritores de nuestra lengua” (: 26).

Con estas palabras que no dejan duda sobre el reconocimiento de Sévigné como escritora finaliza el artículo de Sainte Beuve. Su elogio y caracterización de ese

estilo suelto e ingenioso nos devuelve a Mariquita Sánchez y a Alberdi, quien reconocía en la escritura de su amiga un mérito “simple, natural y doméstico”. Pero él no fue el único en compararla con Sévigné. “¿Por qué no nació Ud en el siglo de Luis XIV y marquesa o condesa? ¿Quién citaría las cartas de Sévigné o de la Maintenon, si hubiera sido Ud su contemporánea?, escribe entusiasmada Misia Justa Foguet de Sánchez – una de las amigas predilectas de Mariquita-, en respuesta a las cartas recibidas<sup>29</sup>. El comentario se funda en un agradecimiento a las palabra siempre “consoladora” y “placentera” de esta amiga que escribe “con dedos de rosas” y sabe “tocar las llagas del corazón y del alma para mejorarlas”. Justa Foguet asegura haber leído las cartas de Mariquita con enorme placer y jura también haberse sentido mejor tras la lectura, puesto que la dulzura y amabilidad que fluye bajo su prosa tiene la capacidad de curar las heridas.

Pero a diferencia de Alberdi, esta vez la comparación con Sévigné no iguala sino que distingue los méritos de una correspondencia por encima de la otra. ¿A qué se debe ese plus de interés que reconoce la lectora en las cartas de Mariquita?

Probablemente no se trata sólo del optimismo “providencial” que ella despliega en la correspondencia con esta amiga que se define a sí misma como dueña de un “humor lúgubre” sino también de la inmersión de ambas en este otro mundo americano sin marquesas ni condes al que pertenecen y del cual a menudo da cuentas el epistolario de Mariquita.

La clase de peligros y vicisitudes entre los que se mueve la vida de esta exiliada rioplatense animan de zozobras pero también de ilusiones profundas cada una de sus cartas, mostrando en ellas una forma de vivir donde los sueños conviven permanentemente con las incertidumbres y los miedos del destierro. Podría agregarse que los sueños de Mariquita son producto de fantasías casi siempre incumplidas y no proyecciones de una cotidianeidad apacible y “fácil”, como la que describe Sainte Beuve al evocar el mundo de Sévigné. En este sentido, la comparación propuesta por Alberdi resulta válida hasta cierto punto. Si bien por una parte, se inspira acertadamente en el reconocimiento de un “mérito original y

---

<sup>29</sup> Esta cita de Foguet y las siguientes corresponden a una carta del 8 de setiembre de 1844, incluida por Vilaseca en nota a la edición de las *Cartas de Mariquita Sánchez, op.cit.*, pp.

distinguido” que hace a Mariquita equiparable a una dama francesa del siglo XVII; por otra, su interpretación de la escritura manuscrita como ausencia de una “pretensión literaria” en esta profusa autora de cartas, diarios y memorias corre el riesgo de resultar algo simplificadora o equívoca. Y aquí se hace preciso subrayar dos cosas: 1) que aun cuando no se escriba *con la intención* de publicar, la escritura manuscrita implica también una forma de publicidad pre-moderna y vigente en la cultura rioplatense de los años 40. El tipo de incidencia que Mariquita Sánchez tiene sobre su círculo de corresponsales y allegados es similar al que describe Sainte Beuve para algunas escritoras y escritores del siglo XVII. Y así lo prueba el comentario de Justa Foguet, cuando celebra el infinito “placer” que le produce la lectura de las cartas: en su gratitud hacia la corresponsal está implícito el reconocimiento de un don, de un arte natural y espontáneo del cual la amiga es poseedora y se imprime igualmente en la conversación como en la escritura; 2) que el estilo “simple, natural y doméstico” de Mariquita, a menudo se ve impregnado por la *urgencia* y el *compromiso* político que le impone la vida en el exilio. Y en este sentido, su escritura recae a menudo en tópicos que la harían comparable a Staël, inscribiéndola en el paradigma de los escritores y las escritoras románticas.

### La propiedad de una autora

Antes de avanzar sobre las modalidades concretas de la escritura de Mariquita Sánchez en la correspondencia y el diario, parece interesante detenerse un momento sobre el planteo de Carla Hesse acerca de la autoría femenina<sup>30</sup>. A partir de su consideración de otros conocidos trabajos de especialistas que han encarado desde diversas perspectivas problemas inherentes a la autoría en general<sup>31</sup>, Hesse se plantea la necesidad de explorar la historia legal de la mujer

---

131/2.

<sup>30</sup> Carla Hesse, “Reading signatures: female authorship and revolutionary law in France, 1750-1850”, *Eighteenth-Century Studies*, 22, n. 3, 1989, pp. 469-487.

<sup>31</sup> Roland Barthes, “The death of the author”, in *Image-Music-Text*, ed. and trans., Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977, first published in *French in Mantéia*, v. 5, 1968), Roger Chartier and Henri-Jean Martin, eds., *Histoire de L'édition française* (Paris: Promodis, 1983-), 4 vols., Michel Foucault, “¿Quést-ce qu'un auteur?”, *Bulletin de la Société*

autora, advirtiendo que si la ley del 19 de julio de 1793 marca en Francia el momento de un cambio sustancial en la noción de autor cuando proclama “la declaración de los derechos del genio”, en cambio, hay que esperar hasta 1965 para que las mujeres puedan ejercer pleno arbitrio sobre una obra compuesta por ellas.

Apelando a varios casos judiciales que a comienzos del siglo XIX comprometieron a escritoras célebres de la época (entre ellas a Mme de Staël), Hesse demuestra que aunque las mujeres de entonces podían firmar contratos y por lo tanto también avalar con su nombre una obra literaria, es sólo a través de sus padres o esposos que estaban autorizadas a realizar un reclamo legal en la corte<sup>32</sup>. De manera que hasta entrado el siglo XX, el texto escrito por una mujer está legalmente en manos del hombre y constituye, en este sentido, una propiedad suya.

En Argentina y en América Latina en general, la situación es similar<sup>33</sup>. Por una parte, la noción de autoría comienza a sufrir un cambio a partir de la Revolución de Mayo, cuando se proclama la libertad de escribir sin censuras y sin licencia previa. El sistema de privilegio (vigente con las Leyes de Indias), que hasta entonces había reconocido al rey como dueño y soberano de una obra, único responsable de conferir al autor o editor de un texto el permiso para explotarlo con

---

*française de Philosophie*, setiembre de 1969, págs. 73-104, Molly Nesbit, “What was an author?”, in *Yale French Studies*, n. 73 (1987), pp. 229-57; Peggy Kamuf, “Criticism”, *Diacritics*, 12, n. 2 (Summer 1982): 42-47; Nancy K. Miller, “A feminist critic and her fictions”, *Diacritics*, 12, n. 2 (Summer 1982): 48-53. Son éstos los estudios con los que dialoga el artículo de Hesse. Es posterior el trabajo de Roger Chartier, “¿Qué es un autor?”, en *Libros, lecturas y lectores*, Alianza Universidad, Madrid, 1993.

<sup>32</sup> En el famoso caso que lleva a los tribunales a Mme de Staël en 1776, precisamente es su esposo - el Barón de Staël - quien la defiende en la corte de las acusaciones de Napoleón que le deparan el exilio. Cfr. Carla Hesse, *op. cit.*

<sup>33</sup> Me baso para esta caracterización en los siguientes autores: Carlos Mouchet, *Evolución histórica del derecho intelectual argentino*, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1944; Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli, *Los derechos del escritor y del artista*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1953; Mabel R. Goldstein, *Derechos editoriales y de autor*, Eudeba, Buenos Aires, 1998; Lavaggi, Abelardo, *Manual de historia del derecho argentino (Castellano- Indiano/ Nacional)*, tomo II, ed. Depalma, Buenos Aires, 1996; Juan Balerdi, “Los códigos de una nación: Dalmasio Velez Sarsfield”, en *Historia crítica*

exclusividad por un tiempo limitado, es reemplazado a partir de 1810 por una serie de reglamentos y disposiciones que, a pesar de no constituir todavía un cuerpo legal, resguardan la libertad de escribir y publicar.

A partir de este momento la legislación fue incorporando de a poco el derecho del autor a beneficiarse con el producto de su obra. Según Carlos Mouchet, el primer reconocimiento legal se inscribe en un decreto del 30 de diciembre de 1823. Tres décadas más tarde la Constitución Nacional (1853/60) incluye en su artículo 14, referido a los derechos civiles de los ciudadanos, el de escribir y publicar sin censura y en el 17 declara al autor como propietario exclusivo de la obra, por el término que acuerde la ley. Pero no es sino hasta 1933 que la propiedad intelectual se reglamenta específicamente, a través de la ley 11723, la cual se ocupa detenidamente del asunto.

Teóricos y estudios del derecho han señalado posteriormente que si bien la ley reconoce la obra como un bien patrimonial del autor, no fue igualmente explícito en sus orígenes el reconocimiento de la propiedad moral del artista, lo cual constituye un reclamo y un logro de los legalistas del siglo XX<sup>34</sup>. Podría agregarse, sin embargo, que la idea de que un texto es la manifestación original e intransferible de un autor y, por lo tanto, la certeza de que tal valor forma parte del aspecto *moral* del artista está presente, al menos imaginariamente, a lo largo del siglo XIX y constituye, precisamente, un punto álgido respecto de la escritura femenina. Puesto que el honor de una mujer afecta por entonces directamente la moral de su familia (y esto es así desde la colonia), una escritora que publica pone inevitablemente en juego esa moral. Este es uno de los motivos principales por el

---

*de la literatura argentina*, Julio Schvartzman, director del volumen, Noé Jitrik (director de colección), Sudamericana, en prensa.

<sup>34</sup> En la legislación argentina actual, el autor de una obra goza de un derecho moral que resulta intransferible e ilimitado, aun cuando haya vendido o cedido sus derechos patrimoniales. Ese derecho moral que – como señala Mabel Goldstein, *op. cit.* - implica el reconocimiento de “la paternidad de la obra”, le otorga al autor una cantidad de beneficios irrevocables sobre ella: el derecho a exponerla en público, a traducirla o adaptarla, a reclamar que se respete su integridad al difundirla, entre otros, y que van más allá de la comercialización. La incorporación jurídica de estos dos aspectos relativos al derecho de autor (el moral y el patrimonial) implicó una disquisición en la naturaleza de los bienes

que la figura de la autora resulta casi siempre inquietante e incluso a veces indeseable. O bien obliga a una cantidad de justificaciones y de recomendaciones por parte de aquéllos que apoyan o promueven su obra, cada vez que el texto firmado por una mujer sale a la luz pública. Ya sea que la publicación se produzca durante su vida o póstumamente, los prólogos, a veces las anotaciones del editor y también las reseñas que acompañan desde la prensa la difusión del libro, insoslayablemente recaen en el tópico de la honorabilidad de la escritora para defender su obra.

Pero es aquí que, siguiendo a Hesse, cabe preguntarse cuáles habrán sido, además, los alcances reales de la ley 11723 para las mujeres, si tenemos en cuenta que todavía en 1876 el Código de Velez Sarfield ratifica una antigua situación de subordinación legal de las mujeres respecto de los hombres. Tal como venía sucediendo durante la Colonia y a lo largo del XIX, ellas pueden heredar bienes e incluso ser propietarias pero no ejercer dominio sobre ellos: "el marido es el administrador legítimo de todos los bienes del matrimonio, sean dotales o adquiridos después de formada la sociedad" reza el artículo 1276 del Código Civil y el 1252 agrega: "siendo la mujer mayor de edad, puede con licencia del marido... enajenar sin autorización judicial, tanto sus bienes raíces como sus rentas inscriptas, y disponer libremente de los dineros existentes en los depósitos públicos" (el subrayado es mío). Sólo la viudez permite a las mujeres adquirir capacidad plena, es decir una completa emancipación legal. De otro modo, su situación es de una fuerte dependencia respecto del hombre.

Desde luego, ni el Código ni la Ley de propiedad intelectual hacen referencia explícita o establecen algún tipo de diferenciación respecto de la autora, que ya desde comienzos de 1850 había comenzado a tener una presencia cada vez más fuerte entre los publicistas de prensa<sup>35</sup>. Y de hecho, la categoría *autora* se

---

intelectuales respecto de los materiales, que no estaba presente en la legislación del siglo XIX.

<sup>35</sup> En Argentina, los semanarios femeninos dirigidos y redactados por mujeres comienzan a ocupar un lugar relevante en el escenario cultural hacia 1870 pero la presencia de la escritora pública se introduce ya en los años 20 con la publicación de *La Aljaba*, dirigida por Petrona Rosende de Sierra. Tras la caída de Rosas, *La Camelia*, de Rosa Guerra (1852)

incorpora al léxico académico institucional desde mediados de siglo: el diccionario de la lengua castellana de la Real Academia (publicado en Madrid y de circulación en el Río de la Plata) incluye por primera vez el término como variante de "autor" en 1843. Esta inclusión marca un reconocimiento reciente y fácilmente comprobable: la edición del mismo diccionario correspondiente al año 37 no registra el femenino. Pero la novedad implica no sólo y tal vez no tanto su aceptación sino, precisamente, una fuerte prevención social y cultural, a veces una resistencia a la autoría femenina que se acentúa durante el largo período de luchas facciosas y de inestabilidad política/civil que impregna al menos la primera mitad del siglo XIX en la Argentina.

La emergencia de la autora resultará quizá menos extraña y sin duda también menos excepcional cuando se aquieten las luchas facciosas y se ponga en marcha, hacia 1880, el proceso de modernización. Entonces resurgirán con fuerza las viejas propuestas de educación de las mujeres como vehículo de progreso. Y de su mano, la incorporación de las escritoras en las páginas de la prensa. Antes de esto, la autora corre el riesgo de cargar con el estigma de la mujer politizada y, por lo tanto, sus condiciones de emergencia no son las mejores. En este sentido es cierto que - como nos lo ha hecho pensar Carla Hesse, la subordinación legal de la mujer marca un escollo más para la incorporación social y cultural de la autora. Sin embargo, a partir de las inquietudes de Hesse es posible plantear también otras reflexiones: me pregunto en qué medida esa subordinación condiciona la decisión de una mujer del siglo XIX de publicar o no sus escritos, así como de expresarse a través de géneros que habilitan una circulación no necesariamente abierta al gran público, como lo son las cartas, el diario, las memorias. Porque más allá de las limitaciones legales concretas que afectan su condición de autoras, es precisamente esa situación la que impulsa en ellas tácticas y modalidades diversas que les permiten desarrollar a menudo sus propios recursos para insertarse en el circuito cultural y literario de la época.

---

y *Album de señoritas*, de Juana Manso (1854) – analizados en el capítulo anterior - marcan una transición.

En el caso de Mariquita Sánchez tal vez haya que considerar su decisión de no publicar las memorias ni el diario no sólo como una preferencia (y de ningún modo como un gesto que resta mérito a su entidad como autora) sino también como una forma de eludir los temores y los riesgos que al menos imaginariamente acechan contra su deseo de componer y publicar una obra. Así, por una parte, escribir el *Diario para Echeverría* o las *Memorias para Santiago Estrada* la enfrenta al fantasma de no ser leída (o de ser mal interpretada), asegurándose en estos destinatarios conocidos una recepción restringida pero segura; por otra, la circulación en manuscrito de estos textos y también de las cartas podría conjurar el temor de que publicar sea considerado un gesto osado en una mujer.<sup>36</sup> Desde luego no sabemos hasta qué punto estos condicionamientos de época pudieron haber influido concretamente sobre la decisión de Mariquita Sánchez de no publicar sus escritos pero sus quejas y prevenciones nos recuerdan las de otras mujeres latinoamericanas, que también expresaron en privado sus propios temores y reticencias a publicar. De allí que tal vez sea posible deducir una advertencia más general sobre la autoría femenina: la circulación del texto de una escritora en forma manuscrita en pleno siglo XIX —es decir, cuando la publicación impresa es el medio habitual de difusión de una obra y de la presentación social de un autor/a— no debe entenderse necesariamente como el gesto de una aficionada o, lo que es lo mismo, como una falta de interés de la escritora por ingresar al ámbito de la cultura letrada de su época sino más bien como una alternativa válida que le permite incursionar en la autoría sin arriesgar el desafío de una publicación impresa, con la cual se expondría a la mirada y la consideración de un público formado por desconocidos.

---

<sup>36</sup> En carta a su hijo Juan Thompson, Mariquita explicita una queja que pertenece a esta misma familia de temores: “Mucho he envidiado las mujeres que no pasan de cierta altura, que no comprenden sino lo que pasa en la esfera donde tienen que vivir, para las que hay mil goces fáciles de adquirir y que ni sospechan las penas que se sienten en otras. La elevación de ideas ya sabes cuánto cuesta y lo mejor que le puede a uno suceder es que lo tomen por extravagante si es hombre y por pedante si es mujer” (: 40). El temor a ser tildada de “pedante” constituye un tópico para las mujeres letradas de distintas épocas.

### **De la conversación a la escritura. Las cartas**

Con el exilio, la opción por el género epistolar se impone en Mariquita como una necesidad irrefrenable, que le permite engrosar de a poco el material para ese libro deseado y póstumo que –como el mentado viaje a Europa- no se concretará jamás en vida de la autora. Al mismo tiempo, las cartas proveen el formato más apropiado para la escritura de una mujer cuyos ideales se inscriben en gran medida bajo el paradigma de la tradición ilustrada. Como lo demuestran esos escritores y escritoras europeos de los siglos XVII y XVIII, las cartas son portadoras de ideas y opiniones, se presentan a menudo como verdaderos ensayos filosóficos que auspician la conversación culta en los salones. Pero además aquí -un poco más cerca en el espacio y en el tiempo- como lo señala Sarmiento en el prólogo a los *Viajes*, las cartas garantizan ese género “dúctil”, “elástico”, “que se presta a todas las formas y admite todos los asuntos” (: 15) de los que necesita dar cuenta un escritor y también una escritora americana, en particular cuando está fuera de su patria. De hecho, en su epistolario Mariquita incluye tópicos muy diversos y registra tonos variados de acuerdo a cada corresponsal. Para Juan serán los consejos morales, el fervor patrio y los relatos de interés político que pueden servir o exaltar el ánimo y la dedicación de un incipiente escritor público en lucha contra la tiranía; para Florencia, en cambio, las confidencias y las reflexiones sobre la felicidad de las mujeres solas, que no están sometidas al arbitrio de un marido al que no aman. Aunque también son para ella las quejas y los lamentos sobre los avatares y las desventuras de la política rioplatense.

Las cartas de Mariquita configuran así un variado repertorio de temas y noticias sobre la vida de una exiliada en la Argentina rosista, el reservorio de su memoria autobiográfica pero, sobre todo, exhiben la llegada a la escritura de una mujer que se caracterizó hasta entonces por sus dotes de conversadora. De modo que, pese a las protestas y lamentos que se aglomeran en la correspondencia, son precisamente la política y sus vicisitudes, de las cuales Mariquita mucho se queja pero de las que no puede o no quiere sustraerse, las que la convierten en una escritora vehemente y fervorosa. “No puedes imaginarte lo que escribo: hasta las

espaldas me duelen”, se lamenta con Florencia (: 159; Montevideo, 1/7/47). Y de nuevo con Juan: “Me duelen las espaldas de escribir todo el día sin cesar a todas partes del mundo” (: 136; Río de Janeiro, 28/10/46). La referencia al trabajo agotador de la escritura de las cartas se reitera por igual en las cartas a los hijos. Apurada porque parte un buque con el que deben ir también las cartas o porque tiene que cumplir con otros compromisos sociales, las cartas de Mariquita registran las múltiples poses de una escritura que se practica en todas partes y de todas las maneras posibles: en la cama o en el gabinete, contrariada o feliz, apurada o con tiempo para narrar sin pérdida de detalles un vestido hermoso y barato o una noticia inminente del acontecer político de la vida en una ciudad sitiada, esta corresponsal escribe sin descanso. A partir del exilio, el protagonismo de la conversación es sino reemplazado al menos compartido con la práctica de la escritura. En Montevideo o en Río de Janeiro, Mariquita cumple como nunca con los dos principios de aquella fórmula civilizadora tan alentada por Alberdi desde las páginas de *La Moda*: escribir cartas y hacer visitas<sup>37</sup>.

“Considera que visito todo Montevideo, y no puedo dejar de atender mi casa y las cosas de mis tristes habilidades, que no hay un día que no tenga un compromiso, de modo que no sosiego” (: 155), le explica a Florencia en junio del 1847. Y en otra carta remata con esta lección para la hija: “Esta es mi filosofía. Para ser gente, es preciso ir adonde va la gente decente” (: 231; Montevideo, 29/7/54).

*Cartas y visitas*, entonces, constituyen un arduo trabajo, por momentos verdaderamente agotador pero que garantiza, por una parte, el resguardo de esa “posición” tan celosamente custodiada, adquirida previamente como anfitriona de las más famosas tertulias porteñas. Porque como ha señalado Liliana Zuccotti, “las cartas también reemplazan los gestos propios del salón” dejado en Buenos Aires<sup>38</sup>. Y, podríamos agregar, ellas continúan de otro modo la sociabilidad perdida. En este sentido, las cartas cubren vacíos, procuran remedar ausencias y al menos por un rato abren paso a una clase de felicidad que sólo es posible en la

<sup>37</sup> “Reglas de urbanidad para una visita”, *La Moda*, Buenos Aires 1837, n. 3 y 4. Y “Las cartas”, *La Moda*, Buenos Aires, 1838, n. 7 y 8.

<sup>38</sup> Liliana Zuccotti, “Mariquita Sanchez: el cuerpo de la memoria”, en *Anuario IEHS*, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro, Tandil, n. 8, 1993.

escritura, cuando los corresponsales atraviesan imaginariamente las distancias del tiempo y el espacio y realizan por un momento la ilusión del encuentro. Es entonces que la escritura de Mariquita emerge como *otra casa* donde es posible habitar y reencontrarse con los amigos dispersos, celebrando viejos placeres, reinventando antiguos hábitos y preferencias.

### **Libros, amigos y lecturas**

Entre esos placeres añorados y recobrados en la correspondencia con los amigos, uno de los más exquisitos es la lectura compartida. En las cartas Mariquita se muestra como una lectora prolífica y variada, que puede pasar sin dificultad del libro de oraciones religiosas de Eckarhausen a las páginas del *Origen de las especies* de Darwin; de los seis tomos de la *Historia* de Martigny enviados por correo a su hijo Juan en Corrientes, a la obra de George Sand; de las noticias de los diarios revisados con constancia y esmero tratando de "estar al corriente del orden del mundo" a las cartas esperadas con ansiedad y leídas con emoción desde Montevideo o Río de Janeiro. Sobre la imagen conocida de la conversadora en la tertulia, las cartas revelan esta otra hasta ahora más aprehensible de la lectora a solas con el libro o el escrito.

Durante el exilio Mariquita recibe y reparte libros y lecturas, pone en contacto a los amigos célebres cuando éstos no se conocen personalmente ("le he hablado a Rugendas de ud" (: 330; Buenos Aires, 17/4/45), asegura a Echeverría procurando vincularlo con el pintor); gestiona, a través de Florencia, que se mantenga la suscripción a los semanarios porteños o le advierte que cuide con esmero la biblioteca que ha dejado en su casa de Buenos Aires. Entonces las cartas se constituyen por momentos en el reducto de otra sociabilidad ahora *estrictamente literaria* en la que circulan diálogos, intercambios y reflexiones sobre la obra reciente de los jóvenes.

A fines de los años 30 Mariquita felicita al autor de *La Cautiva*, animándolo más tarde a cuidar su "imaginación" en favor de los nuevos proyectos o festeja, hacia 1846, la aparición de la segunda entrega de la *América Poética* de su amigo Juan María Gutiérrez, prometiendo leerla a destajo cuando la tenga entre sus manos.

Pero entre las lecturas gozosas y celebradas de la obra reciente de los jóvenes, Mariquita encuentra en Alberdi la concreción de un modelo de escritor que tiene en mente y que procura inculcar a su hijo Juan Thompson, cuando le aconseja promediar “dulzura y paciencia”, con “raciocinio y amabilidad” en sus escritos periodísticos. En las cartas a Juan o en los sinceros elogios y ponderaciones que le escribe a Alberdi, Mariquita expresa el modo como ella misma entiende debe ejercerse el rol del escritor público y, de ser necesario, también el de la escritora en la Argentina de mediados de siglo XIX.

Sus reflexiones al respecto surgen a partir de la lectura entusiasta de una serie de cartas públicas de Alberdi, que ven la luz tras la caída de Rosas - entre noviembre de 1852 y marzo del 53. Se trata de las *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina*, más conocidas como *Cartas Quillotanas*, en las que su autor se explaya sobre cuestiones nodales e inherentes a la realidad nacional y al rol de los intelectuales en relación con la nueva coyuntura política. Sarmiento, que con su “Carta desde Yungay” (del 12 de noviembre de 1852) había provocado la escritura de Alberdi, no tardará en responder con tono ferviente e injurioso, a través de otra serie de misivas publicadas bajo el título elocuente de *Las Ciento y Una*. Este corpus de cartas que enseguida toman el formato de un libro constituyen una de las polémicas de mayor relevancia y trascendencia en la cultura argentina del siglo XIX. Mariquita toma partido a favor de las ideas de Alberdi y explicita, en privado, sus propias perspectivas: “Ud es el joven que a mi juicio ha utilizado mejor su tiempo y ha unido a esto los sentimientos nobles del corazón. Ud ha desarmado a sus enemigos con dulzura y ha triunfado con las armas de la razón y la moderación. Quisiera que fuera Ud el modelo para nuestras prensas llenas de personalidades groseras. Sus *cartas* me han encantado. Así me gustan las polémicas, *utilizadoras*” (: 348; sin fecha, el subrayado es de la autora). Mariquita celebra en Alberdi su capacidad de expresarse con *razón y amabilidad*, de aprovechar al máximo su *tiempo*, enseñando con su propio ejemplo y con su propio lenguaje esa “moderación” necesaria para “disipar los odios de partido” en una sociedad convulsionada. En estas cartas Mariquita emerge como una

verdadera lectora modelo de las *Quillotanas*, cuyos argumentos no sólo admira sino que incorpora a su propio discurso.

En otra carta a Alberdi de abril de 1856, refiriéndose nuevamente a la actividad de la prensa montevideana, la corresponsal arroja sobre ella nuevas críticas que esta vez condenan el desenfado de los redactores para dar a los lectores “noticias falsas”, con la intención evidente de vender más periódicos y beneficiarse con las ganancias. En las acusaciones de Mariquita emergen al menos dos argumentos que parecen aprendidos de la polémica Alberdi-Sarmiento: el reproche a quienes ganan dinero en su tarea como periodistas (: “Estos individuos quieren vivir en grande sin más renta que su pluma”, se queja Mariquita haciendo referencia a “los Sarmiento, los Gómez o los Varela” (: 350, Buenos Aires, 1/4/56)) y la indignación frente a los que reniegan de la tradición de los caudillos, con el objeto de cuestionar la figura de Urquiza: “Hay voces que entran en moda. Ahora es los caudillos. Estoy aburrida de oír esta majadería. Qué sería la Francia si no tuviera el caudillo Napoleón!” (: 350), refuta la corresponsal, mientras advierte a Alberdi que no haga circular esta opinión suya para que no la tilden de “urquicista”.

Pero hay todavía un tercer elemento que coloca a Mariquita del lado de Alberdi y en contra de estos “grandes escritores que arrastran popularidad” (: 349): se trata del *lenguaje* en primer lugar *belicoso* y en segundo *grosero* que reconoce insuperable en la prosa sarmientina: “Ya sabe ud el lenguaje de Sarmiento cuando se enoja. Decía en una reunión: ya que no se han podido educar las criaturas, vamos a educar ese burro de Peña. Ya ve que es fino el maestro” (: 351; Buenos Aires, 1/4/56), comenta Mariquita. La ironía expresa aquí no sólo el desdén frente al lenguaje injurioso de Sarmiento sino la asimilación de la corresponsal con el adversario de aquél: en Alberdi ella encuentra el modelo exacto al que desea *parecerse*.

### **Influencias y parecidos (americanos)**

“Mi vida es algo parecida a la suya, según Gutiérrez” (: 347), afirma orgullosa Mariquita a su amigo Alberdi, en noviembre de 1852. Los parecidos recorren constantemente el lenguaje que asume la corresponsal en abierta confianza con

sus familiares y amigos: así se reconoce por ejemplo parecida a Florencia, comparte con ella las mismas penas y contratiempos de las mujeres “solas”, que enfrentan sin marido la crianza de los hijos y el trabajo de mantener en pie los ritos de una casa decente. En las cartas a su hija, Mariquita despliega siempre un “nosotras” que instala la complicidad y el secreto: “Qué desgracia, Florencia, y qué felices somos nosotras dos!”.

Los motivos de la desgracia son archiconocidos: la casa desperdigada, la familia dispersa, la falta de dinero reiteran en las cartas el sabor amargo de la vida en el exilio. Pero la felicidad compartida con Florencia reside en la “libertad” casi completa con la que pueden moverse, prescindiendo de la autoridad de cualquier hombre. “Para mí, la sola felicidad es amar y ser amada por su marido, pero ésta es una dicha rara. De no ser así, sola es lo mejor” (: 235; Montevideo, 22/8/54). ( O con más franqueza aún: “Esto es lo que te digo, que nosotras somos las felices. La libertad nos cuesta caro, pero al fin somos libres” (: 241; Montevideo, 10/1854). Esta es la máxima que Mariquita enseña a su hija y la lección de una felicidad sino ideal al menos posible para las mujeres como ellas. El parecido con Florencia sobresale precisamente en contraste con otras mujeres y con otros hijos: Julio y Carolina por ejemplo, que se escapan completamente del sistema de valores que maneja la madre. Escapan de las visitas, descuidan la sociabilidad, no “saben” nunca nada de lo que sucede fuera de las paredes de su casa y sobre todo huyen escandalosamente de la influencia materna, porque no desean ser “observados” ni dominados por sus principios. Mariquita pasa meses sin conocer al primer hijo de la pareja: “Dejo a tu cabeza lo que pasa en la mía” propone a Florencia tras relatarle esta insólita contingencia que ella vive en Montevideo. La hija resulta casi siempre la mejor intérprete de los sentimientos de la madre, aunque en este caso Mariquita es quien ofrece su propia clave de interpretación acerca del comportamiento de Julio: ese hijo díscolo y poco vulnerable a sus influencias se parece mucho más al padre, Washington de Mendeville, el hombre del cual Mariquita está separada desde hace años y de cuya maldad e injusticia reniega constantemente en la correspondencia.

Como vemos, Julio y Carolina no encajan en el molde de esa familia ideal e ilustrada que ha soñado Mariquita. Y sus quejas por el comportamiento de los jóvenes nos recuerda a menudo que los lazos de sangre no son garantía para su existencia. De hecho, ya sea que ella escriba sobre sí misma o que lo hagan otros, su imagen se inscribe en una larga cadena de parecidos de familia que incluye a los amigos y a veces traspasa incluso al ámbito de la literatura. Entonces por ejemplo, como en un juego de espejos, será el mismo Alberdi quien muchos años después lo encuentre a Gutiérrez *parecido* a su amiga: “eran la madre y el hijo en lo parecido”, dice en 1870, cuando traza su semblanza para *La Biblioteca*<sup>39</sup>. Desde su propia óptica o vista por otros, Mariquita pretende asemejarse a los hijos, los amigos y también a las heroínas de ficción. Porque en sus cartas los parecidos señalan no sólo y no tanto identificaciones concretas sino *deseos* explícitos de asumir un aspecto de la personalidad del otro o de la otra en cuestión, que la corresponsal encuentra especialmente encantador. Y desde luego, esos deseos deparan a veces inconveniencias y Mariquita hallará ciertamente seductor que la heroína sufriente y romántica de *La Cautiva* lleve su mismo nombre: “Qué bien hizo usted en ponerle María a la gaucha de su romance! Este es nombre perseguido por la desgracia, nombre fatal. Para una heroína desgraciada, es el más a propósito. En fin, la desgracia está a la moda. (...) No hay que aspirar a la felicidad en esta indigna vida. Ha conocido usted a algún dichoso?” (: 330, Buenos Aires, 17/4/45), le escribe a Echeverría en 1845. En esta lectura de *La Cautiva* hecha como al pasar en una carta al autor del poema pero en la que se detiene a observar no el paisaje (como lo ha hecho Rugendas por ejemplo, según ella misma lo advierte) sino a su protagonista femenina, es posible oír los ecos de las innumerables quejas y lamentos que desliza en la correspondencia con sus hijos y particularmente en las cartas a Florencia. *Pobre y sufriente pero también honorable y valiente*, por momentos Mariquita *jugará* también a parecerse a una heroína romántica.

---

<sup>39</sup> *Op. cit.*

## El lenguaje de la escritora

Volviendo al parecido con Alberdi, lo interesante es que la lectora admira en él *virtudes* poco románticas: “razón” y “moderación” son cualidades exaltadas en el autor de las *Bases* y que a su vez configuran dos principios claramente provenientes del paradigma ilustrado. Es entonces cuando en lugar de la “imaginación” elogiada en Echeverría, Mariquita defiende la búsqueda de la “verdad” como el compromiso más fuerte del escritor público<sup>40</sup>. Por eso, tal vez, cuando años después compone para Santiago Estrada el texto que Liniers de Estrada titula *Memorias de la Vida Virreynal* o bien cuando escribe el diario para Echeverría, Mariquita se afana tanto en despejar, de entre la maraña de “murmuraciones” e “intrigas” que circulan en la sociedad montevideana de los años 40, *verdades* que puedan ser útiles al lector concreto y mediato sobre el que se proyecta su escritura pero que también cautivarán, con el tiempo, a otros lectores que pudieron o no estar presente en el imaginario de la escritora, pero hallan en su *Diario* una versión de la historia en los días del exilio rosista.

“Es tan difícil descubrir la *verdad*, aun de lo que se ve, que no se puede saber nada con certeza. Gran tristeza” (: 386). La queja de este pasaje de fines de mayo de 1839 en el que Mariquita lamenta no poder transmitir una noticia segura sobre el estado de las hechos que acaecen o se están tramando para los días por venir se contrapone abiertamente con otros fragmentos donde irrumpe la felicidad de escribir un relato fidedigno, un auténtico cuadro de la vida política, que por momentos sí se muestra abierta y llanamente a los ojos de esta gran lectora de la realidad que Mariquita procura ser.

Un pasaje del 25 de abril de 1839 nos brinda el ejemplo. Mariquita ha visto personalmente al General Lavalle y su prosa traduce el regocijo y la certeza de estar componiendo el fiel retrato de un verdadero héroe de la historia rioplatense. El lenguaje de Mariquita se tiñe entonces de elementos testimoniales, intentando capturar toda la “verdad” del personaje, a partir de su descripción fisonómica, la

---

<sup>40</sup> Me ha resultado especialmente estimulante el libro de Berlín para pensar la relación entre “verdad” e “imaginación” en los procesos y transformaciones que van de la ilustración al despertar del pensamiento romántico. Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, edición a cargo de Henry Hardy, Taurus, Madrid, 2000.

disposición de ánimo y el mundo familiar que lo rodean: "Lavalle tiene toda la afabilidad de una buena educación y la natural franqueza de un valiente" (: 378), asegura la cronista. Y a continuación incorpora al retrato de Lavalle y su mundo su propia imagen de espectadora admirada: "Yo *miraba* esta reunión de hombres que parecían envejecidos más por la adversidad que por el tiempo, y pensaba yo en silencio que ellos dirían: después de tantos trabajos, tenemos que empezar de nuevo a conquistar nuestra patria y la libertad" (: 378).

Es cierto que Mariquita exalta en este párrafo la silueta de unos hombres que, como su líder, pertenecen a una tradición de patriotas que lo han sacrificado todo en pos de sus ideales, pero es interesante aquí también esta resuelta inscripción del ojo de una cronista que *mira para narrar* y al hacerlo se congratula no sólo del hallazgo sino de su capacidad para traducirlo en la escritura: "No se puede dar un cuadro más interesante" (: 378), remata Mariquita sobre el final de la anécdota. Este interés no se restringe al referente sino que apunta también a la satisfacción de convertirlo en anécdota valiosa para su amigo.

### **Entre la razón y la pasión. Lectura, escritura y romanticismo**

Ahora bien, si las páginas del *Diario* a Echeverría y las *Memorias...* transitan casi siempre ese lenguaje *racional, claro y moderado* que Mariquita admira en los escritos de Alberdi y proyecta para los suyos propios, también hay otra impronta que surge como flujo incontenible cada vez que la invade un sentimiento intenso de felicidad, de miedo o de emoción frente a un hecho real o de índole literaria. Entonces la escritura de Mariquita registra una leve caída en abismo, una especie de afasia cuando en medio de la composición de una carta la visita la idea de que esta pueda ser interceptada y llegar a manos de Rosas, o bien la escritura se turba frente al fervor inconmesurable de anunciar a Juan el triunfo en Caseros. ("¡Qué sorpresa te voy a dar! ¡Rosas ha caído! ¿Lo creerás? Yo tengo el pulso que me late como el corazón, y no sé lo que te puedo escribir", anota en una carta fechada el 4 de febrero de 1852)<sup>41</sup>. A veces puede ser también otra clase de

---

<sup>41</sup> Escribir bajo el temor de que las cartas sean interceptadas es un rasgo común a los corresponsales del exilio. Cristina Iglesia se ha referido a ello a través de lo que denomina

acontecimiento más personal y subjetivo el que altera dramáticamente la escritura, por ejemplo la lectura reciente de un poema o la evocación de una figura romántica:

*“Después que leí los versos de Ud necesité meditar..., necesité perderme en esas silenciosas regiones del Infinito... porque la tierra no era bastante al pensamiento, cuando la lira de Ud acababa de conmoverme, fuertemente resonando en mi oído como una melodía celestial, como una inspiración de Dios... / El último verso me hizo buscar en el firmamento un astro melancólico... que se pareciese a Sand... porque quería verla... y creía encontrarla en una estrella mustia..., pálida... viva poesía que yo traducía por la última mirada de mi desconocida y lograda amiga.../ Los versos de Ud me produjeron esa irritación cerebral que nos eleva y nos impulsa a las concepciones más atrevidas!... Anoche, el cielo, con su azul melancólico y suave... con sus estrellas... su luna... hasta el aire que acariciaba mi frente, me pareció que traían las melodías del órgano... tomaba olor a incienso... una voz vaga, suave, me cantaba los versos de Ud... y yo la veía a ella... como una paloma blanca volando por el espacio...”<sup>42</sup>*

Desde luego es Mariquita quien habla en esta carta de febrero de 1841 dirigida a Juan María Gutiérrez. Y es la lectura de un poema suyo lo que la ha colocado en esta especie de trance romántico donde la *racionalidad* y la *moderación* se han ido muy lejos y la prosa sucumbe totalmente a la fuerza de la *imaginación* e incluso, podría decirse, de la alucinación que transporta a la lectora a las alturas celestiales e inunda sus ojos de visiones profanas. Mariquita se muestra aquí como una lectora entregada a los encantos de la poesía, una lectora quién sabe incluso enamorada, que podría representar muy bien los peligros de la lectura romántica, de la que tanto abominan los moralistas del siglo XIX denunciando a las novelas como la causa de múltiples patologías femeninas.

“Conmoción”, “llanto”, “ardorosa imaginación”, y hasta “irritación cerebral” y “concepciones atrevidas” son algunos de los síntomas que registra Mariquita como

---

“la *impedimenta* del vuelo de la carta”, en “Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio”, *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, dir. Fernando Devoto y Marta Madero, tomo 1, *op. cit.*, pp. 203-223.

<sup>42</sup> Mariquita Sánchez a Juan María Gutiérrez, en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo I, p. 215/6, *opus cit.* nota 14. La carta no se encuentra entre las editadas por Vilaseca.

efecto de lectura (los mismos que produce en o desde Europa la lectura dieciochesca de las novelas de Richardson, Goethe o Rousseau). Lo más interesante, sin embargo, es que en el pasaje a la escritura *ella no presta ninguna resistencia* a este romanticismo arrollador que contrasta flagrantemente con el lenguaje moderado que recomienda a sus amigos publicistas y ella misma asume por ejemplo en las *Memorias* a Estrada. Entre el elogio a la poesía de su amigo y el recuerdo de Sand, esta vez su prosa se carga de vibraciones que la escritora deja entrar con todo su arsenal de subjetividad y confusiones. Pero antes de hacerlo, Mariquita hace una advertencia que deja entrever todavía una lucha interior previa a la escritura. Una lucha entre la expresión libre de sus emociones más profundas y el autocontrol: “El temor de desmerecer en la opinión de ud por una producción triste de pensamientos y de melodía, *me ha de sujetar a la prosa*” (: 215), confiesa a su corresponsal.

Con estas palabras que evocan de nuevo un *tironeo* entre deseo y represión que atañe a la autoría, comienza la carta a Gutiérrez. Mariquita, una vez más, *desea pero no se anima* del todo. No se anima a expresar poéticamente lo que siente por *temor a no saber* hacerlo bien. Pero la carta procura realizar de algún modo ese anhelo. Y entonces la prosa se carga de una cantidad exagerada de puntos suspensivos y figuras literarias que suelen habitar el lenguaje poético. Con mayor o menor elocuencia, el epistolario de Mariquita Sánchez presenta constantemente esta tensión. Se trata a veces de un verdadero conflicto, otras de un leve tironeo entre la búsqueda de la *razón* como principio ordenador de la vida, el discurso y el pensamiento y la *pasión* como un elemento romántico que se abre paso con fuerza en su universo de valores: “Mujer que tiene pasiones tiene mérito y, sea de la clase que sea, tiene corazón y es lo que yo aprecio. De las mujeres impecables, tiemblo: son perversas; pero no digas esto, hija, porque me tendrán por *una bandolera*; pero es que yo entiendo la virtud por otra cosa.” (: 230), escribe a Florencia en julio del 1854.

El tironeo entre razón y pasión prueba en la escritura una realidad que también exhibe su trayectoria: Mariquita es una *figura de transición* entre dos épocas y dos

grupos que se mueven por principios culturales, políticos y estéticos diversos, aunque con la misma ilusión de formar una nación libre y republicana. Por eso, no es casual que sean Gutiérrez y Alberdi, es decir las dos figuras menos radicalmente románticas entre los románticos, los modelos a seguir cuando se trata de pensar la propia escritura. Mariquita distribuye en ellos los intereses: en Alberdi el modelo del escritor público y en Gutiérrez (no en Echeverría, al que también admira) el fervor poético y la faceta ensayística. La preocupación de Gutiérrez por la educación pública es un motivo que también comparten. Es con él, precisamente, que Mariquita vuelve a expresar su intención de escribir libros: la historia de las mujeres del país o sobre cómo educarlas son proyectos que aunque tampoco llegaron a concretarse confirman, por una parte, la posibilidad de pensarse como autora, por otra, su tendencia a concebir la escritura como un instrumento *útil* al despertar y la consolidación de una nación civilizada. Es por eso que en Gutiérrez, Mariquita parece encontrar una figura de conciliación entre románticos e ilustrados, que se condice muy bien con su propia ubicación *entre dos círculos*. Si esto es posible se debe en gran parte a la manera como se produce en el Río de la Plata la emergencia del romanticismo.

Refiriéndose precisamente a esta última cuestión a través de la figura de Juan María Gutiérrez, Beatriz Sarlo ha señalado que “como hombre del 37, no practica un corte y una discontinuidad conflictual con respecto a la tarea realizada por las generaciones anteriores, y muy por el contrario, valoriza y comenta esta tarea”<sup>43</sup>. Con esta afirmación Sarlo tiene en cuenta, entre otras cuestiones, la operación de rescate de la labor cultural del período rivadaviano realizada por Gutiérrez al escribir, por ejemplo, sobre “La primera sociedad literaria y la primera revista en el Río de la Plata”<sup>44</sup>.

Sin dudas, Gutiérrez ha jugado una actuación mediadora entre los “jóvenes” y la generación precedente. Pero aunque el esfuerzo y la constancia con la que ejerce esa mediación lo singularizan, ella no resulta extraña en el contexto de diálogos fluidos y camaraderías que, pese a las diferencias políticas y estéticas, mantienen

---

<sup>43</sup> Sarlo, Beatriz, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1967, p. 36.

durante el exilio los miembros de ambas generaciones. La nutrida correspondencia del período ofrece al respecto innumerables pruebas. Así encontramos, por ejemplo, a un propulsor del neoclasicismo como Florencio Varela entre los más fervientes lectores de *Los Consuelos* de Echeverría, primer manifestación de la literatura romántica argentina. Es Varela quien se ocupa en Montevideo de difundir el libro y hasta de organizar una rifa para ayudar al autor con la venta, procurando que no quede ejemplar sin depositarse en manos de los lectores.

Es en este marco de interlocuciones e intercambios que Mariquita Sánchez encaja tan bien en el molde de la *mujer ilustrada* que exaltan los hombres de la generación rivadaviana, como en la tentadora aunque a ratos peligrosa figura de la *lectora romántica* que anima la imaginación y la pluma de los jóvenes del 37. Sus cartas desafían en voz baja y sin rebeliones uno de esos peligros tan temidos, realizando a su manera ese difícil pasaje que va de la conversación y la lectura a la escritura femenina. Y probando en la correspondencia una de las tantas maneras de ser autora en la Argentina de mediados del siglo XIX, cuando publicar resulta una tarea poco recomendable para mujeres. La escritura de Mariquita muestra así, los fantasmas y tropiezos pero también los rodeos y las tentativas de ensayar formas y poses de la autoría femenina, en un contexto hostil y revolucionado por las contingencias de la política y la cultura nacional.

---

<sup>44</sup> En *Revista del Río de la Plata*, I.

#### 4. La escritora como intérprete cultural. Eduarda Mansilla

##### Una escritora argentina en Europa

En 1863 *La Revista de Buenos Aires* publica dos notas bibliográficas en las que sobresale el nombre de Eduarda Mansilla<sup>1</sup>. La primera de ellas comenta la traducción al alemán de su segunda novela, *El médico de San Luis*, editada en 1861 tras la presentación del folletín *Lucía Miranda* en *La Tribuna* de Buenos Aires. Eduarda había escrito y publicado ambas obras estando fuera del país. Poco después de 1855, año en que se casa con Manuel Adolfo García, reside junto a él y sus hijos en la ciudad de Washington, donde en su carácter de esposa del Ministro Plenipotenciario frecuenta los círculos de la alta sociedad política y diplomática norteamericana, en la que a menudo se contacta con personalidades clave de la cultura internacional. Como nos lo hará saber su hermano Lucio, es la propia Eduarda quien en una de esas oportunidades obsequia ejemplares de sus dos novelas al señor Von Gülich, por entonces encargado de negocios de Prusia e interesado en la naciente literatura argentina y americana de la época, el cual las deposita pronto en la Biblioteca Nacional de Berlín. Desde allí despiertan el interés de la crítica alemana.

La noticia sobre la traducción de *El Médico...* certifica ese interés en las páginas de *La Revista...* y recuerda desde allí a los interlocutores argentinos que aunque Eduarda ha publicado hasta ahora en Buenos Aires, sus libros cuentan ya con una quizá no muy extendida pero sí prestigiosa camada de lectores norteamericanos y europeos que saben apreciar su obra. Pero además, la traducción reciente de su última novela implica un reconocimiento todavía más importante para la autora, porque su libro se inserta en una serie más vasta de obras argentinas vertidas a la lengua alemana, que también han merecido el elogio de la crítica y entre las que

---

<sup>1</sup> “La Literatura Argentina en Alemania”, sin firma (p. 157-8) y Mansilla, Lucio V., “Más sobre la historia de la novela en la América del Sud” (fechado en Rojas, junio de 1863) en la sección Bibliografía y Variedades de *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, 1863, tomo I, p. 297-301.

sobresalen algunos títulos y autores que ya han comenzado a perfilarse como clásicos de las letras americanas.

En 1861- informa *La Revista de Buenos Aires* en la primera de las notas aludidas - se ha impreso en St. Gassen el volumen titulado *Cisatlantish*, que reúne los *Cantos del Peregrino* de Mármol y *La Cautiva* de Echeverría. Más tarde son traducidas también *La novia del hereje* de López, publicada previamente en *El Plata Científico y Literario*, y poco después *El médico de San Luis*. Estos títulos y autores que garantizan a la literatura argentina naciente un lugar en los estantes de la siempre ponderada biblioteca europea dan cuenta de un próspero intercambio nacido en los días del exilio rosista y que está dando sus frutos algunas décadas más tarde. Conviene recordar en este sentido los esfuerzos denodados de Sarmiento - narrados en los *Viajes* en 1848- para que su *Facundo* fuese leído y reseñado en *La Revista de ambos mundos*. Frente a ello, la recepción favorable y al parecer menos esforzada de la que dan cuenta estas publicaciones de los años 60 resulta prometedora y reconfortante, entre otras cosas porque implica la aprobación y el reconocimiento de los escritores americanos por parte de unos lectores muy altamente calificados: "el pueblo alemán, el más erudito y por consiguiente el más curioso y generalizador que se conoce, ha tratado de indagar el giro y las propensiones de la inteligencia en estos vastos y nuevos países que ocupamos los americanos", afirma la *Revista*...

El párrafo no enfoca la imagen de un lector individual y erudito sino la de toda una *nación lectora* y con ella un pueblo altamente munidos de saberes y, también, de una sensibilidad literaria que les permite abrirse a las novedades y los giros de una literatura joven y emergente, capaz de ofrecer ya entre sus representantes más idóneos a una mujer escritora. En tal sentido, la inclusión de Eduarda Mansilla en esta colección de traducciones resulta un verdadero jalón literario que la transforma de inmediato en lectura recomendable y recomendada para los compatriotas. De hecho, poco después una segunda reseña publicada en *La Revista*... viene a reforzar y profundizar la atención dispensada a la autora. Esta vez es su propio hermano Lucio quien comenta y transcribe algunos párrafos significativos de otra nota sobre Eduarda que había visto la luz originalmente en

*La revista alemana*, donde un crítico especialista en estudios españoles leyó, evaluó y finalmente recomendó su obra.

Aunque antes de elogiarla de lleno, Fernando Wolf señala sin reservas algunos desaciertos en la composición de *Lucía Miranda*: “digresiones inútiles”, “introducciones muy largas”, “diálogos extensos” y, lo peor de todo, “un sentimentalismo hinchado” son los vicios que malogran la ópera prima de la autora, poniendo a veces a prueba la paciencia de los lectores competentes. Sin embargo, esta crítica no llega a opacar el juicio favorable sobre la obra, porque Wolf atribuye esos defectos a la inexperiencia de la escritora, así como al género elegido para contar su historia, caracterizada por él como “cuadro histórico-patriótico”.

En opinión del crítico, esas falencias fueron ampliamente superadas en la segunda novela de Mansilla: *El médico de San Luis*, dado que en ella la autora habría sabido poner en juego una experiencia previamente adquirida como lectora de algunas novelas de corte doméstico y moralizante a lo Goldsmith. Y efectivamente, inspirada en *El Vicario de Wakelfield*, *El médico...* narra las dichas y las desgracias de una familia inglesa radicada en San Luis y los esfuerzos de sus miembros por lograr una felicidad *modesta y virtuosa*. En función de esto último es que el crítico elogia entusiasmado “la parte descriptiva y el magnífico desenvolvimiento de los caracteres”, los cuales presentan rasgos de una cultura diferente a la conocida por el público europeo, ya que los personajes de *El médico...* son definitivamente americanos: “Por ejemplo el pastor de cabras, el cantor popular Miguel y el sargento Pascual Benitez. El juez de primera instancia Robledo, es muy divertido”, afirma el crítico alemán en quien no es difícil avizorar también la influencia y el interés por otras lecturas argentinas que parecen estar resonando en la atención puesta por él al gaucho cantor, que en la novela de Mansilla es un personaje absolutamente secundario. Muy probablemente las figuras del “cantor” y el “juez” hayan evocado en este lector el universo del *Facundo*, pero en este caso su actuación se despliega sobre un trasfondo algo más idílico o menos realista, donde el crítico ve asomarse también al “pastor de cabras”, un personaje más propio de la novela inglesa que de las americanas.

De cualquier manera, en estas líneas comienza a vislumbrarse por dónde pasa el interés y el atractivo de la obra de Mansilla para un lector europeo como Wolf. Claramente, lo que a él le interesa es visualizar en las novelas los *tipos y paisajes* americanos, para descubrir a través suyo los problemas que sigue planteando la “barbarie” diez años después de la caída de Rosas. Por otra parte, el estilo “sencillo y narrativo”, mechado con la “vivacidad dramática”, la “elocuencia enérgica” (mediante la cual protesta contra la corrupción del medio) y el “color local” (expresado en los diálogos de los personajes) constituyen los méritos principales de la obra según él. Entusiasmado, Wolf propone una comparación ambiciosa con otras escritoras europeas de renombre, para concluir colocando a Eduarda *por encima* del conjunto de las autoras francesas: “Esta novela, merece ser conocida entre nosotros *tanto o mucho más* que infinitas docenas de novelas francesas e inglesas que no tienen, ni siquiera, el atractivo de introducirnos *en un mundo nuevo*” (el subrayado es mío).

La capacidad de *mostrar América* a los europeos constituye así el acierto máximo de esta escritora argentina que con su pluma dignifica y eleva la literatura nacional, poniéndola en pie de igualdad con los mejores exponentes de las letras hispánicas: “la República Argentina encontró en el mundo literario un Daniel [es este el primer seudónimo de Eduarda Mansilla] igual a Fernán Caballero”, concluye calurosamente el señor Wolf.

### **En familia. Elogios, críticas y chanzas**

Detengámonos ahora un poco más en el autor del artículo publicado en *La Revista de Buenos Aires*, para ver precisamente cómo se posiciona Lucio Mansilla frente al debut literario de su hermana. Porque si bien puede decirse que él la ayuda a forjarse un lugar entre los lectores argentinos de la época, también es cierto que no se priva de recoger las críticas ajenas e incluso de acentuarlas sumándole las propias.

Por una parte entonces, es Lucio quien rescata, transcribe y subraya las alabanzas del crítico alemán cuando aquél afirma, por ejemplo, que las novelas de Eduarda se inscriben entre las obras argentinas que han sabido “revelarle al

extranjero, los usos y costumbres de un país y el espíritu de sus moradores". Junto con todas ellas, *El médico...* señalaría nada menos que el camino de "la literatura nacional del porvenir" y por eso el título de la reseña alemana - "Más sobre la historia de la novela en la América del Sud" (el subrayado es mío) - es recuperado para *La Revista de Buenos Aires*, bajo la sección Bibliografía y Variedades. Sin embargo, como lo hará también en otras oportunidades, Lucio encuentra el modo de tomar distancia y prevenirse de los riesgos que podría acarrearle un aval demasiado vehemente a su hermana escritora.

Sobre el final del artículo firmado por él en *La Revista...* se detiene en una consideración de la reseña alemana en la que Fernando Wolf se había salido del análisis estricto de la novela, para hacer una observación de alcance más general, que tiene por objeto advertir al público sobre la expansión en América de una figura conocida y temible pero según él menos arraigada por entonces en Europa (de donde habría surgido). Se trataría del "advenedizo", cuya única motivación es "hacer dinero y ostentación de él"; arraigado en "el Norte como en el Sur" de América, el advenedizo predomina en la "clase industrial y comercial" de las sociedades jóvenes y amenaza ser un riesgo para ellas. Es probable (aunque no resulta del todo clara la observación) que con esta caracterización Wolf se estuviera refiriendo al Juez de Campaña, personaje que como sucede en otros textos del siglo XIX aparece en la novela de Eduarda Mansilla como un ser oscuro, y ambicioso, que no tiene escrúpulos en favorecer su provecho económico a expensas de cualquier perjuicio ajeno. Ahora bien, lo insólito es que a propósito de este comentario del crítico, Lucio aprovecha la ocasión para estampar sobre el final del artículo una advertencia entre risueña y mordaz hacia su hermana en particular y las mujeres en general:

*La última nota, traducida con la fidelidad que la redondez del párrafo lo ha permitido [Lucio literalmente traduce para los lectores de La Revista de Buenos Aires partes de la reseña de Wolf] es un tanto picante. Hay empero en ella un gran fondo de verdad. Sirva pues para que de una vez por todas se persuadan, los que tienen la fortuna de hallar la piedra filosofal, -que la mujer tiene más necesidad de saber coser y apuntar la ropa de su casa, que de hablar varios idiomas y cantar como la Lagrange.*

Lucio lee en el comentario de Wolf una crítica solapada a la escritora. Pero a juzgar por la traducción de la reseña que nos acerca la *Revista...*, su interpretación resulta algo forzada, porque está completamente al servicio de la ironía o la chanza. Aclaremos que cuando esta reseña sale a luz ya era pública y conocida en Buenos Aires la habilidad de Eduarda para hablar varios idiomas, así como su talento musical. De manera que los lectores de *La Revista...* no tendrán dudas respecto de la destinataria específica de esta alusión final a la Lagrange.

Sin embargo cabe preguntarse: ¿a qué viene este comentario que se mueve entre la amonestación y la chanza en un artículo hasta aquí serio y equilibrado, que procura ser imparcial con los elogios, señalando también las objeciones del crítico sobre la obra en cuestión? Se diría que detrás de la advertencia se vislumbra un cierto humor cómplice y juguetón entre hermanos, que por otra parte recuerda el tipo de complicidades y de chanzas que el escritor sabría establecer más tarde con sus lectoras.

Desde las máximas misóginas inscriptas en su *Diario*, pasando por las referencias risueñas a la china Carmen o a las indias en *Ranqueles* hasta llegar en 1890 a las lectoras imaginadas o aludidas en las *causeries* de *Sud América*, las mujeres inspiran en Mansilla todo tipo de reflexiones, bromas provocadoras o galanterías con las cuales logra mantener atento y entusiasta al público femenino. Entre ironías y halagos a las mujeres, la ambivalencia suele estar presente en casi todos esos casos, como aparece aquí también al referirse a su hermana. Podría decirse que la ambivalencia traduce siempre un tironeo, quizá una vacilación o tal vez sea más acertado decir una preocupación irresuelta. Se trata de la inquietud que provoca imaginar, y todavía más, visualizar a las mujeres ocupando un lugar de igualdad en la literatura, probando en el terreno de las letras su posibilidad de emanciparse del compromiso exclusivo con la vida doméstica. Medio en chiste y medio en serio, Lucio casi manda a su hermana – la políglota, la literata, la cantante - a lavar los platos. O mejor dicho y más a la altura de su clase, le recomienda dedicarse a la costura y cumplir así con los roles tradicionalmente asignados a las mujeres.

Pero es conveniente también tener claro que esta ambivalencia de Lucio no es obstinada y ni siquiera del todo personal. Se sustenta, a su vez, en el temor, las dudas y las preocupaciones - no siempre confesables- de muchos de sus interlocutores. Lo que Lucio teme y de lo que se defiende es no sólo de ser acusado de favorecer a su hermana, sino de que su opinión en este asunto resulte demasiado "moderna". Seguramente porque él conoce muy bien las prevenciones y las reticencias que ha despertado y despierta aun la figura de la publicista, en un país donde la literatura recién comienza a despegarse de la vida política. Por eso, en verdad, esta suerte de broma final a la escritora encarna un lugar común de la época, una opinión a veces manifiesta y otras implícita, que indefectiblemente echa sombra sobre las literatas. Por una parte encontramos el elogio, la admiración que despierta el talento y la sabiduría de aquélla que sobresale entre las otras; por otra el temor a ser rechazada o enjuiciada de "pretensiosa"<sup>2</sup>. Desde hace ya mucho tiempo en Europa, y a lo largo del siglo XIX o al menos durante varias décadas del XX en América, el talento femenino produce no sólo envidia sino también intolerancia y sobre todo una profunda y no siempre confesada incomodidad. La sensación perturbadora e inquietante de que el mundo se mueve y pueden cambiar drásticamente las reglas del juego a las que sus actores están acostumbrados.

### **El nombre de autora. El modelo de la polinomia**

Del otro lado de las ambivalencias y las preocupaciones masculinas encontramos los temores y las prevenciones que experimentan las escritoras o quienes aspiran a serlo en el momento de publicar. El peso de las miradas prejuiciosas a menudo se hace sentir sobre una elección tan relevante y significativa como el nombre de la autora. En el Buenos Aires de los años 1860 y 70 son muchas las mujeres que firman sus libros o sus colaboraciones en la prensa con seudónimo o con iniciales:

---

<sup>2</sup> Por eso Juana Manuela Gorriti, que conoce muy bien las dificultades a las que debe enfrentarse una mujer que incursiona en el mundo de las letras, reconoce en Eduarda una "soberbia" y "mezquindad" de espíritu que la afean como persona pero la separa de "la envidia" que en los otros produce el talento aplastador de una mujer escritora. Desarrollo esta cuestión en el capítulo próximo.

*Cecilia* es Rosa Guerra, *Judith* es Josefina Pelliza, *Teresa de Jesús* es María Eugenia Echenique, *María Teresa* es Teresa Ortega de Obligado, *Salinas Bergara* es Angélica Famalla, *M. Sasor* es el anagrama de Mercedes Rosas. Aunque Eduarda Mansilla escribe y publica estando fuera de su patria, no escapa a este recurso: *Daniel* será el seudónimo elegido para dar a conocer sus primeras novelas.

Podría decirse que tanto en América como en Europa, a lo largo del siglo XIX el seudónimo femenino expresó un recaudo contra la amenaza siempre latente de una condena a la mujer y desde luego a la artista. Sin embargo, no siempre su elección responde al pudor real o a la timidez extrema por parte de una autora que encuentra en este recurso la manera de resguardar su cuestionable apetencia de ser leída. La adopción del seudónimo responde a móviles diversos en cada caso, pero casi siempre presenta motivos y entramados complejos de desentrañar. En España, hallamos por ejemplo el caso célebre de Cecilia Böhl, la mujer que tras la máscara de Fernán Caballero escribe y publica, desde mediados de siglo XIX, una cantidad innumerable de exitosos folletines que son ávidamente consumidos por el público de la época. Como señala Susan Kirkpatrick en *Las románticas*, Cecilia Böhl se niega durante varios años a dar a luz sus manuscritos, apoyada en la convicción de que escribir y publicar son tareas exclusivamente masculinas, que opacan e incluso pueden llegar a malograr la dignidad de una mujer<sup>3</sup>. Su primer texto (“La madre, o el combate de Trafalgar”) fue publicado en 1835 en un periódico romántico a instancias de su madre, que lo habría enviado sin consultarla a los editores de *El Artista*. Al enterarse Cecilia escribe al diario excusándose, y asegura que ella misma no habría pensado jamás “en escribir para el público”. Sin embargo, Kirkpatrick propone que, a juzgar por su comportamiento inmediato, la postura de Böhl ante la actividad literaria de las mujeres parece “más bien una cuestión de *conveniencia* que un principio absoluto” (: 228, el subrayado es mío). Porque en 1849 comienza a publicar desenfrenadamente los manuscritos guardados hasta entonces en los cajones. Lo

---

<sup>3</sup> Kirkpatrick, Susan, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, ediciones cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer, Madrid, 1989.

hace bajo el irrenunciable seudónimo de Fernán Caballero, con el cual intentará mantener una distancia infranqueable entre la escritora y la mujer.

Kirkpatrick subraya así el esfuerzo, la vehemencia y la constancia de Böhl por *diferenciar lo más posible* el nombre personal del nombre de autora y, a su vez, por acentuar las diferencias ideológicas entre ambas personalidades, una pública (la autora) y la otra privada (la mujer) en las que procura escindirse drásticamente a partir del momento en que empieza a publicar: "Yo daría mi vida por haber podido lograr el que mis escritos y mi persona quedasen tan separados como la noche y el día!" (: 229) confiesa Cecilia a fines de la década del 50. A lo que Kirkpatrick agrega: "aunque resultó imposible no develar el secreto de su identidad personal, ella insistió en que la correspondencia referida a su obra se remitiera a Fernán y rechazó entrevistas e intervenciones públicas en nombre de Cecilia Böhl. Las cartas privadas que firmaba como Cecilia critican y ridiculizan a Fernán, como si fuera una persona independiente y de otro sexo" (: 229).

Este es, sin dudas, uno de los casos quizá más interesantes para pensar el uso del seudónimo femenino en relación con los temores y los condicionamientos que aquejan a las mujeres escritoras a mediados del XIX. La relación con Eduarda Mansilla resulta oportuna si tenemos en cuenta que en más de una ocasión estas dos escritoras fueron comparadas por la crítica de su época. Como su colega argentina, Fernán Caballero adquiere muy tempranamente el manejo del francés y escribe en esa lengua no sólo una sino varias de las novelas que debieron ser traducidas posteriormente para sus lectores españoles. Aunque su interés por recuperar las tradiciones y las costumbres de su país de origen constituye uno de los rasgos sobresalientes de su literatura, no parece haber sido ese, exactamente, el motivo determinante por el cual Fernando Wolf estableció la comparación con Mansilla, sino más bien su intención de augurarle a esta última el éxito de la otra, inscribiéndola en la serie de otras colegas europeas ya famosas.

En Argentina y en el momento de la segunda edición en libro de *El Médico de San Luis*, también Navarro Viola (que dirige por entonces la prestigiosa serie de la Biblioteca Argentina en la que se inserta la publicación) relaciona a Eduarda con las escritoras europeas. Pero esta vez se trata más bien de acercar a Mansilla a

otra española igualmente famosa y respetada entre los románticos: Gertrudis Gomez de Avellaneda. Viola destaca en estos términos el cuidado que ha puesto la autora de *El médico...* en la reimpresión del libro:

*Nuestros lectores están de plácemes: los de la última generación, porque agotada hace años la edición de El médico de San Luis, van la mayor parte de ellos a conocerlo recién; y los mismos que una vez lo leyeron, porque su autora a fuer de ilustrada, al permitirnos la reimpresión, casi no ha encontrado página en que no haya creído deber tocar algo; no incidiendo en un defecto tan común entre nosotros cual es el de no preocuparse absolutamente de la forma. No atinaríamos a decir si es cierto que el genio sea la paciencia, pero sí que desde Horacio hasta Boileau y desde Boileau hasta Beranger, lo que es para la posteridad, el genio dura en razón directa de la paciencia; que Gertrudiz Gomez de Avellaneda vivirá más que Fernán Caballero, por su corrección; y que esos manuscritos, especie de papel de música, de Buffon; J. J. Rousseau etc. que se conservan en las bibliotecas públicas, son precisamente la clave de la perfección de estilo de sus autores.*

El entusiasmo de este editor que apuesta por el modelo de la corrección (y no de la escritura espontánea) debió en verdad apuntar un poco más allá de los méritos del libro que presenta. El cuidado del texto y de la forma ("un defecto tan común entre nosotros", advierte) resulta un valor muy apreciado por este defensor de la alta cultura, en momentos en que se está imponiendo con éxito otra vertiente de la literatura nacional que también habla de peligros y dramas de frontera, colocando en primer plano la figura del gaucho. Para entender bien la exaltación de Navarro Viola sobre la "corrección" del texto de Mansilla tal vez haya que indagar menos ahora en la serie europea a la que explícitamente hace referencia que en el contexto literario argentino de la época, donde despunta el éxito popular del *Martin Fierro* de José Hernández (1872/78), cuya segunda parte (*La Vuelta*) había visto la luz apenas un año antes de esta reedición de *El Médico...* y del cual el *Anuario Bibliográfico* (la revista que dirige Navarro Viola y que ha comenzado a llevar una cierta estadística de lo que se lee en Buenos Aires) no daba a sus lectores ninguna noticias<sup>4</sup>. O podemos recordar también la fuerte crítica, o mejor, los

<sup>4</sup> El silencio es sin dudas significativo, ya que el *Anuario...* estimulaba la lectura de libros nacionales y llevaba una ordenada estadística de aquello que se leía en Buenos Aires. Sobre esta cuestión, así como sobre la relación entre el discurso criollista y la formación del

juicios despiadados que por esta época comenzaron a desatarse entre los colaboradores y lectores asiduos del *Anuario*... contra los folletines de Eduardo Gutiérrez. Frente a ellos, la obra de Eduarda, elogiada en Alemania y para entonces también en Francia (en 1868 *L'Artiste* publica la versión original de *Pablo ou la vie dans les pampas*...) aparece aquí como un ejemplo del cuidado y la propiedad con los que es necesario escribir sobre temas o asuntos que atañen a las costumbres nacionales y un ejemplo, también, de cómo ser un escritor, o bien en este caso una escritora digna de una biblioteca americana que pueda ofrecerse al mundo (recordemos que la obra lleva el subtítulo de “novela americana”). Es en este marco que Navarro Viola avala la reimpresión del libro de Daniel. Ahora bien, es preciso destacar también que esta vez el seudónimo ha sido abandonado y el nombre de Eduarda Mansilla de García se despliega completo en la portada del libro (así como en el título de una reseña publicada un poco antes en un diario neoyorkino y que sirve de prólogo a la edición<sup>5</sup>). A diferencia de lo que sucede con Fernán Caballero, Eduarda no intentará distanciar su persona de la fama adquirida como escritora sino que, por el contrario, se moverá con soltura y sin dificultades entre el nombre de autora y el seudónimo, procurando adosar al primero el éxito y los elogios obtenidos a lo largo de su carrera. En su caso el seudónimo no traduce el pudor ni el temor de ser reconocida sino, por el contrario, un *uso inteligente y calculado* de cómo hacerlo jugar a su favor en cada momento de su vida: tomarlo, cambiarlo o abandonarlo oportunamente es la clave de una estrategia que dará los mejores resultados.

Puede decirse que Eduarda Mansilla practica eficazmente lo que Gerard Genette ha descrito como “polinomia” o “poliseudónimo”, es decir, el uso de múltiples (aquí digamos que diversos) seudónimos que son utilizados estratégicamente y de

---

público entre 1860 y 90 en Argentina véase el excelente estudio de Adolfo Prietto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

<sup>5</sup> Me refiero a Pombo, Daniel, “Eduarda Mansilla de García”, publicado – al decir de N. Viola – en *La Guirnalda* de Nueva York y reproducido en la edición de *El médico de San Luis* de 1879, *op. cit.*

acuerdo con la ocasión que el autor considera más apropiada<sup>6</sup>. Así, en este caso, la escritora será *Daniel* en su debut literario, *Eduarda Mansilla de García* en la tapa de sus libros publicados a partir de 1879, *Alvar* en algunas de sus primeras publicaciones sueltas en la prensa o *Eduarda a secas* hacia el final de su vida. Por eso resulta interesante indagar los *motivos* y las *maneras* que pueden haberla llevado a elegir oportunamente uno o diversos seudónimos, o bien a firmar con su propio nombre las obras que publica.

Detengámonos entonces en el uso del primer seudónimo: *Daniel*. Lo primero que hay que señalar es que el nombre se muestra solo, sin apellido. La obra es presentada bajo la sola firma de un nombre de varón, sugiriendo a los lectores que este puede efectivamente no ser el nombre real del autor. O bien dando lugar a pensar que detrás de Daniel se esconde la presencia de una mujer (recordemos que existen ya otras mujeres escritoras que firman con seudónimo en los semanarios femeninos de la época, y el público sabe bien que este es un recurso preferido por ellas). La elección del nombre a secas deja pensar así que Eduarda ha preferido mantener abierta en sus lectores esta sospecha que más tarde ella misma se ocupará de confirmar. De hecho, no mucho después del debut la máscara cae y Mansilla no duda en colocar su nombre completo al frente de la edición del 79. Pero lo que me interesa señalar es que en este caso, el seudónimo no apuesta su eficacia únicamente al momento en que efectivamente es inventado y usado sino también, y quizá aun más, cuando se decide dejar de usarlo para revelar la verdadera identidad de la autora. Es entonces cuando se pone en juego el otro "efecto" buscado por ella, porque la aparición del nombre sirve ahora, entre otras cosas, para recordar que en el momento de su debut literario la escritora

---

<sup>6</sup> Genette, Gérard, "Le nom d'auteur", en *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. Entre otras cosas, Genette se refiere al "efecto pseudónimo", que es siempre un efecto *buscado* por el autor. Por ejemplo, el autor podría acudir a un pseudónimo que diera mayor interés a su obra, vinculando el nombre elegido con la temática o bien podría optar por uno que ya desde el vamos convocara la fama o la reputación de alguien conocido (el nombre de un escritor célebre, de un músico famoso, un nombre que indique a los lectores un campo de expectativas a través del seudónimo).

había elegido un seudónimo que evocaba otra faceta de su vida ligada con la maternidad: Daniel es el nombre del primer hijo de Mansilla.

Sumado a esto, hay que señalar también que cuando Eduarda decide revelar su nombre de autora firma con dos apellidos (el de soltera y el de casada), ofreciendo a los desconocidos la información más completa posible sobre su identidad civil y recordando a los conocidos cuál es su procedencia familiar y su inscripción social y con qué atributos prefiere ser reconocida en el escenario de las letras nacionales. A diferencia de su colega europea Fernán Caballero, Eduarda reivindica para su vida profesional los aciertos de su vida privada y viceversa. Aunque su opinión sobre el rol social de la mujer (expresado en los ensayos y ficciones) deja claro que el éxito profesional sólo puede ser un *plus* (no una alternativa a la maternidad y la familia) y por lo tanto se *agrega pero de ningún modo desplaza* los atributos tradicionales y esperados para una mujer de la época<sup>7</sup>.

Por último, hacia el final de su vida Mansilla da una nueva inflexión al respecto: abandona los dos apellidos y comienza a firmar exclusivamente con su nombre de pila. A primera vista podría pensarse que lo hace porque tras una trayectoria de más de dos décadas cuenta con el reconocimiento del público, pero el motivo principal del cambio es la ruptura matrimonial. Gorriti se refiere a ella en carta confidencial a su amigo Ricardo Palma, donde en el marco de un succulento relato sobre las causas de la separación comenta el asunto: "Ahora ha dejado el apellido del marido, guardando sólo el de su familia, y en literatura, el de Eduarda a

---

<sup>7</sup> Ya sea desde el interior de sus ficciones o desde las columnas de la prensa; Eduarda a menudo recuerda a su público que la maternidad es el objetivo principal en la vida de cualquier mujer. Y por lo tanto, que ésta debe guiar también los temas y articulaciones de la prosa de una escritora. Tal convicción se vuelve explícita en el prólogo y las propuestas de los *Cuentos* - publicados en 1880 y dirigidos al público infantil - los cuales provocan de inmediato el comentario elogioso de Sarmiento (Sarmiento, "*Cuentos por Eduarda Mansilla de García*", en *Páginas literarias*, vol 11-VI, p. 312-319, op. cit.). Analizo esta cuestión en "Los menores del género", *El reverso de la tradición: transformaciones culturales en la literatura argentina del siglo XIX*, editor invitado Silvia Delfino, volumen especial de *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, vol. XLV, n. 3, 1995, pp. 365 a 372

secas”<sup>8</sup>. No sabemos realmente si este cambio de firma responde (como Hesse haría pensar) a un resguardo *legal* de la escritora, pero sí que cuando el amor y el compromiso conyugal se desvanecen, ella decide despojarse de todo atributo masculino (ni el nombre del esposo, ni el del hijo y tampoco el del padre cuentan ya en el ámbito de la literatura) y concentrar sobre su único nombre de mujer la fama literaria adquirida hasta entonces. La elección de *Eduarda* podría leerse como un nuevo seudónimo artístico mediante el cual buscaría (ahora sí) guardar una distancia prudencial entre lo profesional y lo personal. Pero también puede pensarse (y es esta la posibilidad que más me entusiasma) que es este el *verdadero nombre* de la autora: la médula, el carozo, el núcleo indeclinable del nombre completo que sigue en pie después de todos los despojamientos.

En cualquier caso, me interesa rescatar finalmente una última propuesta de Genette, quien reconoce en el uso del seudónimo una “actividad poética”, “una obra en sí misma”, producto de un histrionismo controlado, del *improntu*, de la metamorfosis verbal, del placer de la invención, a veces incluso del fetichismo onomástico: “Si ustedes saben cambiar el nombre – asegura Genette- saben escribir” (: 52).

Seductora y desafiante, creo que la afirmación resulta válida para aproximarnos a la obra de esta escritora argentina del siglo XIX, dispuesta a cambiar de máscaras cuando la vida la coloca frente a una nueva circunstancia. Así, saber cambiar el seudónimo oportunamente, es decir ponerlo, sacarlo, olvidarlo si hace falta, es

---

<sup>8</sup> La carta está fechada el 12 de junio de 1885 en Buenos Aires. Me detengo en esto en el capítulo V.

Por otra parte, también resulta oportuno considerar aquí la propuesta de Carla Hesse (a la que nos hemos referido de manera más general en el capítulo 3), quien advierte sobre el uso del pseudónimo femenino como estrategia de las mujeres para tener el control *legal* de sus textos. Y sobre todo para evitar que fueran “propiedad” de su esposo: “la firma masculina controló el acceso de las mujeres al poder literario. Las mujeres por lo tanto se arropiaron de los nombres masculinos y hablaron a través de ellos. Mientras algunas emplearon la firma masculina (...) otras, alternativamente, descubrieron estrategias para moverse alrededor suyo. Cada seudónimo tomado por una mujer escritora resultó una multiplicación más bien que consolidación de su identidad. As u identidad heredada y adquirida como hija y esposa, ella agregó una identidad de autor elegida por ella misma. (...) Tal evidencia sugiere que el pseudónimo no fue necesariamente un acto de modestia. Para las escritoras

cuidar la escritura de las críticas más furibundas o más sutiles que pueden atentar contra la realización de la autoría.

### **Entre lectores europeos y modelos nacionales**

Como Sarmiento en el *Facundo*, Eduarda Mansilla intentará también revelar enigmas insondables de la realidad política y cultural del país y proponer su propia interpretación de la sociedad argentina. De hecho, pese a que su mirada sobre el histórico antagonismo entre unitarios y federales difiere en mucho de las propuestas de su compatriota, él celebrará sus logros literarios e incluso exaltará los méritos de la escritora cuando varios años después ella publique su volumen *Cuentos* (1880), dirigidos al público infantil. El entusiasmo por la educación popular presente en los textos de Mansilla acerca a estos dos protagonistas de la cultura y la literatura argentina de la época, mientras que la ferviente oposición de Sarmiento al rosismo resulta un punto de disonancia que, sin embargo, no logra abrir polémicas o distanciamientos entre ellos. Tal vez porque entre las escritoras argentinas Eduarda es la que más se parece a él en esa ambición por momentos desmedida y altanera con la que el autor del *Facundo* confesaba a Valentín Alsina su deseo de ocupar el lugar vacante del “escritor americano”, para humillar con sus libros a los grandes de la tierra<sup>9</sup>.

---

francesas casadas devino un gesto de autoinvención, una declaración de independencia del significado patriarcal”, Hesse, *op. cit.*, p. 485.

<sup>9</sup> “Tengo una ambición literaria, mi caro amigo, y a satisfacerla consagro muchas vigiliyas, investigaciones prolijas y estudios meditados”, escribe Sarmiento a Alsina en 1851, en respuesta a las notas que el historiador le enviara como respuesta a su lectura del *Facundo*. La réplica de su autor a las objeciones que Alsina le hiciera al libro no puede ser más contundente: Sarmiento prefiere dejar intactos los “lunares que afeaban la primera edición” con tal de no perder el genio que le diera ese montón de “lectores apasionados” que hacen del autor “un mito como su héroe” (: 19). Tal vez Sarmiento no ha logrado en ningún otro texto ser tan claro y tan abiertamente franco al confesar este deseo irrefrenable y desmesurado de obtener para sí mismo no sólo el reconocimiento, sino la *gloria* para el escritor: “Hay una justicia ejemplar que hacer y una gloria que adquirir como escritor argentino: fustigar al mundo y humillar la soberbia de los grandes de la tierra, llámense sabios o gobiernos.” *Fustigar, humillar, hacer justicia* son los términos con los que Sarmiento procura definir este deseo violento/ esta pasión violenta con la que sueña ser reconocido por el mundo. Tal vez no haya muchos otros casos en la literatura donde se haga tan visible el impulso/arrebato bélico que despierta en Sarmiento su ambición por la

Los esfuerzos de Eduarda por ser reconocida no sólo dentro sino especialmente afuera de su patria marcan algunas coincidencias entre ambos y muestran el interés de una mujer por ganarse el título también vacante de “escritora americana”. Desde luego, en su país compite en esto con otras dos figuras de peso entre los románticos: Juana Manuela Gorriti, que hacia la década del 60 ya ha logrado un reconocimiento en Bolivia y sobre todo en Perú, es una de ellas. La otra es Juana Manso, que desde hace años realiza denodados esfuerzos por llevar adelante los proyectos de Sarmiento, cubriendo con su escritura todos los flancos posibles para acompañar desde la literatura las luchas políticas contra Rosas o los esfuerzos por establecer y consolidar la nación después de Caseros. Pero la actividad de Manso estaría cada vez más comprometida en un programa social y partidario que en un proyecto individual. La ambición de Eduarda Mansilla, en cambio, tiene por objeto principal forjarse un lugar y un nombre propios en el escenario de la cultura literaria nacional e internacional.

Como Sarmiento, ella se ocupa personalmente de hacer circular sus libros por el mundo, eligiendo estratégicamente a los lectores cuya aprobación puede valerle un reconocimiento en cadena. De hecho, el esfuerzo para que sus dos primeras novelas lleguen a la Biblioteca Nacional de Berlín no sólo motiva la reseña de la *Revista Alemana* sino que logra granjearle lo que su hijo califica como “una oferta principesca”. Cuenta Daniel García Mansilla que tras la publicación de *Pablo...* en *L'Artiste*, el secretario del príncipe Federico Carlos de Prusia (entonces futuro emperador Guillermo I) y protector de las letras nacionales “invitaba [a su madre] a pasar a Alemania y le ofrecía una posición” (: 87). Eduarda no habría aceptado el ofrecimiento ya que por entonces estaba retornando junto a su familia a los Estados Unidos, donde su marido acababa de ser nombrado ministro argentino. Sin embargo, la escritora desea mantener viva su presencia entre los franceses y por eso se ocupa ella misma de solicitar a Laboulaye el prólogo que debía

---

autoría. La conquista del público europeo se presenta aquí en los términos de una verdadera batalla donde el autor se proyecta como triunfador de una guerra/ combate entre grandes: “¿no siente usted que le que tal hiciera podría presentarse en Europa con su libro en la mano, y decir a la Francia y a la Inglaterra, a la Monarquía y a la República, a Palmerston y

acompañar la edición en libro del folletín publicado en *L'Artiste*. En esa misma serie de gestiones para que la obra circule, envía su retrato y otro ejemplar del libro nada menos que a Víctor Hugo, al que no ha logrado conocer personalmente durante su estancia en Francia pero de quien logra una respuesta que le servirá más tarde para jerarquizar la presentación del folletín frente al público de Buenos Aires. Aquí y allá, Eduarda intenta respaldarse siempre lo mejor posible y lo consigue:

*Madame: votre livre m'a captivé. Je lui dois des heures charmantes et bonnes. Vous m'avez montré un monde inconnu. Vous écrivez une excellente langue française, et c'est un intérêt profond de voir votre pensée américaine se traduire en notre langage européen. Il y a dans votre roman un drame et un paysage: le paysage est grandiose, le drame est émouvant. Je vous remercie, madame, et je mets à vos pieds mes hommages (: 87).*

Dos virtudes despiertan la admiración de este célebre francés ante la obra de la colega americana: en primer lugar, la capacidad de la autora para pintar el paisaje sublime de la pampa, para capturar los motivos de los dramas y conflictos nacionales (lo cual constituye un tópico entre los lectores europeos); por otra parte, la destreza para verter el asunto en otra lengua y otra cultura ajenas a la suya. Vale decir, la capacidad de traducir. En esto último sí, puede decirse que Eduarda corre con ventaja respecto de Sarmiento: el francés la acompaña desde hace muchos años. De modo que el manejo diestro de esa lengua adquirida sin esfuerzos ni horas quitadas al sueño sino en la cotidianeidad de los juegos y las lecciones infantiles la connota incluso frente a sus compatriotas.

En este sentido, el juicio de Víctor Hugo introduce así una cuestión que es crucial para indagar la figura de autora que propone Eduarda Mansilla. Su obra afianza el modelo de la *escritora intérprete*, cuya imagen crece no sólo a través de las

---

a Guizot, a Luis Felipe y a Luis Napoleón, al *Times* y a la *Presse*: ¡Leed, miserables, humillaos" (: 20).

operaciones y artificios textuales sino acompañada por anécdotas biográficas y autobiográficas que la apuntalan y la fortalecen.

### **Poses y retratos de la *intérprete***

Puede decirse que la habilidad del francés y la importancia que él asume en la vida personal y profesional de Eduarda Mansilla se congela en una imagen constitutiva de su leyenda biográfica. Me refiero a la imagen que nos remite a una escena muchas veces citada por sus contemporáneos y retomada por los biógrafos y los críticos literarios de la autora en distintas épocas.

Una niña oficia como traductora en un encuentro diplomático en Palermo. Se trata de Eduarda, que tiene apenas siete años y es la encargada de mediar en la conversación entre dos figuras relevantes de la política internacional: el presidente argentino Juan Manuel de Rosas y el Conde Walleski, enviado especialmente por Luis Felipe a Buenos Aires para intervenir en el conflicto que ha determinado el bloqueo anglo francés, en 1845. La escena sostiene la productiva imagen de la *niña intérprete* que oficia como traductora y mediadora entre dos lenguas, dos culturas y dos políticas, jugando un rol importante en este encuentro decisivo para la vida política argentina de mediados del siglo XIX<sup>10</sup>. Lo que personalmente me interesa destacar es que esta escena ha sido leída como una suerte de metáfora

---

<sup>10</sup> Entre las interpretaciones más recientes que se han hecho de esta escena, Claudia Torre ha señalado acertadamente el contraste entre la repetida mención de la anécdota por parte de los biógrafos y críticos de la obra a lo largo del siglo XIX y la *elusión* casi total de su mención entre los historiadores que se refieren a este encuentro entre Rosas y el enviado de Luis Felipe: “Es interesante cómo una escena tan inquietante (...) es eludida en la narración de este segmento histórico (...) – advierte Claudia Torre – Los modos de la historiografía no podían hacer lugar a un episodio de este calibre. ¿Era posible pensar que en el siglo XIX los complejos asuntos de estado, los laberintos del devenir diplomático, estuvieran sostenidos por (...) una niña?” (Torre, Claudia, “La intimidad histórica. Apuntes sobre la biografía cultural de Eduarda Mansilla de García (1838-1892), en *Fronteras literarias en la Literatura Latinoamericana Actas de la XI Jornadas de Investigación*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996.13/4). Como señala Torre, la historiografía ha silenciado lo que la biografía ha elegido repetir hasta el cansancio. La escena sirvió por ejemplo de presentación de la escritora en Estados Unidos, donde el periodista Rafael Pombo la relata para el público norteamericano (posteriormente, el texto serviría a su vez de prólogo a la segunda edición en Buenos Aires de *El médico de San Luis*).

prefiguradora, que anuncia no sólo a la adulta fina, educada y elegante en la que la niña se convierte con los años sino al tipo de escritora que ella elige ser. Podemos encontrar varios ecos y resonancias de esta fuerte anécdota biográfica a lo largo de la carrera literaria de Mansilla: desde el esfuerzo de sus primeras novelas por explicar al público extranjero las condiciones del enfrentamiento “civilización-barbarie”, pasando por los *Cuentos* publicados en 1880, en los que Eduarda se inscribe en la tradición de relatos infantiles europeos, proponiéndose “traducir” (sic) al español un género inexistente aun en esa lengua (“Si lo hice bien o mal, no me incumbe a mi decirlo: sólo he intentado producir en español, lo que creo no existe aun original en ese idioma: es decir el género literario de Andersen”(: V), afirma en el prólogo a la obra<sup>11</sup>). O bien en el volumen de *Creaciones*, uno de sus últimos libros publicados en 1883, donde asume una vez más el rol de la intérprete para entender, develar y señalar a los lectores las claves de los nuevos dramas y conflictos nacionales de la época.

*Traducir América* para los europeos es lo que intenta Mansilla en *El médico de San Luis* y todavía más en *Pablo ou la vie dans les pampas*. Pero también explicar a los argentinos las costumbres y los hábitos de la realeza europea en *Lucía Miranda* o las delicias y fealdades de una nación moderna y en todo diferente a su patria de origen en *Recuerdos de viaje* (1882), donde procura acercar a los porteños la cultura norteamericana. Detengámonos por ahora en este último libro, ya que en él podemos ver asomarse y también desvanecerse las certidumbres y las poses de la intérprete.

Una de las primeras anécdotas allí descriptas traducen la mezcla de estupor y frustración que experimenta la viajera al tocar por primera vez tierras neoyorkinas. Eduarda acaba de llegar a la ciudad, se encuentra todavía en el puerto donde la ha dejado la embarcación que la trajo desde Europa junto a su familia. Y siente ya la primera decepción: *no entiende una sola palabra* de las que vociferan a su alrededor, la innumerable cantidad de viajeros y empleados portuarios que conviven por un rato en esta zona periférica de la ciudad. La vivacidad con la que la escritora pinta la escena es del todo elocuente respecto al rechazo que le

---

<sup>11</sup> Analizo detenidamente la cuestión en “Los menores del género”, *op. cit.*

provocan esos seres “groseros” y “feos” que hablan un idioma incomprensible para ella. Al menos por una vez Eduarda experimentará la lengua extranjera como una barrera lamentable y molesta que evoca el castigo bíblico de Babel. Aunque al escribir este recuerdo para el público porteño no se priva de evaluarlo a través de una cita en latín:

*Diverse lingue orribili favelle. Recordé al Dante, sin poderlo remediar, cuando seguida de mi numerosa smala, me encontré a cierta altura del muelle, delante de un muro humano, que vociferaba palabras desconocidas, como una legión de condenados. Eran seres groseros, feos, mal entrazados, con enormes látigos, que blandían despiadados, furiosos, sobre las indefensas cabezas de los viajeros, cuyo paso impedían (: 28).*

Eduarda marca así la distancia con esta otredad neoyorkina que se presenta bajo la forma de *una masa*, una “legión de condenados” a los que ni siquiera intenta individualizar. Esta distancia o más precisamente este rechazo que despiertan los otros se expresa en el desconocimiento de su lengua. Pero la imposibilidad de entenderlos no parece tener que ver únicamente con el inglés sino con los registros, los tonos y tal vez los acentos de quienes lo hablan. Eduarda se siente muy lejos de la cultura y el habla de estos personajes. Sin dudas porque, como lo señalan los lingüistas, la lengua no es ajena a la clase, al género, a la inscripción generacional de quienes la practican, de lo que puede inferirse que también los traductores son sensibles a estas variantes. Y en el caso particular de Eduarda Mansilla podría decirse que, efectivamente, los términos, las tonalidades y acentos empleados por estos usuarios de la lengua popular neoyorkina no son los que ella aprendió de las lecciones recibidas durante su niñez en la casa porteña de los Mansilla.

Pero más allá de esta imposibilidad de entender, atribuible a un rechazo de clase, la llegada no es el único momento en el que Eduarda realmente *duda* de su manejo diestro de otras lenguas e incluso llega a reconocerse a sí misma como una falsa políglota:

*Ha llegado el momento de hacer aquí una confesión penosa, que hará derramar lágrimas, no lo dudo, al digno don Antonio Zinny, mi maestro, a quien su discípula*

*favorita, debía en ese entonces todo el inglés que sabía. Y este resultó ser tan poco, que con gran vergüenza y asombro mío, el intérprete natural de la familia, la niña políglota, como me llamaron un día algunso aduladores de mis años tempranos, no entendía jota de lo que le repetían los hombres mal entrazados y el lacónico expresivo empleado. [se refiere ahora al conserje del hotel] “Qué dicen? Qué dicen?” preguntaban mis compañeros, volviéndose a mi, como a la fuente. Y la fuente respondía: “No les entiendo!” y fuerza era responder la verdad, porque mi turbación era visible (: 29).*

Alejada del puerto y casi instalada en un lujoso hotel de la quinta Avenida en Manhattan, Eduarda sigue sin comprender una palabra de lo que le dicen los empleados de la recepción y la conserjería. La situación es aquí mucho más agobiante y bochornosa porque el hablar más pausado y amable de estos otros interlocutores reclama la comprensión de una buena intérprete. Eduarda no logra salir de la turbación, simplemente no entiende y por lo tanto no puede responder a las expectativas de los suyos.

Asoma en esta escena una gran cuota de desencanto y frustración, que su protagonista intenta paliar un poco a través de la confesión y el sentido del humor. Pero este tropiezo inicial marcará definitivamente su mirada sobre la ciudad moderna, en la que se sentirá siempre un poco a disgusto. Desde un primer momento New York despierta la nostalgia de otra ciudad amada y admirada con la que sí la viajera se identifica plenamente: “Nada hay más grato que volver a ver a París” (: 29) expresa sin temor a evocarla, justo cuando el relato prometía a los lectores comenzar la descripción de la ciudad que en esos momentos visita. Es en París donde la viajera dice haberse sentido más a gusto y es en su cultura y en su lengua donde se reconoce con más facilidad.

Sin embargo, encontramos entre el anecdotario biográfico de Eduarda Mansilla otras imágenes de la intérprete que enfocan, a su vez, las vicisitudes y tropiezos con la lengua francesa. Comentando el proceso de escritura de *Pablo...*, Daniel García Mansilla se refiere a las preocupaciones de su madre por dar con los términos adecuados en francés, y aún más, por lograr un estilo propio en una lengua que no lo es:

*Durante el verano alquilaban mis padres una villa en L'Isle Adam", en los alrededores de la capital, y los domingos muchos amigos venían de visita. En plena labor de su novela, consultaba a veces el estilo con Mr de Laboulaye, que tenía por mis padres gran estimación. Un día detuvo a mi madre en su lectura, y le dijo:*

- Madame, voila un mot qui est bien long pour nos oreilles françaises: gouvernemental, ce n'est pas français.

*Contestóle mi madre que sustituiría la palabra con otra.*

*Al día siguiente, muy temprano, recibió un telegrama así redactado: "Madame: je suis un ane! Gouvernemental c'est bien du français. Laboulaye" ("soy un burro, señora; gubernamental es palabra correcta") (: 87).*

Podrían señalarse aquí varias cuestiones interesantes: por una parte la cercanía de la autora con este personaje de la cultura y la política francesa de la época. Cuando Eduarda lo conoce, Edourd Laboulaye es ya un prestigioso abogado, miembro del Colegio de París, que había sido premiado por la Academia debido a sus estudios sobre historia del derecho. Desde 1849 dictaba clases en el *College de France* y se destacaba como acérrimo defensor de las libertades individuales contra el imperio. Sin dudas resulta interesante la vacilación de este francés sensible al trabajo de la intérprete sobre la palabra "gouvernemental", concepto importante en una novela que se pronuncia contra las teorías y las prácticas de un sistema que, como intentará demostrarlo la autora, atenta contra la libertad y la democracia. Pero lo que me interesa destacar son más bien las vacilaciones de Eduarda y con ella el esfuerzo por encontrar las palabras apropiadas, los términos que "suenen bien" a los oídos de los franceses, más aún, por "dar con el estilo" en francés.

La escritora consulta a Laboulaye mientras escribe en su idioma una novela que transcurre en la pampa y que está protagonizada por un gaucho. Eduarda se dirige esta vez al público extranjero. Habla para "otros" a quienes intenta mostrar una realidad desconocida. El esfuerzo por dar con el estilo implica desde luego un esfuerzo por traducir, por trasladar de un mundo al otro a los actores, los dramas, los tipos y las voces que no son familiares al público parisino. Esta vez el trabajo no consiste tanto en entender – que es la mayor dificultad en Nueva York – sino en *hacerse entender* en otra lengua y otra cultura. Una lengua adquirida durante la

niñez pero que no resulta tan propia, tan íntima ni espontánea como el español. El estilo en francés debe ser *buscado* y *trabajado* con esfuerzo; no fluye sin resistencias, pese a que esa lengua le resulta más amable y cercana que el inglés.

### **Los trabajos de la intérprete**

La cuestión nos coloca de lleno en el poliglotismo de Mansilla. Para lo cual resulta oportuno recordar aquí el modo en que un teórico contemporáneo, especialista en las relaciones entre lenguaje y traducción, ha reflexionado sobre su propia experiencia. Nacido en París y criado en New York, George Steiner dice haber aprendido a hablar con la misma facilidad el inglés, el francés y el alemán, idiomas en los que se desarrollan las conversaciones familiares durante su infancia, además de otras lenguas adquiridas con posterioridad a través del estudio pero en las que se desenvuelve con menos soltura. Steiner define su “condición natural de políglota” no sólo por su capacidad para pasar de una lengua a otra en el corto tiempo de una frase sino por la imposibilidad de reconocer *una sola* lengua de origen, una lengua madre en la cual se fijan los primeros aprendizajes y pensamientos y en la que se modela su subjetividad:

*No guardo recuerdo alguno de una primera lengua –dice Steiner- En la medida en que soy consciente, poseo igual facilidad en inglés, francés y alemán. Lo que hablo, escribo o leo en otras lenguas ha llegado más tarde y está marcado por ese aprendizaje consciente. Pero siento mis tres primeras lenguas como centros perfectamente equivalentes de mí mismo. Las hablo y escribo con la misma facilidad (...) Sueño con igual densidad verbal y excitación lingüística simbólica en las tres (...) Esta matriz políglota (...) organizaba, orientaba mi sentimiento de la identidad personal<sup>12</sup>.*

La paridad, la equivalencia con las que este hablante define su relación con las tres lenguas en cuestión marca el “poliglotismo natural” en el que se afirma su identidad como sujeto. Por eso en este caso no resulta posible reconocer una mayor facilidad en el manejo de una lengua sobre otra, no hay distancia o jerarquía alguna entre ellas porque no existe un origen reconocible. Desde luego

---

<sup>12</sup> Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 132.

tampoco hay una imagen o un tiempo en el que sea posible situar el momento de adquisición de esos saberes porque estas lenguas no han sido incorporadas a través del estudio sistemático sino mediante el proceso de crecimiento temprano, cuando el hablante aprendía sus primeros balbuceos o entrenaba la motricidad sonora.

Esta definición del poliglotismo *natural y espontáneo* de Steiner contrasta notablemente con la otra imagen de una políglota esforzada, a quien a veces pueden resultarle ajenos los sonidos escuchados en inglés o que necesita consultar a un hablante nativo los términos más apropiados para traducir al francés conceptos centrales de la trama novelesca. Eduarda no es exactamente una falsa políglota sino una intérprete esmerada y dedicada, que busca ejercer su rol tanto como parecerlo. La figura de la intérprete, que tanto le cuadra a esta escritora argentina del siglo XIX, es un efecto buscado, elaborado, producto de un esfuerzo acompañado de la *exhibición*, de la pose con la que luce a cada momento en el interior de las ficciones su habilidad para las lenguas extranjeras y su versatilidad para explicar en inglés lo que no tiene traducción en francés o en español. En cada uno de sus textos (novelas, cuentos, libro de viaje) Eduarda Mansilla nos recuerda permanentemente ese don de lenguas: en sus escritos hay cantidad de palabras y expresiones que la escritora toma prestadas del inglés, el francés y a veces también del latín. En algunos casos, como en los *Recuerdos de viaje*, en *Pablo...*, en los *Cuentos*, el recurso se extrema al punto de que no existe casi un solo párrafo del texto en el que no recurra a expresiones en otros idiomas para explicar una idea o para rematarla con un giro elegante o gracioso.

Sin embargo, en ocasiones la autora también deja traslucir adrede ese esfuerzo, ese *trabajo* por entender o hacerse entender en otro idioma, mientras señala desde el interior mismo de la ficción cuál es su propio lugar de pertenencia, el origen, la cultura y la lengua de las que ella misma proviene: “En *nuestras* zonas rurales, la propiedad no tiene el mismo valor que en Francia, por varias razones. Primero, porque *aquí* la tierra es cara y *en nuestro país* recién empieza a tener algún valor” (: 56), explica Eduarda en uno de los primeros capítulos de *Pablo...* Esta cita nos acerca sólo uno de los muchos ejemplos donde puede verse el uso

particular de los pronombres en esta novela y su constante remisión a la autoría. El marcado contraste entre el “aquí” (París, el lugar desde donde escribe la autora) y el “nosotros” (de un narrador que se reconoce miembro de otro espacio y emparentado con otros compatriotas) se repite en otros muchos pasajes de la novela y señala claramente cuál es la *identidad cultural* de este narrador que adopta todo el tiempo la perspectiva de la autora y se confunde con ella a veces explícitamente: “la autora de estas páginas se propone exponer más adelante los por qué y los porque de este prolongado malentendido histórico, que amenaza transmitirse a las futuras generaciones sin que nadie tenga el coraje de arrojar el guante” (: 59).

El malentendido que, efectivamente, explicará más tarde la novela tiene que ver con la historia del partido unitario en la Argentina y el modo como interpreta Eduarda Mansilla las causas de la antinomia civilización/barbarie. Pero nos interesa por ahora atender esta irrupción de la figura de la autora que, inmersa en ese “nosotros” americano y rioplatense, dialoga abiertamente con el público europeo desde el interior de la ficción. Podría decirse que en esta novela la presencia de la autora está *sobrescrita* y tiene una fuerte marca nacionalista: todo el tiempo la historia nos recuerda cuál es la procedencia de la escritora y también cuál es su lengua de origen: “Lamentablemente, la palabra *querencia* no tiene equivalente ni en francés ni en otro idioma. Literalmente significa el lugar amado, es decir, la morada, el *home* de los ingleses, pero los gauchos emplean este término sólo para referirse al hogar de los animales, quizá porque la vida nómada los priva de tener querencia” (: 20), expresa el narrador.

Desde luego, recordar de vez en cuando a los lectores que la patria de la escritora está en otra parte del lugar donde nace la escritura es hacer gala de un saber que el público no posee y que hace más valioso y atractivo el texto en cuestión. Pero además, lo cierto es que a menudo las palabras con las que la escritora necesita contar al público europeo una historia para ella muy conocida y familiar no tienen equivalente en francés. La historia es *otra* historia y enfrenta por lo tanto las dificultades múltiples de la otredad. Cómo decir en otra lengua lo que no tiene traducción es la pregunta que rodea y vuelve constantemente a lo largo de esta

novela. Eduarda intentará granjearla de diversas maneras: buscando parecidos en otros idiomas que no sean el francés (lo cual reclama desde ya un lector competente como ella, diestro en el manejo de otras lenguas), o bien ofreciendo, como aquí, explicaciones más largas que cubran el sentido de un término inexistente en la cultura y la lengua del otro, que acerquen el concepto a quienes les resulta completamente ajeno. Las comparaciones y analogías constituyen en la novela un recurso ampliamente explotado que – dadas las resonancias de su argumento - nos recuerda una vez más al *Facundo*. Pero a diferencia de Sarmiento, los términos de comparación preferidos por Eduarda no remiten jamás a los paisajes orientales sino al mundo europeo. América se explica y se traduce a través de la cultura, el arte y la historia europea.

Así, tratando de explicar el aspecto desaliñado y temible de Pablo, el gaucho unitario protagonista de esta historia, la escritora expresa lo siguiente: “ al ver el aspecto harapiento y heterogéneo, un europeo se hubiera creído ante los *bravi* de las pampas, pero nosotros, los argentinos, sabemos a qué atenernos (: 23). Se asoma en este párrafo una presencia tácita pero fortísima de la *intérprete cultural*, esa que puede ligar un mundo al otro, que trata de buscar imágenes, parecidos posibles para mostrar “allí” lo que sólo existe “aquí”. Un gaucho es *como* un “bravi” pero es también muy, muy diferente. Por otra parte, en este mismo párrafo inscripto en los comienzos del texto la intérprete recuerda y fija una vez más, su origen y su procedencia geográfica y nacional: “nosotros, los argentinos”, escribe Eduarda, como recordando a los franceses de dónde proviene y dónde se afina su voz de *autoridad* narrativa: el conocimiento profundo de los *tipos nacionales* y el *paisaje americano*, dos elementos constitutivos de la novela, son los motivos que prueban en el texto su pertenencia a esa otra cultura y a la vez su capacidad para traducirla al francés, pese a las dificultades de la empresa.

Como lo muestran estos pocos ejemplos, la novela está cargada de conceptos que definen y circunscriben la otredad americana y que son traducidos por medio de símiles, analogías o explicaciones de distinto tipo que van organizando a lo largo de sus páginas una suerte de diccionario de términos y conceptos americanos. Así como explica qué cosa es la *querencia*, Eduarda explicará

también qué es el *fogón*, la *tropa*, la *papeleta* del gaucho, que es un *caudillo*, qué es la *partida*, cómo es la *pampa*. Pero la escritora parece ser consciente de que la cantidad de términos que necesita incorporar a la novela para que ella de cuentas de las peculiaridades y costumbres rioplatenses puede resultar excesiva. Y, por lo tanto, que en su empeño por traducir podría llegar a saturar la trama con descripciones que debilitarían el interés central de la anécdota. Entonces inventa una entrada distinta para este diccionario: manda al pie de página una escueta explicación (una verdadera explicación de diccionario) de los términos que considera extraños para el lector europeo: *carona* ("pieza de cuero de la montura"), *chañar* ("arbusto espinoso"), *guanaco* ("camellus, guanacus"), *pajonal* ("hierbas gigantescas") *palenque* ("poste al que se atan los caballos"), son algunas de las entradas elegidas para nombrar y explicar la otredad americana<sup>13</sup>. Es este el compendio léxico, o llamémosle mejor el *lexicón americano* que presenta la novela y con el cual logra pintar el cuadro romántico de la pampa argentina. La imagen que de ella ofrecen las ficciones de Eduarda Mansilla está hecha de términos casi siempre intraducibles, autóctonos. Términos que la autora considera tan irremplazables como los colores de la paleta de un artista. Podemos

<sup>13</sup> La serie es mucho más larga y logra cifrar en su conjunto una verdadera imagen de la pampa argentina tal como la imagina la escritora y la proyecta para un público heterogéneo y en lo posible numeroso: *Querencia*, significa lugar, morada, el home de los ingleses; *partida*: patrulla de reclutadores; *la carona*: pieza de cuero de montar; *chañar*: arbusto espinoso; *asado con cuero*, carne asada con su cuero; *el mate*: té de los gauchos; *peones*, trabajadores de campo; *payador*: improvisador; *mamita*: diminutivo de madre; *caballada*: manada de caballos; *palenque*: poste al que se atan los caballos; *fortín*, destacamento de tropas que refuerza las fronteras; *la yerra*: cuando se marca el ganado; *zanino*, mofeta, viberra mephitis; *guanaco*: camellus, guanacus; *un buen parejero*: caballo rápido; "la voz del clarín llamando silencio" significa reposo; *estanzuela*: pequeña estancia; *pajonal*: hierbas gigantescas; *judíos*: así se dice en las pampas a los niños que están sin bautizar; *carreta tropera*: carreta que forma parte de la caravana; *el tropero*: jefe de la caravana; *bisnaga*: pequeño arbusto; *asador*: utensilio en forma de cruz que sirve para asar; *bombilla*: canuto de metal para tomar el mate; *los toldos*: campamento de indios; *las negras mazamorreras*: vendedora de mazamorra. Un preparado de maíz cocido en agua; *las elegantes porteñas*: así se desinga a las mujeres de Buenos Aires; *cuadra*: longitud de una manzana de casas; *el negro encendedor*: persona encargada de encender el alumbrado público; "Acaballo nos servirá por el momento" le dice Anacleto a Pablo. Y la autora aclara: los gauchos jamás montan yeguas, *las bolas*: instrumento de caza; *domador*: amansador de caballos; *el pago*: lugar donde se vive.

denominar a éstos *términos bisagra*, porque esa cadena de íconos verbales conecta dos culturas y a la vez gráfica hacia el interior del relato los puntos límites de la traducción, las zonas y los márgenes en los que una cultura, para ser entendida, pide ser incorporada en su propia lengua, a través de sus propios códigos. La insistencia en conservar esos términos argentinos en la versión francesa de la novela indica no tanto la imposibilidad de traducirlos sino la elección de conservar en la ficción los signos tangibles de la otredad americana, en la cual esta autora desea ser reconocida como uno de sus mejores exponentes.

### **Leer, traducir, escribir**

“La comunicación humana es una traducción” (: 69), advierte Steiner. Entender al otro y hacerse entender (también dentro de una misma lengua) implica siempre un complejo proceso que requiere esfuerzos y pasajes a veces difíciles de sortear, para atravesar las fronteras del yo buscando conciliar los propios códigos con los del interlocutor. Las diferencias sociales, generacionales, sexuales, temporales, afectan constantemente ese proceso y es así que los hablantes, como los intérpretes, enfrentan a cada momento la amenaza del malentendido. Su trabajo consiste precisamente en desafiar el caos de la incomprensión.

La escritura de Eduarda Mansilla se muestra siempre atenta a la tarea de la intérprete, entendida incluso en este sentido amplio y laxo que nos sugiere Steiner. Puesto que toda comunicación es traducción, la escritora se ocupará no sólo de explicar en francés lo que únicamente existe en español, también de descifrar para los hablantes de su misma lengua los misterios del mundo y la realidad que los rodea. Se vale para hacerlo no sólo de las diversas lenguas que maneja sino también y en gran medida de las lecturas acumuladas.

Los libros nacionales o extranjeros la ayudan a devanar la madeja de sus propias ideas y pensamientos sobre la sociedad argentina. Su mirada sobre la vida pública y política se define en abierta oposición o simpatía con esas lecturas. En este sentido, algunas escenas de *Pablo ou la vie dans les pampas* recuerdan fuertemente el *Facundo*, aunque vengan a ilustrar exactamente lo contrario: es el

---

caso por ejemplo de un capítulo de la novela de Mansilla en el que se narra la conversación entre el comandante y la madre de Pablo (preso injustamente en ese momento). Ella ha ido a verlo con una carta del gobernador para rogarle por la vida de su hijo. Cuando el diálogo entre ambos había comenzado a deparar esperanzas en la mujer (y en los lectores) el narrador describe una repentina descarga de bayonetas que da muerte al gaucho. La mujer enloquece de dolor y también de incomprensión porque la carta escrita de puño y letra del gobernador no le ha servido para nada. Y porque el hombre cuya conversación parecía alentar su ilusión de salvar a Pablo se revela de pronto como un ser insensible y perverso. La escena parece calcada de otra muy conocida del *Facundo*, en la que un grupo de jovencitas son recibidas amablemente por Quiroga en su despacho. Van a rogarle por la vida de los padres y esposos que están detenidos allí mismo. Pero antes de que la visita finalice los disparos anuncian el fusilamiento.

En los dos casos la autoridad es despiadada y resulta igualmente gratuita esa ilusión finalmente tortuosa a la que son sometidas las mujeres. Pero a diferencia de lo que se propone *Facundo*, la novela de Mansilla no ilustra la maldad federal sino, por el contrario, la de los letrados unitarios que mientras se proclaman dignos representantes de las libertades individuales y las leyes despliegan contra los más débiles la misma impunidad de sus adversarios. A través de esta y otras zonas de la novela, la escritora evoca y reelabora de manera elocuente escenas y momentos concretos de otros libros nacionales o extranjeros.

Pero la relación entre lectura y escritura puede resultar a veces aún más intrincada e intensa, si la novela no sólo dialoga con algunos textos contemporáneos sino que toma prestado de ellos una estructura narrativa, una trama ficcional e incluso una moral que define el perfil de los personajes. Me refiero ahora, concretamente, a *El médico de San Luis*, cuya trama copia en buena medida la novela de Goldsmith: "La autora que había ya seguido en la primera /novela/ la senda de los novelistas ingleses, ha elegido en esta indudablemente por modelo el *Vicar of Wakefield*" (: 298), opina Fernando Woolf en el artículo citado por Mansilla en *La Revista de Buenos Aires*. Y efectivamente, los parecidos entre las dos obras resultan notables. Ambas cuentan la historia de una familia modesta y virtuosa,

respetuosa y practicante de los credos religiosos, que debe enfrentarse a sucesivas situaciones adversas. Entre dichas y desgracias de la gente humilde, Goldsmith exalta los valores morales del vicario y los suyos: la honra y la devoción religiosa se anteponen a cualquier otro interés de tipo personal, social o mercantil. De modo que una y otra vez el texto expone casos donde se ilustra y se discrimina el bien del mal; la oposición y el contraste entre el comportamiento de ricos y pobres contribuye a explicar el funcionamiento de la sociedad inglesa, pero aunque la historia de Goldsmith muestra la maldad y los abusos de algunos hombres de dinero, también rescata la bondad de otros que ayudan a conservar o a salvar a las buenas familias del deshonor al que pueden verse expuestas. Al final de la historia, los personajes alcanzan una dicha "merecida" y trabajosa. *El vicario de Wakefield* está plagado de máximas morales que ilustran esta temática. Eduarda Mansilla las retoma (a veces literalmente) reubicándolas en el marco de una trama de componentes americanos. El esfuerzo de la gente humilde por conservar la virtud a pesar de las desdichas es el motivo principal entre ambos argumentos. Pero en *El Médico...* la autora traslada el conflicto entre clases, al conflicto con el gobierno. El mundo de la *política* (que en Goldsmith sólo se asoma para marcar el fervor monárquico del Vicario y con él su moral conservadora) se convierte en esta novela americana en un asunto sustancial, porque ella es la gran responsable de la infelicidad de las familias. Aquí la maldad no proviene de los ricos inescrupulosos, el conflicto moral no se dirime entre ellos sino, nuevamente, en la acusación a los gobiernos corruptos.

Puede decirse así que a esta autora sensible al trabajo de una buena intérprete las lecturas van guiándole el camino hacia la creación literaria. *Asimilar* lo leído, *adoptarlo*, *traducirlo* al sistema de pensamiento y la cultura propia, finalmente *adaptarlo* para el público son pasos seguros en el proceso de realización de la autoría. Mansilla es capaz de pasar de la lectura a la escritura con la misma facilidad con la que ha aprendido a *trasladarse* de una a otra lengua. Su obra refleja así una estrecha relación entre *lectura, escritura y traducción*<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> En otro orden de análisis, puede agregarse también que esta habilidad se aprende en la infancia. No sólo porque es en esa época cuando Eduarda (junto con su hermano Lucio)

### Lecturas peligrosas, lectores ejemplares

En las novelas de Mansilla los libros y las lecturas constituyen también una clave para trazar la identidad moral de los personajes y su mundo. Una clave para traducir a través suyo una realidad extraliteraria, que es interpretada y valorada axiológicamente por el narrador, de acuerdo al criterio ideológico de la autora. Grandes o pequeñas, ilustradas o rudimentarias, las bibliotecas influyen y definen el carácter de los personajes en las novelas de la escritora.

En *El médico de San Luis* leer reviste casi siempre una experiencia individual y solitaria, una práctica introspectiva y a menudo útil que connota fuertemente a los personajes: la frecuentación constante de la Biblia por parte de Jane, hermana del protagonista, grafica el aislamiento, la moral estricta y la dureza de carácter en los que se refugió después de un accidente de juventud que la dejara coja. Por su parte, el gusto del médico por las revistas científicas europeas explica su debilidad por el tema: “esas eran las solas noticias de Europa que me interesaban. Amo la

---

toma las primeras lecciones de idiomas y comienza a leer en otras lenguas: en *Mis Memorias* es Lucio quien recuerda su natural rechazo al aprendizaje de lenguas extranjeras y a la vez la buena disposición y el talento de su hermana para adquirirlas sin mayores sacrificios. También es él quien cuenta una anécdota de aprendizaje compartido por ambos. Su madre, Agustina Rosas, inventa una actividad para mantener ocupados a los niños en tareas productivas durante las tardes de ocio. Sentados a la mesa junto a ella les hace practicar la *lectura en voz alta*: no leen de un libro sino de un nutrido álbum de correspondencia familiar donde los Mansilla archivan una profusa cantidad de cartas de allegados y personalidades diversas ligadas a la casa. Creo que este ejercicio inventado por la madre es de una productividad enorme: no sólo permite entrenar la lectura sino que busca ubicar a los niños socialmente, preparando su inserción en la red de interlocuciones familiares. Por último, puede decirse que esta práctica doméstica y cotidiana constituye para los chicos un peculiar ejercicio de *interpretación*. Porque como lo subraya Lucio, ellos aprenden en estas lecturas a conocer (o mejor habría que decir, a adivinar) la personalidad de los correspondientes a través de la letra manuscrita. Se trata aquí de descifrar no sólo y no tanto el contenido de las cartas sino esas grafías a veces difíciles que encierran para los niños la clave de la identidad y el reconocimiento de los adultos: “Allí, en ese enorme mamotreto, verdadero legajo de varios, aprendí yo a conocer y a querer algunos personajes, los de la *letra clara* como el señor don Domingo de Oro. Las simpatías de mi hermana y las mías estaban en razón inversa de la mala letra de los personajes” (:219/20). La letra muestra, enseña, traduce una personalidad y los niños se aproximan precozmente al arte del intérprete.

ciencia, lo confieso; a veces me acuso de ello como de una falta, porque yo también he tenido mis horas de fiebre” (: 32), afirma Willson aludiendo al entusiasmo con que espera y lee cada uno de los números del *Edimburg Revue*, difíciles pero no imposibles de conseguir en San Luis. Su sospecha de que la ciencia habría podido encender en él una ambición desmedida e impropia sugiere al lector el deseo reprimido de otra vida. Una vida sin dudas diferente a la que lleva en San Luis y que podría darle al médico las satisfacciones y pequeñas glorias que suelen conquistar en las grandes ciudades los hombres entregados a la pasión científicista.

Willson ha renunciado a esa gloria a cambio de “tranquilidad y bienestar” (valores ineluctables para alcanzar una felicidad virtuosa, según él la concibe). La calma pueblerina lo protege y lo preserva, en principio, de los peligros y las tentaciones urbanas: “El ruido de las grandes capitales se me hace insoportable” (: 55) afirma, mientras otro personaje ratifica su juicio: “en las grandes ciudades el hombre no es dueño ni de su pensamiento” (: 55), porque se impone en ellas “la tiranía de la opinión” y la pérdida del individualismo. Claro que en esta novela tampoco faltan los que sí sueñan con visitar la gran ciudad, porque el imaginario que se desata en torno suyo está íntimamente ligado al ideal de una cultura letrada y capitalina:

“Casi no hay una inteligencia aquí en las provincias, que no aspire como al supremo bien a engrosar las filas de los hombres inteligentes que allí figuran” (: 57), manifiesta otro personaje. Armancio Ruiz por ejemplo, el protegido de Willson que sufre las arbitrariedades a las que lo somete el juez de la localidad para el cual trabaja, expresa desde un comienzo su deseo de ir a Buenos Aires: “(De) haber tenido yo fortuna – asegura el médico – le habría desde luego mandado a Buenos Aires a estudiar, como él ardientemente lo deseaba”.

No es que Willson se haya despojado de sus temores y prevenciones sino que conoce las capacidades intelectuales (y morales) de Armancio, tanto como su voraz dedicación a la lectura. Para este joven lector de Rousseau, de Volney y de cuanto libro hubiera en la biblioteca heredada de su familia, el precario ambiente intelectual de San Luis resulta demasiado estrecho y el médico reconoce que esa estrechez obtura y asfixia sus condiciones. El personaje de Armancio irá ganando

protagonismo a medida que avanza la historia. Pero desde un comienzo su presencia marca una disonancia con los juicios severos de Willson, abriendo una zona de interrogantes respecto a la influencia que la literatura ha ejercido y puede seguir ejerciendo sobre este joven bueno pero hosco y solitario. Su caracterización vacila siempre en el límite entre la ilusión de un futuro promisorio para él y el riesgo de la pérdida absoluta de control al que los libros parecerían arrastrarlo. Su ardiente imaginación no encuentra el modo de expresarse y se asoma como una enfermedad a punto de estallar: el chico “devora la biblioteca” y se convierte a los ojos del narrador en un “nuevo mártir del pensamiento”. Armancio cambia todas sus comodidades, incluso las más indispensables, por obtener libros que de otro modo no podría comprar; vende hasta el ropero cuando necesita dinero para proporcionarse nuevas lecturas. Así describe el narrador el aspecto físico y moral del joven:

*Armancio parece vivir ocupado exclusivamente de un pensamiento oculto. No sabe nunca noticias, habla poquísimas, descuida su traje con exceso y cuida sólo sus hermosos cabellos negros que caen ensortijados sobre su frente pálida y desenvuelta. Pobre y sin más recursos que su trabajo, vive con el mezquino sueldo de secretario y consejero del señor Juez de Primera Instancia, Elias el Tuerto, sueldo que es tan sólo de cuatro pesos fuertes (: 40)*

Aparece aquí una oposición significativa: el que más sabe es el que menos dinero tiene y puede ganar en esta oscura provincia americana. Armancio es un alma romántica pero el romanticismo se presenta en principio como una escuela que puede llegar a devorarse al alumno, porque el contexto en el que vive el personaje lo inclina al aislamiento y la misantropía. Willson comprende y diagnostica el mal cuando ve “los títulos de esos libros” que “empapan su espíritu de aquél veneno sutil”. Es entonces cuando se propone salvarlo.

Pero el final de la novela, cuando triunfa felizmente la justicia, logra colocar cada cosa en su lugar y demostrar también que el alma romántica de Armancio (y las lecturas que la han formado) está lejos de ser mala o nociva. Por el contrario, sus conocimientos y su sensibilidad han hecho de él un hombre de ética que puede ocupar un rol socialmente valioso cuando caen los corruptos y se restauran los

valores morales. Finalmente, Armancio es designado juez en San Luis, lo cual promete un futuro auspicioso y sobre todo más justo para sus habitantes. A través de la redención de este personaje (el más culto, el más romántico de la novela), la autora logra restablecer un orden social y con él un modelo que conjuga felicidad y domesticidad con educación romántica y vida pública.

Pero no es este el único personaje a través del cual Mansilla logra estrechar los lazos entre biblioteca y moral. A lo largo de sus páginas la novela distribuye con cuidado las lecturas propias de cada personaje, mientras se encarga de recalcar que para ser un hombre o una mujer virtuosos no es absolutamente indispensable ser un lector o una lectora avezados. A diferencia de lo que sucede en la novela clásica de Goldsmith, donde la madre de familia es una mujer instruida, en *El médico...* la señora de Willson se caracteriza por un saber práctico y rudimentario que, sin embargo, no afecta en nada la buena educación que ella ha sabido dar a sus hijas, robusteciendo a su vez en favor de sí misma lo que la autora denomina su "autoridad materna". De todos modos, la novela marca el contraste entre una y otras: además de hablar inglés y francés, las chicas leen a Cooper, a Milton, a Scott y también a Goldsmith, lo cual constituye una adquisición meritoria:

*Mis hijas leen, gustan mucho de esa distracción (...) – expresa Willson-, y yo no me opongo a que su imaginación se alimente con las bellas ficciones de los grandes maestros; pienso que en la juventud es tan necesario dirigir y distraer la imaginación, cuanto es útil robustecer y adiestrar los miembros de la infancia. Gracias a Dios, por aquí no nos llegan fácilmente las novedades literarias, ventaja inaudita, pues de ese modo leen y releen sus mismos libros, que buen cuidado he tenido de encargarse yo mismo a Mendoza y a Chile (: 53).*

La novela subraya así la importancia de las lecturas (y más concretamente de las "ficciones" que "distraen" y "dirigen" la imaginación) en la formación intelectual y moral de las mujeres. Aunque también nos advierte que el repertorio elegido es (y debe ser) preciso y acotado: las chicas *leen y releen* una y otra vez "los mismos libros" seleccionados por el padre. Practican así una modalidad de la lectura más propia del siglo XVIII que del XIX, a la cual Rolf Engelsing ha descripto como "intensiva", en contraposición con la "lectura extensiva" y variada que desde fines

del siglo XVII ejercitan las lectoras y lectores urbanos<sup>15</sup>. Las hijas de Willson se adscriben claramente a la primera de estas dos modalidades: se trata aquí de una lectura cuidadosamente dirigida y controlada por un tutor que en este caso no es el cura ni el maestro sino el padre de familia (Willson asegura haber tenido el “buen cuidado” de encargarse él mismo los libros para sus hijas). Con ella, la escritora defiende así una práctica que en el siglo XIX se extiende comúnmente sobre niños y mujeres, a la que podríamos denominar la *lectura tutelada*. Con ella, la autora enfatiza así la función *estrictamente educativa* de los libros, recordando que la lectura femenina debe practicarse con una finalidad exclusivamente pedagógica y moralizante (funcional y no placentera) lo cual obviamente constituye un tópico en el siglo XIX. Las jóvenes lectoras de *El médico de San Luis* están lejos de consumir esa función emancipatoria de la lectura a la que alude Wittmann para referirse a los cambios producidos al respecto en el XVIII. Y por lo tanto ellas están lejos también de realizar el pasaje que va de la lectura a la escritura femenina: ciertamente, las hijas de Willson leen pero no escriben y, mucho menos, sueñan con ser literatas. En este sentido sí, sus ilusiones siguen la escuela materna: las chicas también anhelan casarse, tener hijos y formar una familia como la de sus padres. Desde luego, (como sucede en la novela de Goldsmith) ese sueño se realiza al final del relato.

Aunque Eduarda Mansilla se desenvuelve como una verdadera profesional de las letras, a diferencia de otras colegas como Gorriti, no alienta demasiado la expansión de las literatas sino que se mantiene siempre firme en el reclamo de una educación sobria y útil para las mujeres. Una educación que modele en ellas

---

<sup>15</sup> Aunque Rolf Engelsing ha datado históricamente estas modalidades de la lectura, es preciso advertir que como propone Reinhard Wittmann, éstas maneras de leer no se restringen exclusivamente al momento en el cual es posible visualizar su origen sino que sirven más bien para caracterizar un tipo de relación que los lectores (los europeos como los americanos) definen con los libros. Wittman, “Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, bajo la dirección de Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, Taurus, Madrid, 1998; Engelsing, Rolf, *L'épreuve du lecteur. Livres et lecteurs dans le roman d'Ancien Régime, Actes du VIIIe Colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque*, Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994, Jan Herman y Paul Pelckmans (eds), Lovaina-París, Éditions Peeters, 1995.

la "autoridad materna" y no la voz de la autora. Tal como la concibe en estas novelas Eduarda Mansilla, la lectura debe formar madres republicanas (y no escritoras), de modo que los libros que caen en manos de las mujeres deben ser ejemplares, útiles y bien elegidos.

### **Inocentes o letrados. Las víctimas del horror civilizado**

Las novelas de Eduarda Mansilla plantean una suerte de dilema inherente a la cultura nacional: si bien no saber leer puede ser la causa de los conflictos que asedian a los personajes, saber hacerlo tampoco garantiza el orden de la vida civilizada. Por el contrario, a veces los letrados son los seres más temibles y perversos. Si bien este planteo funciona también para gran parte de la literatura antirosista cuando ella se ocupa de singularizar la figura maquiavélica de un Rosas letrado y poderoso, por su parte Mansilla revierte los destinatarios de la acusación apuntando al partido unitario y sus líderes. En sus novelas son ellos los responsables de todas las desgracias contra el pueblo y como los culpables de poner su saber al servicio de los intereses facciosos que perjudican a los más inocentes.

En los primeros capítulos de *Pablo...* un asunto llama la atención: la pareja de protagonistas es analfabeta y apenas si puede expresarse verbalmente. Como consecuencia de esto, el amor entre ellos es apasionado y primario: "los hijos de la naturaleza traspasaron, *sin saberlo*, el límite permitido" (: 51, el subrayado es mío) afirma el narrador tras describir el primer encuentro sexual de los jóvenes. Desde un comienzo, Dolores y Pablo viven un romance cargado de pasión y erotismo. Pero contra lo que podría esperarse, la moral de la joven no es cuestionada por el narrador a lo largo de la novela, ya que su vida rústica y su falta de conocimientos acerca del mundo y de las cuestiones más elementales, la eximen de toda condena: "Al perder a su madre de niña, Dolores no tuvo una formación moral, por eso se entregó *sin comprender* ni lo que daba ni lo que habría podido rechazar" (: 51, el subrayado es mío), explica el narrador. Pero la carencia de autoridad materna (que como sabemos es fundamental para Mansilla)

se suma aquí a la falta de libros e instrucción escolar: “Dolores *no sabía leer* pues nadie se había ocupado de su educación” (: 46), agrega el narrador.

La confrontación de las dos frases pone a las claras un aspecto sustancial de la personalidad de la joven en cuestión: ella *no comprende porque no sabe*. Es decir, Dolores es una iletrada. Y junto a esta sentencia la novela afirma, precisamente, que puesto que no saben leer ni escribir, los protagonistas desconocen también los códigos del amor civilizado. Como Dolores, Pablo se entrega a la pasión espontáneamente y sin cálculos ni engaños. *Ignorancia e inocencia* forman en esta pareja un todo solidario que describe por igual la bondad de los amantes (y se opone diametralmente a la pareja romántica modelo descrita por Mármol). Por su parte, tampoco el padre de Dolores tiene facilidad de palabras, llegando incluso a veces a extremos inverosímiles: cuando se dirige a Rosa o a su hija durante la cena familiar, el hombre profiere frases inconclusas, pronuncia sólo la primera parte del enunciado y lo deja sin terminar, esperando que se sobreentienda el resto. En estos y otros casos el narrador señala la disposición de los personajes al mutismo y la misantropía. Lejos de los códigos que establecen la conversación como el signo distintivo de la sociabilidad urbana, la inocencia de estos seres primarios e incultos se representa en su falta de locuacidad.

A diferencia de lo que ocurre en las páginas finales de *El médico de San Luis*, en esta otra novela los más morales serán los iletrados. Quienes saben leer y escribir, en cambio, no tienen redención; su saber constituye una amenaza para los “buenos” o bien se presenta para estos últimos como el vehículo indefectible de la desgracia. La ley escrita (que remite a los códigos de la vida urbana) resultará una trampa mortal para los que confían o pretenden guarecerse en ella. A lo largo de estas páginas Eduarda Mansilla parece proclamar a gritos una sentencia que revierte las acusaciones del *Facundo* y prefigura, en cambio, la denuncias de *Moreira* o el *Martin Fierro*. Para ella el gaucho es un ser primario e inculto pero es también *inocente y maleable*, no se desgracia sino empujado por las injusticias de las que suele ser objeto. No hay gauchos malos en *Pablo...* sino únicamente gauchos acosados por hombres malvados que responden siempre a los mandatos de la ciudad y sus líderes políticos.

A diferencia de lo que sucede en el folletín de Gutiérrez y en el poema de Hernández, donde la figura del gaucho reviste una serie de protestas sociales, en la novela de Mansilla el tratamiento de este tema tiene por objeto principal (si no exclusivo) cargar las tintas contra los unitarios. Pablo pertenece al partido por tradición familiar (su padre y sus hermanos dieron la vida combatiendo en los ejércitos de Lavalle), pero al comienzo de la novela una escena cifra el signo de sus desgracias futuras y expresa la inoperancia de la ley, cuando él es llevado a la frontera por orden de la partida a pesar de exhibir su papeleta de conchabo. La negra Rosa expresa sin tapujos su veredicto al respecto: “¡Pobre el mocito...! Tan joven... y pensar... Pero, claro... ahí tienen lo que se ganaron con su libertad... Toebsar –dijo con ligera ironía- que es uno de ellos, si hasta lo disfruto. *Atrapado... y por los suyos...*” (: 39, el subrayado es mío).

Los “suyos” son los hombres del partido unitario al que Pablo respetaba y veneraba hasta entonces, por haber sido esa la bandera política de su familia. “Atrapado” significa aquí *traicionado* por aquéllos que debieron protegerlo haciendo justicia a su lealtad y a la ley. En la novela la desgracia de este gaucho dramatiza el engaño al que los unitarios someten a toda la sociedad (cabe aclarar que la negra Rosa es rosista: guarda en su alcoba el retrato del “Gobernador”). Un engaño que se realiza a través de la farsa y el doble discurso de aquéllos que proclaman por un lado la defensa de las libertades individuales y el orden civilizador, mientras en la práctica se burlan de la ley y la justicia.

El final de la historia ratifica con creces este planteo. La “injusticia” que había dado inicio a la desgracia de Pablo (me refiero al momento en que la partida se lo lleva hacia la frontera) se completa en el último capítulo con su asesinato injusto y despiadado. Pero antes de que esto ocurra, asistimos a la travesía de su madre que atraviesa la campaña hasta llegar a la ciudad, donde sufre todos los reveses y las atrocidades que habían caracterizado hasta aquí el accionar de los letrados. Contada y repetida por la madre a unos y a otros en busca de apoyo e indulgencia, la historia de Pablo es utilizada por un periodista inescrupuloso que convierte en “caso” su desgracia, aprovechándose de ella en favor de sus intereses facciosos. Durante varios días, la historia de este gaucho injustamente

apresado ocupa las páginas centrales del diario *La Tribuna* (el mismo donde sale el folletín de Mansilla), el cual publica un “artículo impresionante sobre los abusos de la autoridad militar en el campo” (: 141). Pero en verdad la noticia no tiene por objeto auxiliar a la víctima (y de hecho no lo hace) sino fortalecer al gobierno frente a los adversarios políticos.

Transformada en “caso” a través de la prensa, la historia de Pablo sirve tan sólo para conmover a un público deseoso de conocer más sobre el destino y la suerte de los más débiles. Si bien gracias a esta difusión pública Micaela logra obtener la carta del Gobernador autorizando la liberación de su hijo, esta no frenará la injusticia porque el Coronel hace oídos sordos a los dictados de su superior. Su proceder es bárbaro y descarnado, ratifica que saber leer no garantiza el bien social ni la moral pública, porque la autoridad hace caso omiso de la ley. Tampoco a Micaela le ha servido de nada su saber, porque el manejo de la letra no es suficiente si no se ve acompañada del poder político. Las páginas finales de la novela describen el deambular sin rumbo de esta madre que ha perdido la razón: Micaela lee una y otra vez la carta del gobernador, buscando realizar en la lectura una justicia que no ha sido posible en la vida real. *La loca que lee* dramatiza aquí la pérdida de todas las ilusiones de justicia de un pueblo víctima de sus autoridades: “vamos a pedirle a la loca que nos lea la carta del gobernador” (: 185), dice un macabro personaje que se ríe de la mujer hacia el final de la historia. Como una llave maestra que no abre, la carta promete la vida del hijo que ya está muerto. Podría pensarse también que la madre relee esas líneas buscando *entender* el sentido imposible de la carta. Lejos de representar la ley, la razón, la inteligibilidad, esta vez la lectura se pierde en el caos de la demencia y la desesperación. La locura de Micaela expresa la farsa de todos los códigos impuestos (aquí *impostados*) por la razón civilizada.

### **De París a Buenos Aires: los públicos**

Nos hemos referido en estas últimas páginas a la función y la representación de la lectura en el interior de *Pablo ou la vie dans les pampas*. Cabe preguntarse ahora cuál es el público y quiénes son los lectores a los que Mansilla se dirige y a los

que conquista con esta novela. Sabemos, en primer lugar, que ella fue escrita originalmente en francés, y que antes de ser editada como libro fue publicada como folletín en el interior de una revista parisina dedicada al arte y la poesía, en la que habían colaborado figuras de renombre para el romanticismo literario y filosófico francés (Lamartine, Béranger, Víctor Hugo son algunos de ellos). Desde sus comienzos y durante muchos años *L'Artiste* sostuvo un fuerte compromiso social, postulando que el arte debía expresar el destino de la humanidad. Pero en el período en el que se publicó el folletín de Mansilla (1868), *L'Artiste* llevaba ya más de treinta años de vigencia y había renunciado hacía tiempo a algunos de sus postulados iniciales, transformándose - al decir de Paul Bénichou - en la "revista sin compromiso y caprichosa en que se convirtió bajo la dirección de Housaye y Gautier"<sup>16</sup>.

La novela de Eduarda Mansilla parece haberse insertado bien entre aquella primera y la última tradición de la revista, aportando desde la ficción la perspectiva romántica de una escritora comprometida con la reflexión sobre la identidad nacional y americana. Porque si bien desliza una mirada independiente y crítica sobre la realidad social de la que proviene y a la que representa, por otra parte, el folletín logra brindar un material curioso e interesante para esos lectores parisinos de fines de los años 60 que, según propone Bénichou esperan menos contenidos "doctrinarios" que "agradables". *Pablo...* acerca una visión sobre la pampa argentina y sus conflictos, retomando y *aggiornando* una problemática conocida, al menos para una cierta capa de lectores que habían leído o habían oído hablar, hacía años, del *Facundo* de Sarmiento<sup>17</sup>. Aunque también el tema tratado por Mansilla debió despertar la curiosidad de ese público burgués y sensible a las historias de los viajeros que narraban sus experiencias por países exóticos o alejados de la vieja Europa. Para todos ellos este folletín se presentó como un relato atrapante que traía aires nuevos sobre la realidad argentina de la época,

---

<sup>16</sup> Bénichou, Paul, "El credo humanitario y su difusión", en *El tiempo de los profetas*, p. 374.

<sup>17</sup> Recordemos que después de muchos esfuerzos, durante su estadía en París Sarmiento logra una reseña de su libro para la *Revista de ambos mundos* (citar Mazade). De tal modo

mientras seducía a los lectores parisinos con un interés suplementario: la perspectiva de una *mujer autora* sobre los conflictos nacionales de una república joven que no hacía mucho tiempo atrás yacía todavía bajo el yugo de la tiranía. (Agreguemos a esto que la escritora en cuestión estaba familiarmente ligada a la política argentina de la primera mitad del siglo XIX).

En Francia y en otras partes de Europa y los Estados Unidos la novela logró abrirse un campo de interés sobre sus páginas (además del francés y español, *Pablo...* sería traducido al inglés y alemán). Desde luego, la residencia ocasional de la autora en tierras extranjeras contribuyó ampliamente el encuentro con ese público extranjero<sup>18</sup>. Tratando de acercarse a él, las novelas de Eduarda Mansilla están plagadas de referencia a la recepción de la obra: "Sería largo e incluso difícil explicar al lector europeo ciertos rasgos de nuestras costumbres rurales (...)" (: 31), afirma la autora en el segundo capítulo de *Pablo...*, frente a la dificultad de dar cuenta de los abusos de la partida cuando ésta entra en la propiedad del Federal. O bien en el capítulo XV reaparece la preocupación por los lectores extranjeros cuando se refiere al poder del "gaucho malo": "Sé que para un francés o un europeo puede resultar difícil comprenderlo, pero traten de imaginarse a esos hombres diseminados, perdidos en una enorme extensión de tierra y calculen con cuántas más ventajas cuenta el fugitivo que el perseguidor" (: 168).

La escritora se enfrenta siempre con la dificultad de traducir una cultura, de hacerla comprensible a los ojos de otra. Y por esto acude a la "imaginación" de los lectores o bien se disculpa con ellos o los alerta sobre sus limitaciones. El problema de la recepción de la obra de Mansilla se hace más complejo porque, en verdad, ella se dirige simultáneamente a dos públicos diversos o, si se quiere,

---

se asegura la atención de una porción de lectores cultos en el ambiente cultural francés de mediados de siglo XIX.

<sup>18</sup> No hemos consultado personalmente las ediciones en inglés y alemán. La referencia corresponde a María Velasco y Arias, "Eduarda Mansilla de García", *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. En cuanto a los viajes que mantienen a la escritora fuera de su país durante períodos prolongados: Eduarda Mansilla vivió en Washington desde 1860, en París entre 1863 y 1868, luego en Washington nuevamente entre 1868 y 1874, y otra vez en París y en Viena entre el 1884 y 1890. En el interín entre los dos se separa de García y reside durante casi una década en Buenos Aires.

complementarios: de un lado, a esos lectores europeos cultos y a los norteamericanos de la elite diplomática y literaria de la época (la reseña de Rafael Pombo en *La Guirnalda* de Nueva York, la de Fernando Woolf en *La Revista Alemana* o la carta de Víctor Hugo, entre otras anécdotas contadas por su hijo así lo demuestran); del otro al público porteño urbano de los años 60 y 70 en Argentina. Con respecto a este último, los estudios de Adolfo Prieto señalan que el número de lectores y sobre todo el de publicaciones periódicas había aumentado significativamente durante esos años. Hacia 1877 se editaron a razón de un diario por cada 15.700 habitantes (el país tenía entonces 2.347.000) y en 1882 (sobre una población estimada en 3.026.000) circulaban 224 periódicos. Este crecimiento de la prensa y el público se debe en buena medida a las campañas de alfabetización realizadas durante la presidencia de Sarmiento y se sostiene en los años 70 y 80, pese a que la escuela media ha sufrido una notable caída durante el gobierno de Mitre, más preocupado por apuntalar la educación superior. Como lo demuestran el éxito de *Martín Fierro* entre el público de la campaña y los folletines de Eduardo Gutiérrez entre los lectores populares de la ciudad, en la década del 70 en Buenos Aires existe –para decirlo en términos de Prieto– un público sensible al discurso criollista, tanto en el ámbito rural como en el urbano<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Adolfo Prieto, *La formación del discurso criollista en la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988. Es interesante también considerar la observación de Eujanián, quien con buen criterio insta a pensar que el aumento o la expansión del público no traduce necesariamente su diversificación (Alejandro Eujanián, “La cultura: público, autores y editores”, en *Nueva Historia Argentina, Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)*, dirección del tomo Marta Bonaudo, Sudamericana, Buenos Aires, 1999). En este sentido, puede agregarse que Jorge Rivera había sido el primero en señalar la importancia de los folletines de Gutiérrez entre un *nuevo* contingente de lectores: los inmigrantes e hijos de inmigrantes que se habían visto favorecidos por las campañas de alfabetización y que se sintieron identificados con el destino de los héroes pobres y a menudo rebeldes de las ficciones de Gutiérrez (Rivera, Jorge, “El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)” y “El folletín. Eduardo Gutiérrez” en *Historia de la literatura argentina. Del romanticismo al naturalismo*, tomo 2 bajo la dirección general de Susana Zanetti, CEAL, Buenos Aires, 1980/1986). En cambio, la crítica se ha detenido poco y nada a indagar la afluencia de lectoras en este período en que crecen también, considerablemente, la cantidad de semanarios y revistas para “las mujeres y las familias” (*El Album del Hogar, La Ondina del Plata, La Alborada del Plata*, por nombrar sólo algunos). El público femenino, que hasta mediados de siglo se encontraba prácticamente restringido a las mujeres de la elite que habían recibido una educación

En la campaña bonaerense, el poema de Hernández y los folletines de Gutiérrez alcanzan su celebridad a través de la representación teatral y la lectura en voz alta y colectiva (y no la individual y silenciosa). Son estas prácticas las que aseguran la difusión de la literatura de la época y su buena aceptación entre el público rural. El éxito de Hernández (y en cierta manera también el de Gutiérrez) es mayoritariamente rural, al menos en sus comienzos. Y esto lo confirman la apatía o la antipatía con la que es acogida *La Ida* entre la crítica porteña y la recepción ofuscada de la más famosa novela de Gutiérrez que abre paso al moreirismo. En este marco, los folletines de Eduarda Mansilla (particularmente *Pablo...*) preanuncian y dialogan fuertemente con esas otras ficciones de época. Pero a diferencia de ellas, en sus obras la autora no escribe para el público de la campaña sino para los lectores cultos de la ciudad. En función de éstos últimos es que el diario anuncia el éxito de la escritora en París. Y se ocupa de demostrarlo a través de los comentarios de Lucio Mansilla sobre la elogiosa crítica de Víctor Hugo. O bien acompañando la primera entrega del folletín con la carta exaltatoria de Laboulaye (y evocándola junto a cada nueva entrega: "Pablo o la vida en las pampas. Por la Sra. Da. Eduarda M. de García, con una carta de M. E. Laboulaye. Del Instituto de Francia. Traducción de Lucio V. Mansilla", reza el título de la mitad baja de la primera plana de *La Tribuna*). De este modo, el público porteño de la novela *sabe de entrada* que ella ha sido escrita por una escritora argentina residente en Francia, la cual conoce "desde adentro" la cultura europea. Por lo demás, al atractivo que tal presentación puede suscitar se ve abonado de un interés suplementario. Por esos días París está en guerra y por lo tanto todo lo que a ella se refiera o venga de esas tierras es noticia e interesa especialmente a los lectores. Desde las columnas destinadas a la crónica internacional y hasta en las notas de carácter más frívolo o de entretenimiento, *La Tribuna* sigue paso a paso los pormenores referidos al conflicto bélico: "Aparte de lo que aquí nos

---

especial, se ve fortalecido ahora no sólo por las campañas alfabetizadoras sino también gracias a la atracción cada vez más fuerte que la prensa ejerce sobre las lectoras, incluyendo en sus páginas espacios para la moda, la sociabilidad femenina y las novelas europeas o americanas. No sólo los semanarios para mujeres sino los periódicos y las ficciones apuestan a este sector creciente del público.

rodea, de todo lo que es *criollo*, de lo que nos encanta y endulza la vida en estas horas, que corren fugaces como el pensamiento, nuestras miradas, cruzando sobre los montes de espuma del Océano, están hoy fijas en París” escribe Varela el 11 de diciembre de 1870 desde su columna *Cosas*<sup>20</sup>. Esta y otras crónicas prueban una vez más que ya sea desde sus vitrinas rutilantes o desde los opacos entretelones cotidianos que entreteje la guerra, París captura siempre la atención de la prensa y los lectores americanos. Si bien la novela de Mansilla no habla del presente parisino ni se refiere a los conflictos europeos sino a los americanos, el mentado éxito de la escritora en París evoca su presencia en esas tierras lejanas y añoradas para los americanos.

### **Miradas sobre la pampa**

*Una amplia y abierta llanura se extiende en vasta sabana hacia los cuatro puntos cardinales. La mirada abraza un inmenso horizonte cuya línea azulada se confunde con el color de un cielo diáfano, sin la menor sombra de nubes en su bóveda gigantesca.*

*Es la hora del mediodía. Con su poderosa potencia, el sol del hemisferio austral arroja sus rayos de fuego sobre la tierra. El calor es agobiante, el silencio absoluto.*

*La pampa parece descansar; en el inmenso desierto reina el silencio (: 17).*

Con esta imagen de la pampa que dialoga con toda la tradición literaria romántica e incluso artística que la precede se abre el folletín de Eduarda Mansilla<sup>21</sup>. La novela cubre así otro gran foco de interés para los lectores del diario donde sale publicada. Porque para entonces *La Tribuna* cuenta con un público

<sup>20</sup> “Los triunfos de la Francia. Victorias de la República y del pueblo” es el título de una columna diaria que se ubica bajo el rubro “Las Noticias de Europa” en diciembre del 70. O bien: “Francia. Noticias” o sino “Europa. Paris. Correspondencia inglesa (La vida en París- disposición de los animos- Datos y pormenores curiosos)” son otros de los títulos que anuncian en *La Tribuna* los avatares de la vida cotidiana en la capital más admirada del viejo continente.

<sup>21</sup> Para un estudio de las representaciones pictóricas e iconográficas del “desierto” en la Argentina del siglo XIX, véase Malosetti Costa, Laura, “Buenos Aires- Chicago: La vuelta

particularmente sensible a los textos, las ficciones y las crónicas que le hablan de la pampa.

Pocos días antes había visto la luz entre sus páginas otro folletín nacional que ofrecía un relato autobiográfico sobre la vida tierra adentro. Lo firmaba uno de los escritores argentinos más celebrados de la época: nada menos que Lucio V. Mansilla, quien narraba con gran éxito del público su propia excursión a la tierra de los ranqueles. La *continuidad temática* entre uno y otro folletín, así como la presentación a cargo de Lucio del texto de su hermana y, finalmente, la contraposición entre la perspectiva de ambos sobre el mundo de la pampa constituye sin dudas un atractivo poco común para el público.

Qué lector que haya gozado o se haya asombrado o exasperado poco antes con las descripciones de Lucio sobre la pampa argentina y, más aún, con sus juicios extravagantes cuando no irritantes sobre la vida tierra adentro y la difícil relación entre civilización y barbarie - qué lector, me pregunto - no leería con interés, tal vez con gusto pero sin dudas con curiosidad las descripciones y las reflexiones de Eduarda sobre el drama nacional cuyo misterio parece esconder su clave en lo más profundo y recóndito de la pampa.

La elección de Lucio como introductor y traductor del folletín es un hecho sin dudas acertado por parte del diario, una decisión editorial tendiente a captar y apuntalar lectores. De hecho, en varias ocasiones el relato de Eduarda se toca con algunas zonas relevantes de *Una excursión...*, como por ejemplo aquella en la que el autor hacía referencia a las cautivas, afirmando que después de haber vivido mucho tiempo entre los indios y haber tenido hijos con ellos prefieren no regresar a la civilización, aun cuando tengan la oportunidad de hacerlo. La vergüenza, la inadecuación al mundo civilizado y la adaptación a ese otro espacio alejado de la ciudad son para él, en la mayoría de los casos, las causas que las mantienen lejos. El texto de Eduarda ofrece en cambio una interpretación más controvertida del asunto, cuando un capataz de carreta al que la madre de Pablo conoció durante su viaje a la ciudad, le explica sin rodeos los motivos que llevaron

---

del malón”, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

a su esposa a rechazarlo en el momento en que él se aprestaba a negociar con los indios su retorno: "Guardá el dinero, Melchor, lo quiero más al indio que a vos" (: 131) le dice una María cruel a este marido que vuelve a casa sin consuelo. Lejos de la civilización, esta mujer dice haber hallado el amor y la felicidad.

Eduarda no se extiende mucho más sobre la cuestión, más bien se limita a mostrar con nitidez el problema, poniendo énfasis en los estragos que son capaces de ocasionar los indios en el seno de las familias civilizadas. Contra la opinión de Lucio que en su texto reflexiona desde diversos ángulos sobre las ventajas y bondades de la vida tierra adentro, la mirada de Eduarda no es compasiva ni vacilante sino de repudio. Y en este sentido logra sin proponérselo contraponer en el espacio de *La Tribuna* la perspectiva de su hermano, cuyos juicios han ocasionado incomodidades sino irritación en muchos los interlocutores porteños<sup>22</sup>. Así lo prueba al menos la reseña de Santiago Estrada al folletín de Lucio Mansilla, publicada en el mismo diario tras su aparición y cuando está editándose la novela de Eduarda.

Si bien esta reseña es en general elogiosa y juzga sin reticencias la escritura "agradable" del autor (el crítico alaba por igual los "arranques geniales", los "tonos críticos y psicológicos a lo Dickens", las "descripciones byronianas", el "lenguaje correcto, claro y sobrio como el de pocos escritores argentinos"), sin embargo también arroja sobre el autor dos fuertes críticas: 1) que es preciso tener cuidado con los juicios de Mansilla acerca de las seducciones y ventajas de la vida entre los indios; 2) que su mirada sobre la pampa no aporta un conocimiento verdaderamente nuevo sobre el asunto: "¿Qué nos cuenta de las pampas este hombre en el volumen que tenemos a la vista?", se pregunta Estrada. Y responde: "Nada nos dice respecto del territorio, la historia natural, ni la etnología de las vastas regiones que ha recorrido. Su libro refleja las impresiones de un turista lanzado en una aventura y buscando contrastes y afinidades entre su espectáculo y diversos elementos morales. Mansilla no penetró en las pampas deslumbrado.

---

<sup>22</sup> Digo "sin proponérselo" porque aunque este folletín sale publicado en *La Tribuna* después del de Lucio, había sido escrito con anterioridad.

Sus ojos se habituaron a la oscuridad de la barbarie en la penumbra de nuestras civilización campesina y fronteriza”<sup>23</sup>.

En este y otros párrafos de una nota extensa Estrada replica con toda amabilidad al autor de *Ranqueles*. Pese a los elogios dispensados, sus crítica vienen a poner en cuestión uno de los principales méritos de Mansilla, cuando al describirlo como un “turista en la pampa” descalifica la singularidad de ese saber extraordinario que el autor reclama y se otorga a sí mismo dentro y fuera del folletín<sup>24</sup>.

La reseña coincide con la entrega número ocho de la novela de Eduarda. Pero ni Estrada ni ningún otro crítico dedicarán a *Pablo*... una lectura tan atenta (al menos en el interior del diario). Quizá porque ella no alcanzó las dimensiones de *Ranqueles*... entre el público, en parte porque su propuesta no venía a conmover la mirada y los valores con los que solía medirse y evaluarse por entonces la problemática inherente a “la pampa”. Por el contrario, el drama sangriento y horripilante que protagonizan los indios en la novela de la escritora, de algún modo logró *reubicar el debate* sobre las relaciones difíciles entre civilización y barbarie, al cauce ortodoxo del cual (como parece sugerir Estrada) nunca debió haber salido. Porque los lectores e incluso la crítica y los hombres de la *élite* político literaria de la época pudieron haber estado a favor o en contra de los juicios de Eduarda Mansilla sobre la responsabilidad del partido unitario en los conflictos nacionales pero la novela ofrece una visión más ortodoxa, esperable y convencional respecto del problema del indio. Y, en este sentido, publicado justo después de *Ranqueles*... , este otro folletín reordena los criterios esperables de lo

<sup>23</sup> Santiago Estrada, *La Tribuna*, 7 de diciembre de 1870.

<sup>24</sup> Podría ser este un saber lindante con el del etnógrafo. Con respecto a la segunda de las críticas que hace Estrada al autor de *Ranqueles*..., valga este ejemplo: “Mansilla ha visto con sus ojos y ha oído con sus oídos el espectáculo y la lamentación de las masas; y hace obra de noble patriotismo reproduciendo los cuadros y los acentos que le acongojaron. *Acierta*, si pide política de educación y progreso que redima los pueblos y que abrevie la lenta, la interminable y azarosa elaboración indo gaucho que ha estudiado; pero, en nuestra opinión *se equivoca* si, como se desprende de su libro, quisiera asimilar los resortes orgánicos de la nación a los móviles de las masas en su estado actual, que es vicioso y embrionario y buscar en el diagnóstico de nuestras enfermedades sociales el criterio de nuestra Constitución, en vez de buscar indicaciones curativas”. En este y otros párrafos Estrada alerta los lectores contra el relativismo cultural de Mansilla. Y contra los perjuicios sociales que tales juicios podrían causar.

bárbaro y lo civilizado, recordando a los lectores que existen algunos parámetros incuestionables que no conviene relativizar, en vistas de la seguridad y el progreso de la nación.

En esta novela donde el gaucho es el protagonista, los indios conforman sin rodeos la barbarie que *debe ser conjurada*. Para Eduarda Mansilla no hay vacilaciones ni dialécticas posibles en este sentido. Los indios son la esencia de la barbarie americana y los unitarios, que no los controlan ni combaten, los responsables de los crímenes que aquéllos cometen contra la civilización<sup>25</sup>. En este sentido hay que agregar que la perspectiva de Eduarda se contrapone a la de su hermano tanto como saca a la luz un problema silenciado en el *Facundo*, que más bien parece brillar allí por su ausencia. Porque si *Pablo...* confirma a los lectores que los indios son irremediabilmente bárbaros es para recordarles también que Juan Manuel de Rosas ha sido hasta el momento el *único* político que había logrado una conquista sobre ellos, el único que había actuado entonces civilizadamente, persiguiendo a los indios y protegiendo la vida de los blancos y el progreso de la nación.

Aquello que el *Facundo* no podía decir porque era mejor callar (es decir, que había sido Rosas y no otro quien logró conjurar por un tiempo la amenaza del indio), constituye en esta novela uno de los pilares fundamentales para reivindicar al partido federal y condenar una vez más a los unitarios.

---

<sup>25</sup> Nada más elocuente para ilustrarlo que la muerte de Dolores en manos de su fiel criada Rosa, en momentos en que ésta la ve marcharse, rendida sin remedio por la fuerza del indio que la había tomado como cautiva:

“- *Viendo que no podía recuperar a su niña- porque usted sabe, la Rosa la amamantó- pefirió matarla antes de dejársela a los indios, y sin dudarlo, le asestó un hachazo en la nuca que casi le separa la cabeza del tronco.*

-*¡Qué horror!- exclamo doña Marcelina cubriéndose los ojos. (...) Esto es tan horrible escucharlo como verlo (...)*

-*¡Horrible! ¡Horrible!- repetía su compañera*” (: 162). El diálogo entre estas dos vecinas de la localidad donde ha ocurrido el espantoso crimen proyecta el asombro y el horror que la escritora pretende infundir a su público frente a hechos tan aberrantes. Rosa ha preferido a su niña muerta antes que cautiva. Pero la novela la salva en su ignorancia de cualquier juicio despiadado, desplazando la condena hacia esos otros responsables que habrían causado la tragedia fatal: los indios del malón que asaltan el rancho de su padre.

### **Intérpretes, autores (y censores). El modelo de la *autoría interceptada***

Es necesario considerar ahora un aspecto crucial y decisivo en la recepción del texto de Eduarda Mansilla en *La Tribuna* de Buenos Aires. Me refiero a la traducción del folletín a cargo de su hermano. Comenzaremos para esto, recordando la noción de *traducción* propuesta por Steiner, quien la concibe como un proceso de entendimiento y comunicación entre dos o varios. En el primer capítulo de *Después de Babel*, su autor insiste acerca de la necesidad que tiene el buen traductor de empaparse del mundo del texto y del autor con el que trabaja. Se trataría de hacer lo posible por recuperar su época (en caso de que la traducción se realice en otro tiempo que el de la escritura del libro); es decir, de intentar capturar con la mayor precisión, el sentido de cada uno de los términos que componen una obra, y con ella, su significado profundo y verdadero.

“Leer íntegra y cabalmente equivale a restaurar lo vivo de los valores y de las intenciones dentro de las que la lengua se da en la realidad” (: 46) afirma Steiner. Y por eso señala en este trabajo la importancia del uso de los diccionarios de todo tipo, que permiten recuperar la acepción exacta del vocabulario, tal como este fuera concebido por el autor en su época y ambiente. Desde luego, Steiner parte de la idea de que todas las lenguas son móviles: se desplazan y se modifican a cada momento. Es así que “el verdadero lector es proclive al diccionario”, sostiene el crítico. Y ejemplifica: para entrar al mundo de Jane Austen es preciso conocer cómo eran los escritorios estilo Regencia y cómo circulaban las cartas por los condados ingleses de la época; para entender a su vez el corazón de esos relatos cargados de detalles de Dickens hace falta tener un saber técnico.

Estas reflexiones ponen en foco la relación entre *lectura* y *traducción*. El modelo de traductor en el que piensa Steiner está absolutamente comprometido con el texto, trata de ser completamente fiel a su contenido. De aquí, precisamente, que resulte oportuno preguntarnos qué clase de lector y de traductor es Lucio cuando se ocupa de verter al español el texto de su hermana. Si bien él no saquea párrafos, no cambia el sentido argumental de la novela ni modifica de manera elocuente frases o pasajes del texto (como tal vez podría esperarse que lo hiciera), en cambio no se privará de *corregir* el uso presuntamente inadecuado

que la autora le otorga a ciertos términos y conceptos. De este modo, logra *afectar* en cierto nivel la autoridad de la escritora, imponiendo sobre ella la suya propia. Detengámonos ahora más concretamente en los procedimientos. Es básicamente desde el espacio paratextual de la nota al pie, que Lucio advierte al público sobre los “desaciertos” de su hermana. Por ejemplo, cuando al comparar la milicia argentina con la francesa, ella se lamenta de que en su patria no exista la “conscripción”. El traductor rebate entonces la opinión de la autora: “nuestro estado de cosas es horrible. Pero la conscripción no es ley de igualdad. Los legisladores han hecho bien en no refugiarse en ella. El mal tiene otros remedios” (29/11/1870, *La Tribuna*), remata Lucio en nota a pie de página. Está claro que la opinión del traductor no esboza un parecer diferente al de la autora sino que resueltamente lo *corrige*: “la conscripción no es ley de igualdad”, “los legisladores han hecho bien...”, “el mal tiene otros remedios”. La afirmación es taxativa y no admite opiniones al respecto sino que esgrime el enunciado con el mismo carácter de verdad incuestionable con el que espera ser leído por el público. Es él (el traductor) y no la escritora, quien *sabe* de leyes y políticas gubernamentales. Así como también es él quien sabe mejor que nadie qué cosa es un “chañar”: “La autora dice, -chañar arbolito espinoso. *Está en error*, el chañar crece corpulento, los hay seculares” (30/11/1870, *La Tribuna*, el subrayado es mío), retruca el traductor.

Esta vez L. Mansilla ha retomado un término que en la versión en libro de la novela en francés aparecía al pie de página. Me refiero a la explicación de “chañar” dada por la propia Eduarda y que desaparece en el folletín de *La Tribuna*, ya que este prescinde de todo el sistema de notas que había confeccionado la autora previamente. Es probable que esto sucediera porque los editores o bien ella misma consideraron que el lector porteño no necesitaba que le expliquen qué cosa es el mate, la partida, el fogón, el pajonal, la querencia. Sin embargo, el traductor introduce sí sus propias notas al folletín, explicando por su parte lo que él considera necesita aclaraciones. Solamente uno que como él ha visto el “chañar” y ha dormido bajo su sombra en plena pampa (“el chañar crece corpulento” dice Lucio) *sabe* verdaderamente de qué se trata. Y por lo tanto debe enseñarlo.

Otras veces las correcciones del traductor se detienen en otro tipo de “detalles” que conforman el paisaje de la pampa bosquejado por la autora, aunque no se refiere a la flora sino, digámoslo así, a la utilería de la pampa: “en esas villas del interior de Buenos Aires no existen siquiera las modestas ventanas de España del tiempo del ingenioso hidalgo”, afirma Eduarda en su novela, y agrega: “en la villa que os ofrece hospitalidad, es necesario tener siempre algún conocido”. Pero a este traductor, lo sabemos ya, no se le escapan pormenores, y en este caso refuta: “la autora *está equivocada* en este detalle. Las casas han mejorado mucho al respecto” (31/11/1870, *La Tribuna*, el subrayado es mío). En esta oportunidad el presunto error de la escritora no tendría que ver con la ausencia de un saber experimentado y excepcional como el suyo (que sí habría disfrutado o padecido la flora y la fauna de la travesía tierra adentro) sino con la distancia física y temporal que ella guarda respecto del referente principal de su relato, es decir: la vida en la pampa. “Las casas han mejorado mucho (...)” agrega después Lucio sin señalar desde cuándo. Pero es fácil inferir que se refiere al tiempo transcurrido desde la última vez en que su hermana vivió en el país y, más aun, desde que ella estuviera en la campaña bonaerense. Aquí el traductor es claramente un *corrector* que intenta reparar pero también subrayar la distancia que media entre la autora y su público.

Lucio está lejos de ser ese lector/ traductor ideal que propone Steiner. Y por momentos parece más bien su contraparte. Si bien en este caso el diccionario (mental y material) con el que trabaja la autora en su novela es objeto de consideración por parte del traductor, él no está tan preocupado por capturar lo más fielmente posible el espíritu de la obra sino por *evaluarla*<sup>26</sup>. De hecho, él

---

<sup>26</sup> Aunque al presentar el folletín en *La Tribuna*, Lucio dice haber hecho lo posible por “salvar íntegro” el original. Vale la pena recuperar la carta pública a su hermana con la que lanza la primer entrega de la novela:

“Querida hermana: Mientras he traducido tu libro me ha parecido estar conversando fraternalmente contigo de silla a silla.

La inmensidad de los mares que nos separa desaparecía, y un mundo de recuerdos infantiles bullía en mi imaginación.

A no ser la idea de ese placer, que estaba seguro me produciría el trabajo siempre ingrato de una traducción: otro me habría reemplazado en la tarea.

He tratado de salvar íntegro tu texto, en cuanto el genio de las dos lenguas lo permite.

asume el rol de un crítico que observa y cuestiona, que no realiza ni respecta el diccionario de la autora - el cual es uno de los valores principales de la obra (junto con el sistema de analogías y comparaciones) - sino que más bien lo borra para diseñar el suyo propio. Como traductor entonces, Lucio propone su propio lexicón y sus propias notas al pie. Y es importante tener claro que al hacerlo obtura un repertorio de términos que si bien había sido confeccionado para el público francés, hubiera permitido a los porteños ver cuál es el cuadro detallado de la pampa que compone la autora en su novela<sup>27</sup>.

Definitivamente, Lucio no es un traductor modelo. Al ocuparse de *Pablo... él* trabaja con su propio diccionario, porque lo que está en juego es resaltar su experiencia como *viajero en tierra adentro*, tanto como su *competencia de autor*. Un autor que a ratos le dispensa a la escritora un pequeño empujoncito para descolocarla o ponerla de lado, para recordarle al público de *La Tribuna* (por si

Carlos Guido y Spano, nuestro excelente y querido amigo, te dijo un día a propósito de tu primer trabajo literario, echándola de diplomático:

“Meme quand l’oiseau marche.

“On voit qu’il a des ailes”

Tú, picada un tanto, improvisaste un dístico que quizá no recuerdas:

“Meme quand le lion caresse

“On sent qu’il a des griffes”.

Pues bien, y hablando con entera franqueza, yo no creo que mis plumas pueden en ningún tiempo adornar a quien desde *chiquita*, antes de volar, ya tenía esas inspiraciones vengativas.

Me resta solo rogarte disimules las faltas de una traducción, cuyas pruebas no me es dado corregir, y deseándote todo bien te abrazo con el alma. L.V.M”, 29 de noviembre de 1870, *La Tribuna*.

Entre la adulación y la chanza, en esta carta puede vislumbrarse ya la competencia entre los hermanos escritores, que las notas de Lucio a la edición pondrán absolutamente de relieve.

<sup>27</sup> Como hemos demostrado páginas atrás, aún hoy ese cuadro es sólo apreciable en el cotejo del folletín de *La Tribuna* con la edición francesa, ya que infortunadamente la única edición al español – que data de estos últimos años – no presta atención a estas cuestiones, ni siquiera en el prólogo. Me refiero a: *Pablo o la vida en las pampas*, traducción de Alicia Mercedes Chiesa, Buenos Aires, Editorial Confluencia, 1999. En el prólogo, Jorge Carman hace un repaso superficial de la biografía de la autora y se limita a señalar que la traducción al español incluye las notas al pie de la autora en la edición del libro en francés. Pero el prologuista omite o desconoce la traducción de Lucio Mansilla, cuya mención – al menos – es importante, ya que es la que introdujo el texto de la autora en Buenos Aires.

acaso lo olvidaran) quién es Lucio Mansilla y quién es el que está realmente habilitado para componer el cuadro de las “pampas” argentinas<sup>28</sup>.

Es ese capital (que consiste en el *saber del observador* unido al *arte del narrador*) el que Lucio intenta y sabe explotar, ya sea cuando escribe o cuando traduce. Por eso, habría que hilar tal vez mucho más fino en el cotejo del original y la traducción de la novela de su hermana, y considerar en un sentido más global la disposición de la sintaxis, el uso de los términos con los cuales traduce cada uno de los párrafos de *Pablo*... Si traducir implica siempre un *traslado*, una *transposición*, en cierta medida también una *alteración* del referente cuando este es designado en una u otra lengua, sabemos que en este caso la alteración es deliberada. La actuación de Lucio sobre el texto de Eduarda es la de un mediador que se interpone a veces autoritariamente entre la autora y su público. Un mediador que *sale al cruce* de las reflexiones y las opiniones de la escritora, moldeando el texto bajo su traducción.

Si bien es cierto que sus intervenciones como presentador de la obra ayudan a promocionarla, su tarea de traductor le permite *custodiar* el texto, *seguirlo de cerca* y *doblegarlo* cuando le parece necesario. Nos encontramos aquí frente al modelo de *la autoría interceptada*. Porque el traductor no se aboca a una versión literal o lo más fiel y dedicada posible al espíritu del texto sino que interviene sobre él *acomodando* y *reparando* lo que considera erróneo, desacertado o anacrónico.

---

<sup>28</sup> “Pampas” y no “pampa” es el término empleado por Lucio Mansilla en *Una excursión*... En su relato, como en las correcciones del libro de su hermana, el escritor se distancia de la imagen consabida y preponderante de la pampa, tal como la había concebido hasta entonces la tradición romántica. Pienso en la pampa de *Facundo*... o de *La Cautiva*, que también esboza un brevísimo diccionario para los lectores: “chajá” o “pajonal” son algunos de los términos que Echeverría explica en sus notas al pie. (Sobre esta cuestión puede consultarse: Graciela Silvestri, “El imaginario paisajístico en el litoral y el sur argentinos” en *Liberalismo, Estado y Orden Burgués (1852-1880)*, directora de tomo Marta Bonaudo, Buenos Aires, Sudamericana, 1999). De todos modos, a diferencia del libro de su hermana, *Ranqueles*... no ofrece largas descripciones del territorio en cuestión (y es esto, también, lo que sutilmente le señala Estrada). Quizá porque lo que más le interesa al autor es ofrecer al público otra imagen preponderante de la excursión: la de Lucio llegando a las tolderías, Lucio andando a trote por la pampa, Lucio durmiendo sobre el lomo de una mulita, Lucio soñando con ser el emperador de los *Ranqueles*.

Y efectivamente, Lucio acomoda las interpretaciones de la realidad nacional que le disgustan y, sobre todo, procura ajustar la mirada de la autora sobre el paisaje de la pampa, cada vez que considera que ésta no responde a su naturaleza verdadera. De manera que el traductor no se conforma aquí con ir *detrás de* la autora, más bien le sale al encuentro y pretende ganar terreno sobre su opinión. En parte para recordarle al público que en materia de saberes sobre la pampa y sus misterios no existe todavía otro criterio más competente y avezado que el suyo. Si en *Ranqueles* Lucio discute explícita o implícitamente con Sarmiento, o se remite a la tradición literaria e historiográfica que lo precede en las descripciones y caracterizaciones sobre la pampa argentina, aquí se las ingenia para recordar una y otra vez al público de *La Tribuna* que es él y sólo él, quien ha estado presente en cuerpo y alma entre los ranqueles. Es él quien ha visto los gestos, ha oído las voces, ha olido los olores y ha palpado los cuerpos a veces virulentos de los indios<sup>29</sup>.

En los giros y matices dudosos de la traducción de *Pablo...* hecha por Lucio M. habrá que leer entonces no las imposibilidades o las limitaciones del intérprete sino las arbitrariedades de un autor que desea recordar su propia autoridad a los lectores. En verdad, es ésta una puja entre dos intérpretes que son también dos autores. Y conocen bien (los han aprendido juntos) el arte de leer, traducir, escribir y reescribir. A lo largo del siglo XIX, el destino de las autoras está no sólo mediado (como el de todos los autores, desde luego) por varias instituciones: editores, imprenteros, redactores y prologuistas sino también por la tutoría masculina y la

---

<sup>29</sup> Uso el término "interceptar" (de *interceptum*: sustraer, interrumpir) y no "intervenir" (: tomar parte en algo) porque el primero refiere mejor la idea de una actuación *puntual* - en este caso - sobre uno u otro aspectos y momentos de la novela (aunque las consecuencias graviten, desde luego, sobre toda la obra). *Intervenir*, en cambio, implica *sentar* una nueva autoridad - y aquí una nueva autoría, aunque sea anónima - para actuar y decidir sobre diversos asuntos de la trama argumental. Es esto último lo que hace el editor de Manso, quien completa el final de la novela. Paradójicamente, su actuación tiene consecuencias si se quiere algo más benéficas para la autora: en primer lugar, ya que para completar las páginas finales de la novela se basa en la versión portuguesa del texto de Manso que sí había compuesto la escritora; luego porque el móvil de su intervención es reeditar la novela y hacerla legible para los lectores póstumos. La actuación de Lucio sobre el folletín de Eduarda es, por decirlo de algún modo, menos masiva (no reescribe zonas ni capítulos enteros), pero él sí *cuestiona* de tanto en tanto la autoridad de la escritora.

censura, en sus más variadas y a veces sofisticadas, incluso también, amables y simpáticas modalidades.

## **5. Hacia la profesionalización. Construcción y convalidación de la escritora romántica.**

### **La escritora junto al pueblo**

En 1865 los diarios de Buenos Aires suelen prestar una particular atención a las noticias y las opiniones que se desatan en torno a un nombre de mujer: Juana Manuela Gorriti, la autora de "La Quena", "Güemes", "La hija del mazhorquero", "El guante negro" y algunos otros relatos conocidos a través de diversos semanarios de Lima, La Paz y Buenos Aires publica su primer obra en libro. *Sueños y realidades* es el sugerente título del libro editado por Carlos Casavalle y largamente promocionado por Vicente Quesada, amigo de la escritora, quien asume también el cuidado del volumen. Desde hacía un año *La Revista de Buenos Aires* venía alentando entre sus lectores porteños - y especialmente entre las lectoras - la suscripción que permitía concretar un libro varias veces demorado por haber sufrido diversos percances: los manuscritos que viajaban por barco del Perú a la Argentina se perdieron tres veces consecutivas y la escritora debió recomponer los relatos a partir de borradores precarios, puesto que "no guarda(ba) copia" de sus producciones, asegura Quesada.

El libro surge entre esta borrasca romántica de la pérdida, que lo vuelve sin dudas codiciado para quienes lo esperan pero además la aparición de la obra -que sale por entregas, semanalmente - coincide con un episodio estruendoso en la biografía de la autora. El 27 de marzo de 1865 Isidoro Belzú, presidente de Bolivia, líder popular y ex esposo de Juana Manuela es asesinado en el interior del Palacio de Gobierno por un antiguo enemigo político: el General Melgarejo lo mata a traición cuando Belzú se disponía a un reencuentro conciliador con su adversario. Radicada hacía casi veinte años en Lima, Gorriti se encuentra por esos días visitando a su hija en La Paz, donde la sorprende el episodio. Allí se hace cargo del sepelio y de los actos de homenaje públicos en una ciudad obviamente convulsionada y violenta. Los partidarios del caudillo traman una conspiración contra el asesino y finalmente fracasan. Pero Juana Manuela Gorriti participa de

los preparativos y del enfrentamiento político que intenta derrocar al inminente gobernador de Bolivia.

A lo largo del siglo XIX son numerosas las reseñas periodísticas, las biografías o referencias parciales a la vida de Gorriti y la muerte de Belzú, que dan cuenta de estos hechos extraordinarios en la vida de una mujer de la época. Quizá una de las miradas que mejor sintetizan los muchos y variados relatos de diversa índole que se tejen en torno a la cuestión, sea la que ofrece muchos años después Rosalba Sarmiento, quien en 1839 publica en el diario *La Nación* una larga y minuciosa biografía de la escritora, en la que narra esos momentos de la siguiente manera:

*Atravesando por entre las balas del movimiento revolucionario que siguió al crimen, Juana Manuela recogió el cadáver de su marido, llevólo a su casa y allí lo veló con piedad cristiana. Días después, la viuda de Belzú, como una heroína legendaria, se puso al frente de los revolucionarios en la barricada de las calles. Vencidos los partidarios de Belzú y con Melgarejo dueños de la situación, Juana Manuela se vio en la precisión de abandonar La Paz<sup>1</sup>.*

La biógrafa logra fundir así, en una sola imagen, el recorrido romántico y heroico de la esposa que en el momento fatal de la desgracia deja atrás todo resentimiento y sale “entre las balas” a buscar el cuerpo del marido muerto para darle “cristiana” sepultura y a la vez hacerse cargo del clamor popular, a pesar de que la fuerza política del enemigo vaticina desde un comienzo el fracaso. En esta y otras reseñas de época, Gorriti aparece al frente de las ceremonias públicas del entierro, dando un discurso final ante la multitud o bien luchando armas en mano junto al pueblo que sostuvo hasta entonces en el gobierno al Gral. Belzú. Por una parte, al volver sobre el relato de la muerte trágica del caudillo, la prensa recalca y repudia lo que aparece como la barbarización de la política en los ámbitos del poder latinoamericano de la época. Pero además, el interés por rastrear los gestos y acciones de Gorriti en el momento de las exequias públicas y por enfocar su liderazgo en las contiendas populares de los días posteriores se asienta en el

---

<sup>1</sup> Sarmiento, Rosalba, “Juana Manuela Gorriti”, en *La Nación*, 23 de abril de 1839.

imaginario que muchos años atrás había desatado la separación escandalosa de estos dos cónyuges célebres y lo hace reverdecen.

En aquél otro episodio de la vida familiar, la pasión amorosa y la política se cruzaron también de manera fatal, desencadenando una serie de luchas, enemistades y contiendas sangrientas que gravitaron sobre el destino y la historia de Bolivia. Me refiero al momento en el que Belzú enfrentaba a mano armada al general Ballivián, por entonces presidente de la república, tras haberse enterado de que éste cortejaba a su esposa o tenía amoríos con ella. Pese a que los amigos y allegados argentinos de Gorriti sellaron una especie de *tácito pacto de silencio* sobre la cuestión (“la vida privada debe ser amurallada”, concluye la misma Rosalba Sarmiento en otro apartado), los hechos tuvieron en su momento un enorme impacto y repercusión pública, despertando no sólo rumores o relatos a favor y en contra sino ganándose un lugar en la historia boliviana e incluso inspirando el argumento de algunas novelas populares<sup>2</sup>.

Sea cual fuere la verdad sobre esos amores, la presunta relación con Ballivián decidió muy pronto la separación de la pareja así como la partida de la escritora a la ciudad de Lima, donde reinició una nueva vida alejada de sus hijas y entabló una estrecha relación con el círculo de la bohemia peruana (liderada por Ricardo Palma, entre otros), dedicándose de lleno a la literatura y la enseñanza para sobrevivir. En lo que hace a Belzú, convertido en público enemigo de Ballivián logró derrocarlo con el apoyo de aliados peruanos. Y a fines de 1848 asumió la presidencia, pese a la oposición y el desagrado de la elite aristocrática latifundistas y los círculos de intelectuales cercanos al poder que hasta entonces habían gobernado el país. Belzú se asentó en el gobierno gracias al apoyo de

---

<sup>2</sup> Joaquin Aguirre Lavayen es el autor de la novela *Guano maldito*, Cochabamba-Bolivia, Editorial Los Amigos del Libro, 1980. Entre los historiadores que se refieren con mayor o menor detenimiento a este y otros aspectos de la vida de Belzú pueden consultarse los siguientes: De Mesa, José, Gisbert, Teresa y Mesa Gisbert, Carlos, *Historia de Bolivia*, La Paz, Editorial Gisbert y Cia SA, 1998; Fellman Velarde, José, *Historia de Bolivia. Tomo II. La bolivianidad semifeudal*, La Paz-Cochabamba, Editorial Los Amigos del Libro, 1981; Daireaux, Max, *Melgarejo*, Buenos Aires, editorial Andina, 1966; Querejazu Calvo, Roberta, *Bolivia y los ingleses (1825-1948)*, La Paz- Cochabamba, Editorial Los Amigos del Libro, 1973.

vastos sectores populares, los cuales no habían tenido antes un líder - y menos un representante en el poder - que capitalizara de tal modo sus fuerzas.

A favor o en contra, la historiografía boliviana se pronunció al respecto, ya sea para juzgar a Belzú como uno de los pocos líderes republicanos que basaron su gestión en el interés por el pueblo o bien, en el otro extremo, para acusarlo de ejercer una tiranía sustentada en la demagogia con la que constantemente dirigía al pueblo sus encendidos discursos en contra de la propiedad privada y la riqueza<sup>3</sup>.

Lo cierto es que entre los años 1848 y 1855 la presencia de Belzú en el poder se sostuvo en su idilio amoroso con el pueblo. Y es precisamente esa estima y lealtad popular la que se traslada a su esposa en el momento de la muerte de aquél, aún cuando el nombre de Gorriti se había visto comprometido durante años por la sospecha de una traición amorosa. Por eso, la *Revista de Buenos Aires...* que siempre había tenido y tendría una especial simpatía por la escritora y que, de hecho, promocionaba su obra, en esa ocasión exalta como al pasar la inocencia de Gorriti, víctima de las habladurías de sus enemigos y de la desconfianza y el “abandono” del marido.

En el relato absolutamente romántico de la relación entre “la escritora y el caudillo” – así titula Pastor Obligado su artículo en la *Revista...* - Belzú aparece como un

---

<sup>3</sup> Uno de los más famosos y más citados discursos en el que Belzú se expresa al respecto dice así: “Compañeros: la propiedad privada es la fuente principal de la mayor parte de los delitos y de los crímenes en Bolivia; es la causa de la lucha permanente entre los bolivianos, es el principio del actual egoísmo dominante, de aquel egoísmo eternamente condenado por la moral universal. No más propiedad. No más propietarios. ¡No más herencias! ¡Abajo los aristócratas! ¡La tierra para todos, basta de la explotación del hombre! ¿Qué razón hay para que los bolivianos nomás ocupen elevadas posiciones? ¿No sois vosotros también bolivianos? ¿No habéis nacido igual que ellos en este suelo privilegiado?”. “Amigos: en expresión de un gran filósofo, la propiedad privada es la explotación del débil por el fuerte; la comunidad de bienes la del fuerte por el débil. La propiedad privada tiene por base fundamental el acaso; la comunidad, la razón. Hacedos justicia con vuestras propias manos, ya que la justicia de los hombres y de los tiempos os lo niega” (citado por Fellmann Velarde, José, en *Historia de Bolivia, op. cit.* Mientras algunos historiadores subrayan las relaciones de este tipo de discursos de Belzú con las ideas de Karl Marx, otros señalan que era poco probable que el líder las conociera por entonces, pese a que había viajado a Europa y había realizado allí algunos estudios al

“tirano” demagogo y despótico que gracias al apoyo incondicional de la “turba” supo retener en sus manos el poder durante siete años. Por su parte, Gorriti es “la esposa abandonada” en plena juventud; una mujer que no obstante el desamor de su cónyuge, supo deponer todos los rencores ante su muerte, acompañándolo en su saludo final al pueblo, frente al cual habría pronunciado “uno de esos discursos que conmueven profundamente la multitud”.

En la versión de Pastor Obligado, el calor de ese discurso verifica la lealtad profunda al esposo (así como la nobleza de espíritu de una mujer que supo “perdonar” a quien la lastimó). A tal punto que las palabras de la escritora habrían conmovido no sólo a la multitud de mujeres que acompañaron al líder en el momento del entierro sino también a su enemigo más acérrimo: “cuéntase que el llanto de las mujeres arrancado por la elocuencia, produjo una impresión profunda en el asesino, que inclinó su cabeza ante su crimen”<sup>4</sup>. No podría ser más romántica la exaltación de la figura de Gorriti, cuyo honor y reputación quedan exentos de toda mácula que pueda haberla agraviado en el pasado, separando así la imagen de la escritora honorable y admirada, de la figura del político popular cuyos caprichos y arrogancia habrían sido los responsables de la infelicidad familiar.

Ahora bien, lo que me interesa subrayar es que son los factores hasta aquí enumerados, es decir los que hacen al compromiso público de la escritora con el liderazgo político de su esposo, tanto como el imaginario popular desatado en torno a su vida privada, los que intervienen de manera decisiva para que la suscripción a su obra literaria organizada por esos días en Buenos Aires resultara exitosa. En otras palabras, puede decirse que a la celebridad de sus producciones, conocidas hasta entonces a través de su colaboración en *La Revista de Lima*, *La Revista del Paraná* y *la Revista de Buenos Aires* se suma ahora el suceso periodístico que se articula con el papel que está desempeñando

---

parecer asistemáticos. Quienes opinan así señalan sin embargo una relación con las ideas de Proudhon.

<sup>4</sup> Obligado, Pastor, “Caudillo y escritora. Belzú-La señora de Gorriti” (firmado el 27 de mayo de 1865), *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, setiembre de 1865, n. 29, Año III, tomo VIII.

Gorriti en el entramado político de La Paz. De tal modo, la publicación de *Sueños y realidades* en el momento en que estos hechos están ocurriendo acapara todas las expectativas del público por conocer secretos y develar enigmas sobre la vida azarosa y rica de su autora. La importancia del suceso editorial es tan evidente que un cronista anónimo de *Nación Argentina* lo explícita sin eufemismos: “La vida de tal mujer no puede menos de interesar al público, como interesa todo lo que es excepcional, porque no es sólo su talento lo que atrae y seduce, son también sus angustias, sus dolores, sus esperanzas! Todo lo que le dé a conocer, lo que sirva para juzgarla, lo que revele su mérito y las peripecias de su existencia, no puede quedar en el misterio de la vida íntima, y *debemos darla a conocer a este público*, en el cual tantas y tan generales simpatías se ha conquistado, sin temor de que se nos vitupere de indiscretos”<sup>5</sup>. Y la indiscreción del cronista consiste aquí en publicar sin autorización de su dueño una carta íntima sustraída del escritorio de un amigo común, en la que Gorriti se explaya sobre su compromiso con la revolución en La Paz:

*Amigo querido: el 25 del pasado cuando escribí a Ud. las anteriores líneas, fui interrumpida por los clamores del pueblo que se había levantado en masa y me pedía a gritos unirme a él. Hemos levantado de nuevo barricadas, y en este momento esperamos al enemigo.*

La fuerza de estas líneas escritas en la intimidad y hechas públicas en la prensa muestran a la autora en el centro de la lucha armada pero también –y sobre todo– en medio de aquél “clamor popular” que “pide a gritos” su presencia. Su prosa enarbola aquí un “nosotros” que la protege de los juicios adversos: “hemos levantado barricadas”/ “esperamos al enemigo”. Decididamente, en estas y otras imágenes dispuestas por la prensa y aparentemente reforzadas por ella misma, Gorriti es *la escritora junto al pueblo*, la que está decidida a desafiar la mano sangrienta de los poderosos, la que expone ardientemente su vida en los momentos álgidos y se desplaza sin dificultad de la destreza literaria a la acción política, demostrando una pasión y un fervor por la causa patriota que se

---

<sup>5</sup> “Juana Manuela Gorriti. Artículo comunicado”, *Nación Argentina*, 19 de julio de 1865, el

manifiestan por igual en sus producciones literarias y sus intervenciones públicas. O para decirlo en términos del cronista al final de la nota aludida anteriormente, ella es la escritora que por un momento “ha abandonado la pluma” para vengar al esposo muerto y defender la bandera nacional. Está claro así que por esos días la prensa construye la biografía de Gorriti como un gran texto romántico cuyos hitos principales quedarán escritos para siempre en el imaginario de los lectores, aunque los prologuistas de sus obras futuras no pierdan ocasión de repetirlos cada vez que resulte necesario elogiar una nueva publicación.

### **Lectores fastidiados, lectores apasionados**

Antes de considerar esos elogios resulta interesante detenernos también en otras miradas o enfoques esgrimidos por la prensa en torno al protagonismo político de Gorriti en La Paz. Me refiero por ejemplo a la nota publicada por *El Correo del Domingo* el 23 de julio de 1865, en el cual un cronista comenta – entre asombrado e irónico - lo que según él está conversando ya toda la ciudad: que Gorriti habría abandonado las letras por las armas, para vengar así la muerte de su esposo. Del artículo se desprenden varias conjeturas e interrogantes sobre el destino personal y político de la escritora pero también sobre el destino social de las mujeres en el contexto latinoamericano:

*¿Qué significa la mujer en política en América, esto es, la mujer que manda soldados en reemplazo del caudillo muerto y porque éste era su marido? La viuda, si triunfa, ¿subirá a la presidencia? Otra cuestioncilla pertinente. La ley de Bolivia no ha previsto tan extraordinario caso, y la señora-caudillo no puede mandar el Estado. Pero si no puede ser gobierno podría y debería influir en el gobierno, y si gana la cuestión por las armas ella vendrá a ser una entidad notable: su voto hará al presidente. (...)*  
*Ahora un bando quiere rehabilitarla a la mujer. Es probable que, el otro, los otros, sigan el ejemplo, y que, veamos suplantados los coroneles y generales de pantalón y espada por coronelas y generalas de polleras.*

Obviamente el tono y la ironía que acompañan este y otros párrafos de la nota dan cuenta de la preocupación y también del rechazo frente al arrojo de esta escritora

---

subrayado es mío.

que no contenta con estar ocupando ya un lugar en la escena cultural se introduce ahora abiertamente en la ebullición de la vida pública y los conflictos partidarios, haciendo resurgir así el temor de los intelectuales porteños por la mujer politizada; un temor que se había traducido con fuerza en las reflexiones de los románticos sobre el rol social de las mujeres durante el período rosista. En este sentido, los diversos interrogantes expresados en el párrafo aludido parecen remitir y concentrarse en uno sólo que no se formula abiertamente pero que está implicado en todos ellos: ¿es posible, o mejor, es *admisible* la participación femenina en la vida política americana?.

Gorriti misma parece contestar afirmativamente la pregunta muchos años más tarde, cuando en uno de sus últimos libros: *Perfiles*, publicado en 1890, y destinado a trazar la silueta biográfica de aquéllos a quienes considera los grandes héroes republicanos del siglo XIX en América Latina decide incluir entre los hombres el perfil de una heroína guerrera como Juana Azurduy. La somera biografía que de ella construye la escritora habla de sus sacrificios y habla también del inmenso amor por su familia y por su pueblo, equiparables en intensidad y compromiso en su corazón. Claro que Gorriti hace esta defensa a fines de siglo, cuando las reglas que habían pautado el mundo del pasado parecen desvanecerse frente a los nuevos códigos de la modernización. Azurduy pertenece a ese pasado de la vida nacional donde la política y la guerra formaban parte de la domesticidad de los hogares patricios, como aquél en el que había vivido la propia escritora cuando niña. Pero a mediados de la década del 60, cuando surgen los comentarios y debates sobre la actuación política de Gorriti, ese pasado está ya bastante alejado aunque todavía no del todo superado. Y se asoma sobre el presente como una especie de sombra que por momentos amenaza con volver pero que también obliga a *reacomodar las preguntas* sobre la participación política de las mujeres. Una participación que no se daría ya en el campo de la lucha facciosa sino en la dinámica republicana: “la viuda si triunfa, ¿subirá a la presidencia?” se interroga el periodista dando por descontado que el destino político de la mujer no puede alcanzar tan alto grado. Y que en todo caso su autoridad debe medirse ahora, sino en el campo de batalla, tal vez en la

*influencia* que su opinión pueda tener sobre un gobierno liderado absolutamente por hombres. Aunque sea para responder negativamente la pregunta, la necesidad de tal consideración produce un escozor, una incomodidad y un rechazo unánimes. Y en este sentido creo que esta última pregunta da cuentas de un rasgo moderno en la índole de los cuestionamientos; porque se sustenta en la idea de que los pueblos americanos han comenzado a alejarse de los procesos revolucionarios y posrevolucionarios y que es hora ya de defender la estabilidad republicana, *reubicando a las mujeres en el espacio exclusivo de la casa y la familia*. Si bien ésta era una convicción que acompañaba también los deseos de los románticos durante el período rosista, la urgencia de la lucha clandestina y los enfrentamientos partidarios (fuera o dentro de la patria) impedían entonces que tal premisa pudiera llevarse a cabo sin la amenaza de comprometer a la mujer y la familia en esa lucha.

Unida a su imagen de literata, la actuación de Gorriti en la vida pública boliviana *desestabiliza*, *remueve* esta convicción instalada en el presente. Por eso el cronista insistirá en resaltar la repercusión que adquiere en la sociabilidad porteña, y particularmente entre las mujeres, la conversación acerca de las peripecias de la vida de Gorriti. Promediando el artículo del *Correo*... el cronista abre el juego de las miradas sobre el asunto:

*Dos damas controvertían calurosamente acerca de la ilustrada literata y caudillo a la vez.*

*-Qué hermosa existencia, decía la admiradora de la señora viuda: escritora notable y mujer política a la vez*

*-Qué existencia tan ajena de la mujer americana, replicaba la otra. Escritora, pase, pero caudillo, esto no es propio.*

*-No diga ud eso, misia Casilda, decía la primera*

*-Pues no, misia Feliciano. O mujer y madre de familia e hija afectuosa, o literata: una y otra cosa es imposible, enteramente imposible. Y mujer-caudillo además! No lo comprendo misia ...*

*-Es porque, Ud, misia Feliciano, tiende más a la prosa, a la vida sin incidentes interesantes, poéticos, dramáticos.*

*-Así será, mi amiga, pero no puedo admitir, la hija, la esposa, la madre, como yo comprendo estos seres y sus dulces obligaciones y afectos, puedan encontrarse en la literata y menos en la guerrera.*

*-Dispéñseme, misia Feliciano, no estamos conformes en esa opinión. Y a más de que, mi amiga: ¿todas han de ser lo que llamamos mujeres caseras?*

---

-Ah! Eso es otra cosa; así sí; estamos conformes. Yo creía eso, pero ud cree lo otro; enhorabuena.

*Agitadas andan pues otras mujeres con el espectáculo que les ofrece la señora de Belzú.*

Este diálogo entre dos mujeres cristaliza otra pregunta decisiva, ahora acerca de la posibilidad de compatibilizar la vida del hogar con el oficio de la literata. Pregunta que más allá de este episodio alusivo a la biografía de Gorriti va a crecer y se va a intensificar en la prensa y los semanarios femeninos que también se propagan hacia fines de los años 70 y 80 en la Argentina<sup>6</sup>. Lo interesante es que en este diálogo figurado el interrogante convive con aquélla otra imagen proveniente del pasado: la imagen de la *mujer caudillo* –a la que una de las conversadoras alude aquí concretamente –, la cual se presenta esta vez, claramente, como el emblema de una época a la que se hace preciso dejar atrás y a la que nadie desea regresar, pero a la que emula sin embargo esta Gorriti políticamente activa y comprometida<sup>7</sup>. En este sentido, resulta interesante cómo la diferencia de opiniones entre las conversadoras se resuelve aligerando primero la perspectiva sobre la escritora, en términos del destino “romántico” que le habría tocado vivir (y que al parecer no debería ser entendido de otro modo: “Ud tiende a

---

<sup>6</sup> Digamos que es esta una pregunta de largo alcance, en tanto aparece en este momento pero se mantiene vigente, bajo diversas modalidades, no sólo en lo que resta del siglo XIX sino también a lo largo del XX. Y de paso, habría que agregar también que la pregunta se extiende o va más allá del escenario cultural de la prensa argentina. La pregunta sobre la posibilidad o no de compatibilizar el oficio de la escritora con la vida del hogar se hace presente también en otros países latinoamericanos, entre ellos en Perú. Las veladas literarias de Gorriti que se llevan a cabo a mediados de la década del 70 y fuera de ellas, las reflexiones que esboza la prensa sobre el rol de las mujeres da cuenta de los alcances y la vigencia de esta pregunta en el contexto latinoamericano. Véase: “Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción”, en *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti. 1976/7-1892*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

<sup>7</sup> Tal vez sea en este compromiso explícito con la vida política y facciosa latinoamericana donde haya que leer también el distanciamiento voluntario de Eduarda Mansilla que “no quiere ser amiga” de Gorriti, así como la diferencia de posturas entre una escritora que si bien opina desde la ficción sobre los rumbos de la vida social y política (es este el caso de *El médico de San Luis y Pablo o la vida en las pampas*) mantiene un perfil más ligado con el rol social que se espera de las mujeres en pleno siglo XIX. Es decir, Mansilla se muestra siempre como una mujer culta y capaz de opinar pero no de intervenir sobre los hechos de la vida pública y partidaria. Es en esto creo una escritora de perfil más moderno.

la prosa”, dice la defensora de Gorriti. Y, desde luego, la frase también puede leerse como una crítica a quienes la justifican por los mismos motivos que ella lo hace). Pero también la solución se asoma en esa reflexión final que tanto puede interpretarse como una ironía hacia la honestidad de la escritora o como una propuesta más abierta sobre los modos (y modelos) ya no tan estancos o infranqueables de ser mujer y asumir un rol social más activo en el marco de una sociedad que marcha hacia el progreso. Me refiero a la reflexión de Doña Casilda, cuando para convencer a su amiga alega finalmente que no todas las mujeres son “caseras”, lo cual logra abrir un atajo lo suficientemente ambiguo entre las conversadoras (y las lectoras o lectores del diario), como para lograr un acuerdo momentáneo que permita al cronista cerrar provisoriamente el artículo y con él la discusión sobre el tema.

Creo que la ficcionalización de este diálogo entre dos mujeres porteñas bien puede sintetizar entonces las preguntas, los desconciertos, las incomodidades y rechazos pero también la seducción que el compromiso *literario* y *político* de Gorriti provoca por esos días en la sociedad y entre el público.

En cualquier caso, me interesa recalcar la productividad de estos múltiples interrogantes sobre la vida de la escritora en beneficio de su obra. Ya sea que se la admire o se le tema como referente social y cultural, lo cierto es que todo cuanto a ella concierne (y entre ese todo se destacan sus relatos, con miras por entonces de convertirse en su primer libro) no puede dejar de llamar la atención del público en general y de la prensa de la época. De modo que su obra adquiere no sólo el apoyo de los círculos ilustrados que la promueven sino también una enorme atención popular. A tal punto que no faltan quienes llegan a declararse “hartos” de tantas noticias y comentarios relativos a la escritora. Es este el caso de un lector confesadamente hastiado, que se queja al respecto en *El Nacional* del 19 de julio de 1865:

*Esta señora Da. Juana Manuela Gorriti por más literata que sea me está partiendo.*

*Los cronistas y las literatas la han tomado por delante y hace más de un año que no nos dejan descansar con el nombre y los escritos de esa noble muchacha.*

---

*Basta Señora, por Dios. Cualquier mortal de este mundo, cualquier subalterno o maestro, cualquier feligrés en fin tiene el derecho de fastidiarse cuando la literatura traspasa todos los límites de la paciencia y cuando diariamente le están metiendo a uno por los ojos el mismo nombre y las mismas cosas.*

*¿No son ustedes afecto a la variedad? Pues yo sí, y declaro que me aburro de saber que la señora Gorriti, notable escritora americana hace artículos y novelas muy sentimentales, muy llenos de hermosura y otras yerbas.*

*Bueno, ya sabemos esto y loado sea Dios.*

*Pero no lo sepamos mil veces más por Santa Juana Santa Manuela, y aún Santa Gorriti, si ustedes gustan.*

Como éstas, otras reseñas de época dan cuenta de un público fastidiado, ávido o subyugado por la escritora pero *jamás indiferente* a su nombre. Un nombre que remite a temas y escenarios tan diversos como la patria, el exilio, la mujer emancipada, la mujer “abandonada”, la literata, la mujer caudillo. Y que despierta en el público la *curiosidad* por la vida extraordinaria de la autora, así como el anhelo por vislumbrarla a través de sus escritos. Puede decirse entonces que ese nombre tan aludido por la prensa, el público y la crítica va forjando desde los comienzos de su carrera, lo que Philips Lejeune ha denominado el “espacio autobiográfico”. Una zona abierta a la imaginación de los lectores respecto del autor –aquí de la autora-, que se alimenta e la novela o el relato propiamente autobiográfico<sup>8</sup>. En el caso concreto de Gorriti, la prensa y los biógrafos contemporáneos contribuyen fuertemente a forjar ese imaginario en torno suyo, el cual crece también en los relatos y ficciones de la autora (el diario íntimo sale a luz mucho después, tras la muerte de Gorriti). De modo que *Sueños y realidades* – como sucederá también con sus libros subsiguientes – nace y es leído en la encrucijada de los relatos biográficos y las poses autobiográficas que desliza en sus primeras ficciones. Ambos acompañan el debut profesional de la autora<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Lejeune, Philippe, “El pacto autobiográfico” en *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, coordinado por Angel G. Loureiro, Barcelona, Anthropos, 1991.

<sup>9</sup> Cristina Iglesia ha trabajado la relación entre biografía y autobiografía en Gorriti, así como la relación entre leyenda biográfica y escritura de la intimidad en dos trabajos: “El autoretrato de la escritora” en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, comp. Lea Fletcher, Buenos Aires, Feminaria editora, 1994 y “La caja de sorpresas. Notas sobre biografía y autobiografía en Juana Manuela Gorriti”, ambos en *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, comp. Cristina Iglesia, Buenos Aires, 1993

*La inseparabilidad entre la vida y la obra* de Gorriti, así como la relevancia de su nombre en el escenario cultural de mediados del siglo XIX tal vez sólo pueda ser comparable por su popularidad y su éxito a la de otro escritor argentino de la época, cuyo temperamento excéntrico precedió también y acompañó el interés del público sobre su obra. Me refiero a Lucio Mansilla, quien decididamente supo explotar muy bien su historia de vida en cada una de las *causeries* publicadas en el diario *Sud-América* en 1890<sup>10</sup>. A diferencia suya, Gorriti no aprovecha el escándalo para cultivar una imagen excéntrica o transgresora de sí misma, más bien suaviza esas transgresiones silenciándolas o bien presentándolas como un efecto involuntario e ineludible de la vida difícil que le habría tocado vivir a partir del exilio familiar. Gorriti apuesta así a la construcción de un personaje romántico que puede ser mucho más aceptable y sensible a la época, dado que es más esperable en las mujeres. No hay más que recordar, en este sentido, a las otras escritoras europeas que apostaron también su legitimidad pública a la construcción de una imagen romántica: me refiero por ejemplo a Cecilia Böhl y Carolina Coronado en España, ambos casos analizados por Susan Kirkpatrick en *Las románticas*. De todas maneras, como su colega argentina Eduarda Mansilla, a su modo también Gorriti supo capitalizar la atención del público en favor de su obra y en base a la leyenda de una vida vivida con intensidad.

### **Políticas de inclusión. Un pedestal para la autora**

No deja de resultar significativo que en la Argentina de mediados del siglo XIX, cuando se aspira a la conciliación nacional tras varias décadas de luchas

---

sobre la leyenda de la escritora a partir de Lotman, para hablar de un juego de alianzas con la crítica.

<sup>10</sup> Encontramos en las *causeries* innumerables ejemplos del modo lúdico y parafernalia como Mansilla utiliza su propia imagen y su propia historia para dar atractivo al relato y cautivar con él al público siempre curioso por saber más acerca de la vida del escritor. “¿Por qué?”, “El famoso fusilamiento del caballo”, “El dedo de Roza” son algunos de los muchos lugares en que puede verse cómo Mansilla pone en funcionamiento aquello que él mismo reconoce como una fórmula inquebrantable en su escritura: el “éxito del escándalo”. Sobre esta cuestión en *Ranqueles...* puede consultarse el trabajo de Cristina Iglesia, “Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en Una excursión a los indios ranqueles de

facciosas, la figura de una mujer comprometida en los avatares revolucionarios sea tan justificada y legitimada por los lectores cultos de la época. Me refiero sobre todo a Vicente Quesada, Juan María Gutiérrez y en general a la *Revista de Buenos Aires* donde se lleva a cabo la suscripción a su primer libro. Sin dudas, la clave de esta aceptación reside en los círculos románticos del Perú y Argentina, proclives a valorar la colaboración activa de la mujer en el proceso de construcción de la nación, y sobre todo sensibles al destino de una escritora que, como la mayoría de ellos, conoció los sinsabores del exilio. Agreguemos a esto que la colocación y las opiniones de Gorriti en este y otros episodios de la historia política americana la encuentran siempre del lado de la causa republicana. Apenas un año después de la publicación de *Sueños y Realidades* – en 1866 – la escritora colabora en la defensa de la soberanía peruana, contra la amenaza de una escuadra española en el puerto del Callao. Más tarde el gobierno la homenajea con una medalla en reconocimiento de su actuación en las jornadas históricas del 2 de mayo. Aflora en estas imágenes el resabio anacrónico de la mujer patricia: la mujer involucrada en los avatares revolucionarios, cuya silueta sobresale en el escenario de muchas de sus ficciones.

Pero como lo demuestra el fenómeno periodístico que acompaña en Buenos Aires la publicación de *Sueños y Realidades*, lejos de perjudicarla el compromiso político boliviano afianza su inclusión entre los escritores nacionales. A tal punto que cuando el libro se edita finalmente, sale acompañado de una especie de *dossier* que reproduce “lo que la prensa ha dicho sobre sus escritos o con referencia a su persona”. Vicente Quesada no titubea en capitalizar el personaje en el que se ha convertido Gorriti durante estos meses, en favor de la venta y la promoción del libro. Así como tampoco duda en hacer explícito su juego: “el juicio de los periódicos argentinos formará el *pedestal* del monumento que la presente edición levanta a la celebridad de esta compatriota”<sup>11</sup>.

---

Lucio V. Mansilla”, en *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2003, p. 87-97.

<sup>11</sup> Quesada, Vicente, “A los lectores”, fechado en noviembre de 1865, *Sueños y Realidades*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo de C. Casavalle (editor), 1865, tomo 1. La serie de artículos periodísticos publicados por Quesada en 1865 se incluyen también en la edición

La exitosa colocación del libro entre los lectores y las lectoras porteñas se presenta a la vez como una forma de coronación de la escritora pero también como un peldaño ganado en la realización de otra premisa ambiciosa: formar *la biblioteca argentina*, una biblioteca que pueda mostrarse a los lectores europeos como signo de lo más prestigioso y representativo de la cultura y las letras nacionales. Es decir, la misma que habían soñado al menos dos décadas antes los jóvenes del 37 y que ahora guía las intenciones y las opiniones de Quesada, quien inserta la promoción de *Sueños y Realidades* en el marco de un debate mayor sobre la necesidad de fomentar la lectura y alentar la industria del libro en el país, distinguiendo al “escritor de talento” de entre la maraña de autores y publicaciones nuevas que pululan en los periódicos y revistas de época. Quesada logra tocar así a través del libro de Gorriti, un tema que había sido caro al pensamiento y las preocupaciones de Sarmiento o Alberdi, diferenciando ahora esta clase de literatura de otras publicaciones populares cuya calidad sería cuestionable (y de hecho, cuestionada). Me refiero a los folletines europeos de autores muy consumidos aunque no tan prestigiosos (como Fernández y González, de Kock o Sué), y también a los folletines nacionales con gauchos, dos emergentes de la literatura popular de la época.

Por otra parte, como lo ha hecho notar Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, la preocupación ante el auge cada vez más extendido de periódicos (y de un público creciente en este sentido), así como su contraparte: la precariedad de libros nacionales (y con ellos la falta de lectores de libros) deja su impronta en las páginas de *La Revista de Buenos Aires* y el *Anuario Bibliográfico* de Navarro Viola. Entre sus colaboradores, Vicente Quesada no cesa de condenar “la indiferencia culpable del gobierno” que recarga los materiales de imprenta con impuestos aduaneros, aumentando así los costos del libro impreso en el país. La imputación aflora en el mismo artículo donde el crítico exalta los méritos literarios de Gorriti e insta a comprar su libro. De modo que la promoción de *Sueños y Realidades* se inscribe y se lleva a cabo concretamente en ese

---

más reciente de *Sueños y Realidades*, realizada por Alicia Martorell en base a los facsímiles de la obra: *Sueños y Realidades y Vida Militar y Política del General Don Dionisio Puch*,

marco de reflexiones y reclamos que apuntan por un lado a la urgencia de fomentar la *industria cultural*, por el otro a la necesidad de diferenciar la “buena” de la “mala” literatura. Para ubicar el libro en cuestión entre los primeros, Quesada asegura a sus lectores que quienes sostienen la suscripción a la obra “somos republicanos” e invoca nuevamente al “pueblo” apelando a su colaboración porque – asegura - “el pueblo rara vez es sordo cuando se le hace comprender la verdad” (*Revista de Buenos Aires*, julio de 1864).

De esta manera, es decir colocando al libro todavía inédito de Gorriti en el estante imaginario de una biblioteca argentina prestigiosa, el crítico impulsa la venta de *Sueños y Realidades* y sostiene con orgullo que si el libro no da dinero al menos dará “honor y gloria” a la autora. El procedimiento es eficaz: la suscripción es notable y femenina en su gran mayoría. Para reforzar los logros de la campaña *La Revista...* publica los nombres de las suscriptoras: calificadas lectoras que han sabido comprender el mensaje del editor y se han solidarizado con la causa<sup>12</sup>. Como vemos, no ha sido en absoluto necesario desmarcar a Gorriti de sus actuaciones en la política latinoamericana sino más bien acentuar el compromiso con el pueblo y la república. Su inclusión en *La Revista de Buenos Aires* constituye sin dudas un pequeño triunfo inicial en la carrera de la autora (recordemos que ella es la única mujer entre los colaboradores del semanario). Pero además la exaltación de su obra puede leerse como un paso en la legitimación de la autoría femenina, en momentos en que la figura de la escritora pública no está aún convalidada ni exenta de polémicas. Aunque Eduarda Mansilla, Rosa Guerra, Juana Manso son nombres que resuenan en la escena cultural porteña de los años 50 y 60, ninguna de ellas es objeto de un esfuerzo tan vehemente y *de conjunto* para que sus textos sean difundidos, ni de una apropiación tan fuerte por parte de un círculo intelectual que se presenta como defensor de la cultura nacional. De hecho, sabemos que apenas una década atrás

---

Fundación del Banco del Noroeste Cooperativa Limitada, Salta, 1995.

<sup>12</sup> Cabe destacar que desde el interior de *La Revista de Buenos Aires*, el llamado al público femenino se ve reforzado por la voz de otro crítico por demás autorizado en la materia. Me refiero a Juan María Gutiérrez, quien insiste por su parte en señalar que los relatos de Gorriti constituyen un material de lectura indiscutible para las mujeres.

la emergencia de la periodista se prestaba incluso a sarcasmos o ironías, como aquéllos que lanzaba Miguel Navarro Viola contra las redactoras de *La Camelia* en 1852.

Si bien los “jóvenes” del 37 alentaron la figura de lectora republicana desde las páginas de *La Moda* o *El Iniciador*, hasta ahora la autoría femenina no había formado parte del imaginario romántico sino como *excepción* (es el caso de Mariquita Sánchez). Incluso avanzado el siglo XIX la literatura escrita por mujeres no deja de provocar una cierta incomodidad que suele inquietar al mundo intelectual, tanto como a los miembros de las familias distinguidas de las que a menudo provienen las escritoras. Pero uno de los grandes aciertos de Gorriti consiste en explotar desde el interior de la ficción algunas escenas elegidas del mundo autobiográfico. De manera que los sufrimientos y las nostalgias del exilio puedan llegar al gran público a través del libro o el periódico, sin limitarse al círculo acotado y estrecho aunque prestigioso de un grupo de destinatarios escogidos.

### La zona patria

En 1868 se edita en París una primera versión de la *Biografía del General Don Dionisio de Puch*. Como lo había hecho antes con “Güemes” –incluido en *Sueños y Realidades*- y como volvería a hacerlo con *Perfiles* en 1890, el género biográfico le permite a Gorriti reconstruir el escenario político y familiar de Salta, conjugando la narración de episodios históricos con el relato de los “prodigios” y “maravillas” de los héroes norteros<sup>13</sup>. De este modo, puede decirse también que la serie

---

<sup>13</sup> A diferencia de Sarmiento, Gorriti elige escribir las biografías morales y ejemplares de los héroes americanos, más en la línea de lo que proponía Esteban Echeverría a sus compañeros generacionales en las palabras simbólicas incluidas en *la Ojeada retrospectiva...* (: “Determinar los caracteres de la verdadera gloria y qué es lo que constituye el grande hombre para poner en balanza en ese crisol la reputación de nuestros hombres públicos, y colocarlos en el lugar que les toca. Escribir la biografía de los que deban merecer honra y respeto a la posteridad” (: 168), decía Echeverría en *Dogma socialista precedido de una Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*, en *Obras Escogidas*, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía a cargo de B. Sarlo y C. Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991). *Con respecto a la Biografía de Puch*, concretamente, el título del libro fue modificado en la segunda edición de la obra por *Vida militar y política del General Don Dionisio de Puch*, París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge Hermanos, 1869. Me he referido al libro y a

biográfica ayuda a consolidar la figura de la escritora patriota que se ha venido forjando a partir de la atención que provocan sus intervenciones en la vida pública. Como ya señalamos, el *personaje* Gorriti o la escritora Gorriti se construye no sólo desde las páginas de la prensa sino también desde el interior de su producción literaria. Aunque la autora no adopta nunca un discurso abiertamente político, no emite juicios ni ofrece detalles de su actuación en los episodios de La Paz y mucho menos escribe sobre su relación con Belzú, en cambio ella vuelve una y otra vez sobre un territorio elegido de la fábula personal: el reino de la infancia patricia<sup>14</sup>.

La nostalgia de un pasado vivido entre héroes magnánimos y luchas por la libertad aflora como una mancha imborrable en una variedad de textos que desde el título mismo prometen volver la mirada al pasado: *Panoramas de la vida* (1876), *El mundo de los recuerdos* (1886), *La tierra natal* (1889). En sus páginas se repite una escena preferida y *fundante* en la escritura de Gorriti, que opera como matriz de una variedad de relatos: se trata de la viajera que regresa del exilio a reencontrarse con su mundo perdido. De esos reencuentros cargados de melancolía surgen los personajes y las historias que ordenan las tramas de las ficciones: héroes y caudillos, bandidos y traidores conforman lo que podríamos denominar la *zona patria* en la narrativa de la autora.

Delimitada en las ficciones por el escenario geográfico de Salta y más precisamente de Horcones y Miraflores, la zona patria es el lugar de la memoria personal y familiar, el lugar donde reina el padre. En las páginas iniciales de "Guby Amaya". Historia de un salteador", fechadas en 1850, Gorriti evoca por primera vez su visita a las ruinas de un antiguo castillo medieval, adquirido por un héroe republicano con la intención de descansar allí cuando se hubieren acabado las

---

sus ediciones en "La novela de la historia", *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993

<sup>14</sup> No escribe directamente sobre la relación con Belzú ni siquiera cuando publica una biografía que lleva por título el nombre de su esposo. El texto se incluye en *Panoramas de la vida* (1877). Entre sus páginas Belzú emerge como el protagonista absoluto: un ídolo popular amado por su pueblo. Pero la narración procura atenerse al aspecto público del personaje e incluso cuando resulta ineludible referirse a sí misma Gorriti lo hace en tercera persona, subrayando así la decisión de no contar las vicisitudes íntimas del matrimonio.

guerras. Esas ruinas son las del antiguo castillo de Miraflores y el héroe es José Ignacio Gorriti (padre de Juana Manuela), que en 1831 abandona Salta para marcharse al exilio junto con su familia y un grupo de amigos que huyen en caravana de las huestes del General Quiroga.

Las ruinas de Miraflores representan una utopía paterna doblemente frustrada por la pérdida de la felicidad familiar y el quiebre de las ilusiones políticas. Sin embargo, para la escritora en la que no mucho después se convierte Juana Manuela, la imagen de linaje romántico de la ruina condensa el poder mágico de los recuerdos que nutren su imaginación literaria. De entre las ruinas emergen las siluetas de los héroes nacionales, las leyendas locales, las historias de bandidos y caudillos... La ruina sitúa la metáfora de una escritura que trabaja a dos tiempos: entre los sueños del pasado feliz y las realidades que han destruido los paisajes de la infancia. Los relatos de Gorriti exploran ambos mundos. Por eso, aunque impregnadas de nostalgia estas ficciones registran también una escritura gozosa, que se entrega con placer a la descripción pormenorizada de los paisajes norteños: "parajes", "romerías", "mirajes" son términos reiterados para narrar la delicia de un viaje tierra adentro. Internarse en la zona patria implica siempre una experiencia intensa y algo desquiciante para los sentidos: en el tierra adentro de Gorriti los parajes tienen un aspecto "salvaje, imponente y siniestro", la vegetación es "prodigiosa", los árboles "corpulentos" y "gigantescos", los vientos "impetuosos", las lianas "añosas" asemejan "fantasmas", las yerbas son "venenosas", las águilas chillan y atraviesan el aire con "mágicos círculos". La zona se vuelve por momentos pantanosa para quien la experimenta: se asoma a veces un "terror" contenido por el narrador de estos relatos, que sufre sin embargo los efectos de una alucinación productiva. Sobrevienen entonces los trastornos ópticos y las "visiones" que impiden distinguir la realidad del sueño. Estamos en plena literatura y también en los bordes del relato fantástico. No nos detendremos todavía en esta última cuestión.

En cambio, me interesa señalar que sobre todo en las primeras ficciones de Gorriti (me refiero a "Guby Amaya" y "Fragmentos del álbum de una peregrina"), la zona patria abre paso al *improntu* romántico. La zona es el lugar elegido para poner a

prueba algunos focos que constituirán tópicos de un repertorio sobre el cual Gorriti seguirá trabajando en sucesivas reescrituras, efecto a su vez de una búsqueda insistente por dar con la expresión de una imagen o una historia personal que no termina de cerrarse o bien de abarcarse del todo. Subyace en esa búsqueda también un gesto nostálgico (y por eso mismo romántico) que compele a la autora a querer atrapar lo que se escapa a la escritura pero que, paradójicamente, sólo a través suyo puede ser capturado. En este sentido, se diría que *la reescritura* (en sus distintas versiones y bajo los diversos géneros) *de la saga autobiográfica* define a la poética y a la política narrativa de Gorriti, cumpliendo una función muy diferente de la que podemos ver, por ejemplo, en otra narradora contemporánea como Juana Manso, abocada a corregir, traducir y dejar sin terminar la versión de su novela *Los misterios del Plata*.

En ese otro caso la reescritura tiene que ver más bien con el carácter político y casi panfletario del texto y su dificultad para hacerlo legible entre públicos de épocas y lugares muy diversos. Lo que Gorriti reescribe, en cambio, es la *fábula personal* de la exiliada; una fábula que de tanto en tanto asalta el relato y aunque sea bajo el nombre de un personaje ficticio, logra evocar o hacer recordar a los lectores su “parecido” con la autora (precisamente, el *parecido* es uno de los elementos que destaca Lejeune cuando habla de las diferencias entre autobiografía propiamente dicha y novela autobiográfica).

Con los años esta referencia autobiográfica se irá desplazando decididamente hacia la ficción, cada vez más despojada de alusiones explícitas a la vida personal, aunque sin dejar de jugar jamás el personaje de sí misma que la escritora había construido.

Para dar un ejemplo, podría decirse que algo de la voz de Gorriti resuena inevitablemente en la sensibilidad de su público cuando la protagonista de “Peregrinaciones de un alma triste”, después de un largo periplo por América llega a Salta, su tierra natal, y afirma conmovida a su interlocutora: “ El mundo es ancho, mamá Anselma, y encierra comarcas encantadoras; pero la patria es un imán de atracción irresistible; y la savia de la tierra natal, el más poderoso agente de vida”.

¿Qué lector que haya oído al menos un poco sobre la vida de Gorriti podría evitar la asociación del personaje con su autora? Claro que este tipo de expresiones invitan también a ser leídas en clave metafórica: porque la patria de la escritora remite siempre a una comarca literaria, al espacio mismo de la literatura donde se ensamblan los sueños con las realidades. Si la experiencia política es un fantasma que amenaza contra la autoría femenina e incluso (como lo prueba la hosca sino hostil recepción de la obra de Manso) contra la honorabilidad de la mujer por lo menos hasta mediados del siglo XIX en la Argentina, Gorriti manejará en todo momento el arte de hacerla jugar a su favor.

### **Más ficciones patrias: los ojos y la violencia del amor**

La zona patria proyecta también otra serie de relatos menos autobiográficos y que merecen una atención particular, por tratarse de un corpus que hace dialogar a Gorriti con el entramado de la literatura rosista. Me refiero precisamente a las ficciones que, para usar una expresión de la autora, tematizan el drama de las "guerras fratricidas". Publicados fragmentariamente en la prensa a lo largo de la década del 50, "El guante negro", "La novia del muerto", "La hija del mazhorquero", "El lucero del manantial" y más tarde "Camila O'Gorman" presentan un común denominador: en estas historias emerge siempre una pareja de amantes en peligro. Es en este sentido que los relatos de la escritora establecen un fuerte diálogo con otra gran ficción canónica del siglo XIX argentino. Como en *Amalia*, también Gorriti ofrece su propia mirada sobre la historia reciente en el marco de una ficción amorosa. Pero a diferencia de lo que sucede en la novela de Mármol, en estos relatos la pareja romántica no constituye jamás una pareja política. Por el contrario, aquí el amor y la política están enfrentados, divorciados definitivamente puesto que héroes y heroínas se enamoran de los adversarios, enemigos acérrimos de su familia. Por eso la felicidad no tiene cabida en el mundo de estos enamorados, o más bien, como veremos, el sueño de la felicidad no se apoya nunca en el Bien.

Mientras Mármol elige para su historia una heroína culta, una joven interlocutora de los revolucionarios que desde un comienzo aparece connotada por el áurea de la

lectura, en las ficciones de Gorriti, en cambio, las heroínas leen pocos libros y los amantes añoran una felicidad que no tiene lugar en esta vida. No sueñan con hijos, no leen a cuatro ojos, no tienen conversaciones ilustradas. En estos relatos no hay referencias a poetas ni novelistas sino una sola historia reiterada y explicitada por el narrador: la de Romeo y Julieta. “Sei pur tu que ancor rivedo?”, entona una voz en *off* justo al comienzo de “El guante negro”, cuando se anuncia la llegada de una carreta que trae a Manuela Rosas a la casa de su enamorado. Las citas a Shakespeare, los amores nocturnos tras las ventanas, en los balcones, entre rejas, jardines y enredaderas bosquejan idilios secretos y prohibidos. Las heroínas de Gorriti no leen ni aprenden el amor en los libros del romanticismo sino en el horizonte de la tragedia: descubren nombres fatales inscriptos entre las prendas de sus amantes, listas de sentenciados entre los papeles secretos de sus padres, cartas que deciden la vida o la muerte de sus seres queridos. Los ojos están muy presentes en estos relatos porque se abren sobre una clase de sabiduría no libresca pero que vislumbra una realidad siempre brutal, violenta. Una realidad casi nunca deseada pero irremediable. Estas heroínas viven acosadas por sueños terribles y visiones funestas, son capaces de pre-ver su destino fatal y asisten como testigos de los muertos en los campos de batalla.

Si bien en esta oportunidad vamos a concentrarnos particularmente en la serie de relatos sobre el rosismo, la denominación *ficciones patrias* resulta válida también para los relatos que tematizan las guerras de la Independencia en el Norte argentino (“El pozo del Yocci” por ejemplo). En ellos, como en cada uno de los relatos de la serie rosista a los que nos referimos, se reitera el esquema de los amantes enemigos y se esboza una imagen demoníaca de la política, que representa aquí la condena del amor-placer, del amor-felicidad. La política se inscribe en el marco de una *ley natural*, de un legado de sangre que remite a los hijos a un orden partidario determinado por los padres y al que no es posible renunciar sin convertirse en traidores. Desertar la causa implica desconocer los lazos familiares, la lealtad filial. Por eso, lejos de los ideales que mueven las acciones de los protagonistas de Mármol, los héroes de Gorriti asumen la política como un *deber* irrevocable.

En "El guante negro" la pareja de amantes pertenece por tradición familiar a bandos opuestos. Wenceslao es soldado en el ejército de Rosas y cuenta con la simpatía de Manuela, cuya conquista amorosa prometía para él la realización de sus aspiraciones de "ambición y de gloria". Pero Wenceslao se enamora de otra joven, hija de un unitario asesinado por la mazhorca. Tal como él lo define, este amor está destinado a la fatalidad: si eligen amarse estos jóvenes deben elegir también traicionar a sus padres. El relato desencadena una serie de peripecias trágicas, primero Wenceslao intenta suicidarse cuando Isabel le pide una prueba de amor: que integre las filas del ejército unitario. Tras ser salvado de la muerte por su madre, el joven decide desertar pero el padre se entera y se dispone a matarlo y enterrarlo en su propia casa antes de sucumbir al oprobio de la traición. La madre trata de disuadirlo pero no lo consigue y para salvar al hijo asesina al esposo. Wenceslao, vencido por la culpa, vuelve a las filas de los federales y muere en el combate de Quebracho Herrado. Tras la lucha, Isabel asiste al campo de batalla a encontrarse con el cuerpo muerto de su enamorado. Ha llegado allí "cubierta con el blanco cendal de la desposada" para unirse a él "en un abrazo eterno".

El lecho de muerte es aquí, explícitamente, un "lecho de bodas". Porque en este mundo de violencias extremas en el que se mueven los personajes de Gorriti la muerte es la única alternativa válida para el amor. La escena final representa la dolorosa unión de los amantes, su apoteosis. Paradójicamente, es este el momento más feliz de su historia, cuando los jóvenes se reúnen para siempre. La muerte o la demencia constituyen en estos relatos lo sublime del amor, la prueba más fehaciente y fervorosa de su existencia<sup>15</sup>.

Para dar otro ejemplo, la heroína de "La novia del muerto" no se une a su esposo en la muerte pero tras descubrir su cadáver - también en el campo de batalla - deambula por la zona durante los siguientes "treinta años de demencia" en los que le sobrevive. Desde entonces él habita en sus visiones. Y ella pronuncia sólo un

nombre, observa sólo un rostro: el de su amado. Ajena a la realidad de todo lo que la rodea se aloja en un sitio tan insondable e intocable como la muerte misma.

Pero esta locura constituye para ella una espera feliz. Se parece mucho a la otra espera de una Julieta adormecida, de la cual habla Julia Kristeva refiriéndose a los amantes de Shakespeare, a los que ella califica como la "pareja amor-odio": "más bella que nunca en esta rigidez. ¿Qué es ese cuerpo falsamente muerto y bello, sino la imagen de una pasión contenida, cerrada con candado, habrá que decir frígida por no haber podido dar libre curso a su vivencia?"<sup>16</sup>.

Gorriti propone la locura como dulce espera de la muerte. Y ya que la muerte es sublime, las heroínas locas de Gorriti son siempre plácidas y hermosas: hablan con dulzura, respiran palidez, tejen azahares porque saborean como Julieta el encuentro eterno con el amado. A partir de entonces ellas habitan un más allá del Bien y el Mal, un más allá de la política violenta de la cual provienen. Podríamos agregar que este modo fatal de concebir el amor detenta, no obstante, un goce explicitado por los amantes: cuando al comienzo de "La novia del muerto" la protagonista define su amor por Horacio no lamenta haberse enamorado de un adversario de la causa de su padre. Hay en su voz una fuerte complacencia, la enorme *ilusión* de ser la dueña de un amor prohibido: "el héroe de mi historia es un guerrero bello como un ensueño y bravo hasta la temeridad. Los hombres lo admiran con envidia; las mujeres lo aman con pasión; pero de todas ellas una sola ha cautivado su alma, y de ella son su corazón y su amor. Como Romeo y Julieta, pertenecen a dos razas enemigas — El es un Colonna —ella una Orsini" (: 114). En este momento de expresión de la ilusión romántica, la heroína casi parece celebrar la hostilidad de un contexto político que le ofrece la ocasión de experimentar un amor intenso, sublime, temerario... aunque haya que vivirlo fuera de los límites de la felicidad.

### Una mirada a la historia

---

<sup>15</sup> En "Juana Manuela Gorriti y sus mundos", incluido en *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Isabel Quintana analiza desde otra perspectiva el uso del concepto de "muerte" en la obra de la escritora.

<sup>16</sup> Kristeva, Julia, *Historias de amor*, México, siglo XXI, 1987.

Como señalamos antes, estos relatos están repletos de visiones funestas: sueños, pálpitos, figuraciones que vaticinan el porvenir trágico de la pareja romántica. Mientras los ojos de los personajes hablan el lenguaje de los sentimientos, el texto despliega la mirada aguda de un narrador que se desplaza continuamente de lo particular a lo general: del argumento amoroso a los grandes escenarios de la realidad nacional. Me interesa señalar este segundo movimiento del relato, que podríamos decir opera en dos direcciones: en el plano de la descripción del paisaje local y en su historización. Suele haber aquí un énfasis puesto en los elementos que conforman el territorio americano, toda una terminología folklórica subrayada en el texto, dispuesta a nombrar la naturaleza propia, sus aspectos diferenciales. Me refiero al uso de negritas para subrayar expresiones tales como “algarrobo”, “ombú”, “el pampero”, “el misterioso pacuí”, “el canto del coyuyo”, el “pago” argentino, entre otras voces locales. A veces estas caracterizaciones se sitúan en el marco de un suceso histórico que también es puesto de relieve por el narrador: Ciudadela, Quebracho Herrado, el episodio del asesinato de Maza en la cámara de Legisladores proveen el espacio de acción de la pareja romántica. Pero antes o después de que ella despliegue todo su protagonismo, el relato le dedica un apartado especial donde emerge la perspectiva axiológica:

*Entonces se vio una escena espantosa, en que el pillaje, el asesinato y la violencia saciaron su horrible sed, en esa inmensa emigración compuesta de venerables ancianos de hermosas vírgenes y de niños inocentes. (el subrayado es mío)*

¿De quién es este ojo que mira a las víctimas de la masacre? El paneo sobre el campo de batalla no sólo captura la tragedia de los muertos en lucha sino esta otra visión desoladora de un terror esparcido por la barbarie: los niños, las mujeres, los ancianos, vale decir los “inocentes” son las víctimas palpables no de la guerra sino del “pillaje” protagonizado por los vencedores. La voz del narrador se despersonaliza completamente en el uso de la tercera persona y se convierte ahora en un puro ojo abierto sobre la escena del crimen. Un ojo de denuncia. Resulta oportuno aclarar que en los relatos de Gorriti el narrador opera como una

verdadera cámara cinematográfica que monta su objetivo sobre los personajes y los escenarios, produciendo todo tipo de movimientos fílmicos: recortes, montajes, paneos, travelling y primeros planos. En esta caso la cámara concentra su lente sobre los sucesos de la historia y emite entonces un categórico juicio de condena al pasado rosista.

Creo que es en momentos como este cuando las ficciones de Gorriti no sólo dialogan con la novela de Mármol sino con otros textos y autores canónicos que ofrecen su propia versión historiográfica: las *Memorias* de Paz o el mismo *Facundo* ofrecen algunos ejemplos. De hecho, cuando el relato sostiene su mirada de repudio a las atrocidades del pasado o cuando quiere emular a los héroes unitarios, el narrador remite a los libros: “La historia ha consignado en sangrientas páginas esta funesta jornada que segó a la mitad de una generación arrojando a la otra a los horrores del destierro” (: 117). La cita corresponde a “La novia del muerto” y se incrusta en medio de la descripción del combate de la Ciudadela, cuyo acontecer sangriento había sido narrado antes por Sarmiento.

Este aspecto crítico de la narrativa de Gorriti la sitúa como interlocutora de los exiliados argentinos. Quesada asegura que en la producción de la autora “las escenas son argentinas y argentinos los héroes de vuestras novelas”. Pero más allá de los elogios de la crítica contemporánea, el éxito de Gorriti entre un vasto público de lectores americanos no se debe tanto a su condena abierta a las atrocidades de la barbarie sino a la capacidad de su literatura para atrapar un aspecto más fino o si se quiere más complejo del fenómeno rosista, que está presente en la sensibilidad social. Me refiero a la fascinación por la figura del Rosas. Su rostro emerge de pronto entre esta serie de relatos como un rostro hermoso y maldito, monstruoso y divino a la vez. Un rostro que antes de hacerse realidad en la vida de una muchacha inocente aflora entre sueños, como una sombría premonición que vaticina una siniestra embriaguez, una suerte de extraño paraíso del Mal.

### **Los sueños del Mal**

La joven protagonista de "El Lucero del Manantial" se enamora en sueños de un desconocido que pasa sin mediaciones de la pasión erótica a la violencia salvaje: en una misma escena Rosas besa a María con ardor, la subyuga con una mirada intensa y le arranca el corazón de una puñalada. La joven despierta asustada pero enamorada. No desea olvidar, no se esconde del Monstruo porque esta no ha sido del todo una pesadilla. María sale de la casa a cabalgar por los campos de la pampa, plena de vitalidad y de ilusiones.

Sin dudas, el sueño muestra a un Rosas perverso y el relato se encarga de confirmarlo en las páginas siguientes, recreando la ficción en el marco de la conocida historia del episodio de Maza. Pero es cierto también que este cuadro onírico exhibe la belleza fascinante del Mal, una belleza extraordinaria y capaz de conmover la sensibilidad de un ángel inocente, hasta arrancar de su alma una verdad antes ignorada. Para decirlo con una frase de Bataille a propósito de la protagonista de *Cumbres Borrascosas*: con esta heroína de Gorriti "el Mal es el sueño del Bien", aquí literalmente<sup>17</sup>. Hay en María un deseo del Mal que podría hacerle proferir: "Yo soy Manuel", como Catherine dice "Yo soy Heathcliff" en la novela de Brönte.

Es cierto que esta heroína tiene otras cosas que perder además de su propia vida, al final del relato su hijo muere por orden de su padre biológico. Se trata del propio Rosas, quien lo manda a fusilar por haber intentado vengar el crimen del padre adoptivo que un día antes ha sido asesinado en la Legislatura. Sin embargo, María ama el "corazón feroz y sanguinario" de ese desconocido, lo ama más allá de la razón y en contra de sus conveniencias: "-Manuel! Manuel! Por qué te amo tanto, a ti que no sé quien eres, a ti el terrible fantasma de mi sueño...?" (: 138) se pregunta la heroína antes de que se desencadene la tragedia final. En esta historia María no es la pobre muchacha acosada por un salvaje sino una virgen entregada a una pasión inédita que la arrastra afuera de los límites de la razón. Como suele suceder con las heroínas de Gorriti, tras la muerte de su hijo María vaga demente por la zona de la tragedia.

---

<sup>17</sup> Bataille, George, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.

Podríamos agregar que esta historia recuerda un drama en cierta manera similar, narrado breve pero intensamente por Sarmiento en el *Facundo*: se trata de otra heroína acosada por el deseo salvaje de un caudillo federal. Me refiero a Severa Villafañe, perseguida, enloquecida por escapar de las garras de Quiroga. El relato de Gorriti parece evocar en cierta medida esa leyenda: se trata otra vez de la bella y el Monstruo, del ángel acosado por el demonio. Sólo que en el escenario narrativo montado por Gorriti la bella encuentra irresistible la seducción de la otredad: María cae rendida a los pies del tirano por elección propia. Y cuando en la vida real se encuentra con el hombre de sus sueños no escapa de él sino que el romance continúa por las noches, entre las ventanas y los jardines de su propia casa, hasta que él la abandona un día embarazada sin dar explicaciones.

Es cierto que aquí Rosas es el Mal pero Gorriti coloca en primer plano el poder fascinador de lo siniestro, el erotismo de una pasión que *sólo él* es capaz de despertar. María y Manuel montan un juego de espejos reversibles, un claroscuro donde los dos términos de la oposición no están absolutamente enfrentados o al menos no son inamovibles y mucho menos irreconciliables. El sueño de María desdibuja las fronteras entre estos dos mundos a los que pertenecen hasta entonces. Recordemos que el comienzo de la historia recalca que ella es virginal, él es un fantasma sangriento. Pero dado que el Mal es el sueño del Bien, la pasión de esta pareja inusual desajusta los efectos rígidos de todos los recursos maniqueos con los cuales trabaja Gorriti en la construcción de los personajes y la trama de este y otros relatos. Si en ellos el Bien y el Mal se exhiben por una parte con absoluta y explícita nitidez (en "La novia del muerto" Tucumán es la "imagen del Edén, el Bien y al Mal aspirando a poseerla, sostienen allí perpetua lucha" (: 110), afirma el narrador contrastando la ciudad donde se ha jurado la Independencia y ahora asola el fantasma del "Tigre de los Llanos") en estos relatos también hay espacio para la ambigüedad y la contaminación de los contrarios. Por eso los amores se consuman por la noche, entre sombras, visiones, sueños tenebrosos. Entonces las miradas asertivas se suspenden y dejan paso a la fascinación del enigma. De todos ellos Rosas es por cierto el más fascinante. De modo que más que la figura de un Rosas tirano y todopoderoso, en

estos relatos prima la imagen del sueño en la que el Monstruo brilla con la “belleza sombría como la del arcángel maldito” (: 137).

### **El poder del enigma**

Gran parte del éxito de Gorriti reside en su habilidad para combinar recursos heterogéneos provenientes de estéticas y géneros diversos. Su narrativa dosifica magistralmente el énfasis de la tragedia con la intensidad del melodrama, el suspenso del folletín con el poder sugestivo e inquietante del fantástico, en un registro que como apreciamos va de lo extraño a lo sobrenatural. Precisamente con respecto a la emergencia de lo fantástico, Gorriti trabaja sobre todo en el límite del verosímil: abundan en estos y otros relatos las visiones funestas, las premoniciones y también las inscripciones siniestras sobre el cuerpo de las víctimas<sup>18</sup>.

Al final de “El Guante negro”, cuando Isabel encuentra el cadáver de su enamorado en el campo de batalla, descubre que su “cuerpo esbelto y elegantemente vestido estaba ileso” pero llevaba “una herida profunda, de forma circular y bordes negros” (: 67). Isabel deduce rápidamente el significado de esta marca: se trata de la mano de Manuela Rosas, que le ha destrozado el pecho para robarme el corazón!” (: 67). Recordemos que al comienzo del relato Isabel visita a su enamorado y descubre sobre su pecho un guante negro con la inscripción del nombre de Manuela, quien poco antes ha visitado el lugar. El mismo Wenceslao lo coloca allí como un gesto de conquista hacia la hija de Rosas, con quien flirtea no por amor sino por interés.

En la representación que el relato hace de Manuela ella aparece como una mujer buena y sin dobles intenciones. Visita a Wenceslao por agradecimiento, ya que él la ha defendido frente a un grupo de personas que mansillaban su nombre.

Manuela se queja de la hipocresía de los acólitos de su padre y también de los males de la política que le hacen perder a los amigos más queridos, ya sea que se

---

<sup>18</sup> Andrea Castro propone una aproximación a la narrativa de Gorriti a través de lo que ella denomina “el fantástico ambiguo”. Véase, Castro, Andrea, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina 1862-1910*, Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.

marchen a combatir en las tropas de Rosas o que hayan desertado al ejército enemigo. Esta Manuela que confiesa sentirse sola expresa también su nostalgia de una infancia feliz, cuando su madre y la de Wenceslao conversaban bajo el verde frescor de los árboles en la quinta de Luján. La caracterización de Manuela Rosas se superpone en gran medida con esa zona del imaginario popular que la figura como víctima inocente de un padre despiadado.

Sin embargo, puesto que ninguna visión es categórica en el universo narrativo de Gorriti, en el final del relato se asoman de improviso los contornos de una mano que significativamente delimita el hueco del corazón *arrancado* de Wenceslao. La visión de Isabel nos trae ahora una imagen sombría de Manuela. Una Manuela que parece haber copiado el mismo gesto siniestro del padre en el sueño funesto de otra mujer: me refiero al sueño de María en "El Lucero del manantial", donde también Rosas le arranca de una puñalada el corazón.

En esta visión final de "El guante negro" el padre y la hija resultan igualmente monstruosos. Pero se diría que el relato no afirma del todo la maldad de Manuela, ya que no es el narrador quien describe la escena sino la voz de Isabel que en primera persona relata lo que *ella* ve. Su mirada es la de una mujer alterada por la embriaguez cercana de la muerte, enloquecida, casi fantasmática pisando el borde de la demencia donde al menos imaginariamente se reúne con su amante.

De manera que esta irrupción fantástica más que cerrar *abre* sobre el final del relato un gran interrogante: ¿quién es o quién fue Manuela Rosas? ¿Manuela es la muchacha agradecida, cauta, sensible del comienzo de la historia, una muchacha capaz de enamorarse y coquetear con su galán, igual que otra joven cualquiera de su edad? En esta versión Manuela sería también esa niña inocente y sometida a la voluntad del Monstruo, tal como la retrata Mármol en *Amalia* y en la biografía publicada en Montevideo en 1850<sup>19</sup> ¿O Manuela es ese otro personaje siniestro del final que podría dialogar cómodamente con el retrato que hace de ella Hilario Ascasubi en un poema gauchesco incluido en el *Paulino Lucero*? Me refiero a "Isidora la federala y mashorquera", donde la hija de Rosas se pasea por los

corredores de su casa, mostrando a Isadora los siniestros *souvenirs* de la barbarie: la piel del “traidor” Berón de Astrada exhibida como un cartel a la entrada de la casa, una cabeza cortada sobre una mesa, una oreja de Oribe en el interior de una cajita... piezas de los cuerpos de los degollados unitarios guardadas como recuerdo en este verdadero museo del espanto.

Quién es Manuela realmente y cuál es y de dónde proviene el poder fascinador de su padre constituyen preguntas latentes en estos relatos. En ellos se suspenden las respuestas categóricas para abrir el camino a la eficacia del enigma. Gorriti trabaja en el filo de la vacilación, allí crecen las dudas que están y seguirán estando presentes en la memoria popular. Esta serie de relatos se interroga sobre el significado mismo del rosismo en la cultura argentina. En todo caso, las respuestas emergen a través de imágenes contradictorias que la literatura sabe ensamblar: el pasado rosista es en la narrativa de Gorriti una pesadilla fascinante, un sueño de muerte donde destellan las inquietudes sobrañantes y los fantasmas sublimes.

### **Nieblas. La moral romántica**

“Las novelas de la señora Gorriti se distinguen por sus tendencias morales, de manera que pueden sin peligro ser leídas por la familia “que sea más dada a la práctica de la virtud”. Este carácter de moralidad las hace una joya digna de estimación, y bueno es que se conozcan como contra veneno a la lectura corruptora de algunos novelistas franceses, cuyos escritos preparados para loretas y grisetas, es pernicioso se introduzcan en el hogar de las familias, derramando verdadero veneno en el inocente e incauto corazón de las vírgenes” (Quesada, V., *Revista de Buenos Aires*, julio de 1864)

Resulta notable el esfuerzo del editor y los promotores de la obra de Gorriti por subrayar su interés particular para las lectoras, en virtud de una pretendida “moralidad” que vendría a subsanar el consumo peligroso de los folletines franceses. Notable y paradójico porque, en todo caso, la moral de estas ficciones donde el amor transgrede todas las leyes que rigen los comportamientos esperables en el mundo social de los protagonistas no es, en verdad, la más

---

<sup>19</sup> Me refiero al folleto *Manuela Rosas*. Puede consultarse la edición de Juan Carlos Ghiano, que reúne dos obras de José Marmol, *Asesinato del Sr. Dr. D. Florencio Varela* y

deseable para los auspiciantes de la obra de Gorriti. Puede decirse que la crítica contemporánea fuerza la interpretación moralizante procurando contener la riqueza de sentidos y lecturas múltiples que despliegan los textos. Porque esta narrativa más bien contraviene las expectativas de una moral posible y aceptable para las mujeres en el siglo XIX. A menudo las heroínas de los relatos de Gorriti dicen *no* al ideal de la familia y el hogar. *No* al modelo de la felicidad burguesa que - como ha señalado Nancy Armstrong - se acuña en la literatura europea del siglo XVIII y define los modos de concebir el amor, la familia y las relaciones de género durante más de una centuria<sup>20</sup>. Pero la realidad política, social y cultural americana modula sus propias impresiones sobre ese paradigma. Y Gorriti no sólo explora las formas del amor en un contexto dominado por la violencia de las guerras civiles, también exalta el *mundo del afuera* como el lugar más productivo para el aprendizaje de la novelista.

Antes de reemprender un largo viaje, la protagonista de "Peregrinaciones de un alma triste" promete a su amiga enviarle cartas: "Las escribiré en todas las etapas de mi camino, y te llegarán por entregas, como las novelas que vende Miló de la Roca" (: 134). Laura ha escapado de su casa para recorrer América en busca de aventuras que le devuelvan la salud perdida. Contra las prescripciones del médico y los cuidados familiares esta muchacha comprueba que su salud sólo se recupera lejos del hogar: los síntomas de su temible enfermedad se reavivan cada vez que se intensifican los lazos afectivos con familias y amigos reencontrados a lo largo de su travesía. Para mantenerse viva y también para narrar esta heroína necesita *partir* de todos los lugares que le dan cobijo<sup>21</sup>.

Los caminos y el ansia de *salir* rigen el universo de expectativas que forjan el imaginario femenino en las ficciones de Gorriti. E incluso cuando se trata de construir una imagen de sí misma, ella elude las representaciones tradicionales y

---

*Manuela Rosas*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1972.

<sup>20</sup> Nancy Armstrong, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1987.

<sup>21</sup> Analizo este relato y su recepción en el marco de las veladas limeñas de Gorriti (donde la autora lo lee por primera vez) en "Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción", incluido en *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*, *op. cit.*

los lugares comunes con los cuales se procura convalidar la figura de la autora en el siglo XIX. Me refiero a las típicas escenas que la inscriben en el hogar: imágenes de la escritora que compone en sus ratos libres, mientras espera al esposo o acuna a su hijo. Gorriti no encaja en ese esquema sino que se construye a sí misma como una escritora en los caminos. Una escritora que recoge sus materiales en viajes largos y difíciles.

Consciente de los peligros de esta apuesta con la que precisamente orilla los límites de la "moral" de su época, el romanticismo resulta en Gorriti no sólo una opción estética sino también un atajo que permite esquivar mejor los riesgos que conlleva la autoría. En una carta escrita en 1889 a su amigo Ricardo Palma se lamenta de la senda tomada por Mercedes Cabello, quien acaba de publicar en Lima una novela de corte naturalista (*Blanca Sol*, 1889): "Me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino *con nieblas*. El lodo hiede y ofende tanto al que lo maneja como a quien lo percibe. Además, se crea enemigos, si incómodos para un hombre, mortales para una mujer. *El honor de una escritora es doble: el honor de su conducta y el honor de su pluma*" (el subrayado es mío).

La dura e implacable recepción de la novela de Mercedes Cabello en el escenario cultural peruano demostraría poco después que los temores de Gorriti sobre el futuro de su amiga eran fundados. La crítica contemporánea reniega de esta voz demasiado crítica, que denuncia sin pudores los males de la sociedad. El realismo en las descripciones y la remisión a personajes y tipos fácilmente reconocibles del ambiente limeño de la época resultan una osadía inconcebible en los textos de una joven literata.

La máxima de Gorriti al final del párrafo citado –agregada cuando lo incorpora a *Lo íntimo*– sintetiza su lucidez sobre los condicionamientos que rigen las prácticas de la autoría femenina en el siglo XIX. Y pone en evidencia que la elección de temas y estéticas por parte de las escritoras no siempre debe entenderse en el marco de las opciones poéticas sino también - y quizá particularmente - como una respuesta táctica o aún como una estrategia calculada para que la escritura pueda ser tolerada en un momento en que no está del todo convalidada la figura de la autora. En el caso de Gorriti, las *nieblas* procuran suavizar los desastres de una

realidad que sólo puede emerger contenida en el lenguaje del romanticismo. Cargadas de lirismo o de inquietudes fantásticas, las nieblas funcionan como un salvoconducto, un pase seguro para la escritora latinoamericana que transita los sinuosos caminos de una ficción sensible a los trastornos de la vida política.

### **Dinero, oficio y mercado. Hacia la profesionalización**

*Oasis en la vida* es el título de una *nouvelle* de Gorriti publicada en 1887 y escrita por encargo de una Compañía de Seguros que decide obsequiar a sus clientes en Navidad, con un poco de literatura. Es la primera vez que una entidad privada financia la publicación de una obra de la autora; hasta entonces Gorriti había publicado sus libros mediante suscripción previa de los lectores y poco después recibiría el apoyo de subsidios estatales que facilitarían la edición de sus últimas composiciones<sup>22</sup>. Pero en este caso el dinero precede y motiva la escritura, al tiempo que condiciona algunos *desvíos* y *novedades* respecto de su producción anterior. Desde el interior de la novela la voz de un funcionario pronuncia una clave al respecto: “Conociendo su fuerza en el periodismo, aconséjole seguir en él, y preferir para ofrecerle sus trabajos *un órgano neutral, en que pudiera alejarse de la política de partido*, que tanto amengua al hombre, y militar en la del eclecticismo, que lo eleva y dignifica” (: 35). Este consejo dirigido a un joven periodista que regresa al país tras muchos años de residencia en el extranjero parece salirse de la anécdota ficcional para explicitar una sentencia que acaba de ser puesta en práctica por la escritora: *la literatura debe emanciparse de la política* y –podríamos agregar- de toda connotación política explícita, para concretar esta vez *el final feliz* de los enamorados y el éxito profesional de la autora.

---

<sup>22</sup> El 5 de octubre de 1889 el Departamento de Instrucción Pública de la nación promulga una ley firmada por Juárez Celman y Filemón Posse, acordando a Gorriti la suma de tres mil pesos para la publicación de sus obras. Desde ese año y hasta poco después de su muerte se publican en Buenos Aires cuatro títulos de la autora: *La tierra natal* (1889), *Cocina ecléctica* (1890), *Perfiles* (1892), *Veladas literarias de Lima 1876-1877*, tomo 1 (1892). *Lo íntimo* se edita recién en 1897, tras las gestiones de su hijo primero (Julio Sandoval) y luego de su nuera (Urcina Ponce de Sandoval) en convenio con Espasa de Madrid.

De manera inversa a las historias de *Sueños y Realidades*, donde la enemistad partidaria de los padres vuelve imposible la unión de los amantes, aquí los hijos sellan su compromiso nupcial con los anillos de los padres muertos que bendicen simbólicamente el matrimonio de los jóvenes. Y si bien al final de la historia hacen su aparición algunos personajes ligados a la vida pública argentina (: Sarmiento, Mitre, Zuviría o Vaca Guzmán – por entonces ministro de Bolivia - asisten a la boda junto a otros hombres ilustres de la prensa argentina: “Bartolito, Dávila, Lainez, Vedia, Laurenceana, Lalanne, Walls, Ribbaumont, Ortega, Alberú, Mulhall y tantos otros”: 110), estos nombres no vienen a recordar a los lectores ningún conflicto o enfrentamiento de carácter político sino, por el contrario, buscan legitimar una circunstancia de índole privada y amorosa que atañe a los protagonistas: se trata de compartir ese momento tan ansiado en que los jóvenes son unidos en matrimonio y reconocidos por el cura como un “modelo de virtudes” más bien excepcional para la época y que merecería ser imitado.

La historia finaliza así con el cuadro solemne y consagratorio de una boda esperada y feliz que reúne en escena no sólo a los personajes hasta aquí conocidos por los lectores sino también a los actores sociales que remiten al mundo extraliterario con el que dialoga la *nouvelle*. En cierta manera, se diría que el final resulta sobrecargado, saturado no sólo y no tanto de sentimentalismos sino de una presencia institucional tan ecuaníme y perfecta que raya casi la parodia. Porque mientras el cura exalta en la persona de los jóvenes el valor del trabajo y la abnegación, el narrador aprovecha para recordar a los lectores que en Buenos Aires “existen varias instituciones creadas con capitales formados por la honradez y el trabajo, que con el modesto nombre de Compañías de Seguros, ejercen la más benéfica influencia en la vida económica de los pueblos; porque, cualquiera que sea la forma en que se tome, el seguro encierra el bienestar futuro de la familia” (: 112).

Inserta tras el discurso del cura en la boda, esta arenga aleccionadora del narrador acerca de los beneficios del progreso comercial o económico resulta algo inusitada en un momento de la novela que se esperaría meramente sentimental y romántico. Pero colocado sobre el final de la historia, el párrafo funciona como un

oportuno y certero *slogan* publicitario con el cual la autora cumple con creces los términos del acuerdo arreglado con la empresa que la contrató. En este sentido, vale la pena recordar los términos con los que en la vida real Gorriti comenta a su amigo Palma el “negociado” cerrado con la firma comercial en torno a este libro:

*Voy a acompañar a mi respuesta la presentación de mi novela Oasis en la vida que salió a luz el penúltimo día del año. Una compañía de Seguros me compró la primera edición que todavía no he visto, pues aún no me han enviado los ejemplares que me corresponden. El negociado fue: derecho a la mitad de la edición de diez mil ejemplares y quinientos nacionales al entregar el original. Los gobiernos de Salta, Jujuy, Tucumán, Córdoba y Entre Ríos me han obsequiado una suscripción subvencional de quinientos ejemplares cada uno; y que yo he querido partir con mi comprador, a pesar de los consejos de mis amigos que juzgan tonto este desprendimiento. Mi novela es de cortas dimensiones: consta sólo de ciento catorce páginas. Todavía no la he visto, pues aun no he recibido un solo ejemplar y ya los diarios hablan de ella y me la anuncian. No lo había esperado; pues me siento muy vieja para novelas. Arriesguéme a ésta porque me la pidieron con insistencia<sup>23</sup>*

Claramente, el dinero percibido por la autora funciona aquí como una cláusula que motiva argumentos, suscita recursos inexplorados por ella en libros anteriores y afianza modos menos ambiguos y decididamente más optimistas en la resolución de la anécdota narrativa y sus conflictos. En este sentido, Liliana Zuccotti ha propuesto leer *Oasis...* como una temprana y para la época inusual “ficción publicitaria”, que preluiría un siglo la aparición de novelas como *American Psycho* (1993) de Easton Ellis, donde las menciones a marcas comerciales famosas se exasperan, deslizándose una mirada crítica sobre la sociedad. Desde otra perspectiva, Francine Masiello se ha referido también a la inmersión de Gorriti en el mercado literario de fines de siglo y a su “alianza” con los sectores liberales<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Buenos Aires, 25 de enero de 1888. Esta y otras cartas – todavía inéditas – de la escritora a Ricardo Palma se encuentran en *Correspondencia literaria de Ricardo Palma con personalidades de Repúblicas del Plata* (4 tomos), en Biblioteca Nacional del Perú- Sección Manuscritos. Por otra parte, Liliana Zuccotti se ha referido a esta cuestión en el prólogo de *Oasis en la vida*, Buenos Aires, editorial Simurg, 1997.

<sup>24</sup> Masiello, Francine, “Voces de(l) Plata: dinero, lenguaje y oficio literario en la literatura femenina de fin de siglo”, en *Mujer y cultura en la Argentina del siglo XIX*, compilado por Lea Fletcher, Feminaria ed., Buenos Aires, 1994.

Por mi parte, considerando estas propuestas me interesa enfocar más bien el *profesionalismo* incipiente de Gorriti, como un rasgo que venía esbozándose, aunque más atenuado, en sus posicionamientos previos como escritora y que ahora se hace visible a través del contrato con una firma comercial. El énfasis puesto en la venta anticipada del libro por parte de Quesada en 1865, más tarde la búsqueda de subsidios estatales, hablan de una preocupación activa por conseguir dinero para su obra. Podría decirse así, que esta escritora rehúsa de entrada la postura de la aficionada; desde un comienzo su proyección como autora tiene en la mira la publicación y con ella la necesidad de encontrar los medios de financiarla.

Si bien el perfil de escritora que exhibe Gorriti a lo largo de su carrera no puede equipararse al de un verdadero escritor profesional como Eduardo Gutiérrez, el cual escribe y publica profusamente haciendo de su actividad un oficio, no obstante, ella detenta una fuerte conciencia y ambición profesional. En las primeras páginas de *Oasis...* la escritora muestra al protagonista – un joven periodista asalariado - trabajando a destajo y a deshoras en la redacción del periódico donde está empleado: “Uncido a un rudo trabajo, pegado ahí, a esa mesa de redacción, hasta los codos en la sección editorial; cronista, traductor, folletinista, corrector de pruebas: ¿a qué móvil obedecerá ese anhelo de aglomerar sueldos? Él, no es avaro ni derrochador; no frecuenta clubs ni bailes; por tanto ni juega ni galantea. En los teatros tiene las entradas de periodista. ¿A qué tanto afán de ganar dinero? ¿qué hace de él? Enigma insoluble es para mí este joven, tan franco, sin embargo, tan bueno...” (: 14). Así reflexiona en las primeras páginas del libro Emilio, un compañero de redacción del protagonista, quien esboza esta resuelta caracterización de Mauricio y con ella los interrogantes que dan comienzo al relato de su historia<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Vale la pena citar *in extenso* el comienzo de la novela, donde Gorriti compone un diálogo magistral entre Emilio y Mauricio. Un diálogo modelo, podría decirse, que reproduce la conversación de dos compañeros de trabajo en una redacción del periódico, tras un largo día laboral:

“- ¡Bah! – exclamó Mauricio Ridel, arrojando la pluma después de escribir la palabra FIN bajo la última línea de luna cuartilla marcada con el guarismo 60.

- ¿Qué es eso? – interrogó un joven que escribía allí cerca.

La novela se abre entonces con esta imagen netamente profesional del personaje – tal vez conocida por el público pero raramente exhibida en la narrativa argentina de la época – que muestra a los lectores cómo se escribe un folletín, cómo se

- El postrer párrafo del folletín – respondió Mauricio, alargando la hoja a un cajista que aguardaba.

- ¡Cómo! ¿Mañana acaba CHAMUSQUINAS DE AMOR? Hoy quedaba su héroe en una situación extrema: la mano armada de un revólver, esperando para morir el primer rayo de sol; y ya, este comenzaba a dorar las copas de los árboles; y al verlo, “Enrique apoya el arma contra el corazón, enviando a María su último pensamiento; a Dios su última plegaria” - ¿Muere?

- No; porque – “De repente, un brazo cariñoso rodeó su cuello; un rostro pálido y mojado de lágrimas se apoyó en su rostro...

“- Perdón!

“- Perdón!- se oyó a la vez...

“Y el primer rayo de sol aguardado como una señal de muerte, fue la aurora de su felicidad”

-¡Bien! ¡oh! ¡Qué bien! – aplaudió el otro; y añadió con dramático ademán:

-¡Ah! Que no haya para nosotros, parias del destino, un rayo de sol que venga a redimirnos!

-Sí; y más que uno: dos – repuso Mauricio.

-La resignación y el trabajo.

-¡La resignación! ¡el trabajo! – replicó el interlocutor con forzada risa. – Sólo tú puedes decir eso; tú, que no contento con la tarea diaria, la has subido a catorce horas. Catorce horas, pluma en mano, encorvado sobre la implacable cuartilla, y precisamente, apenas en convalecencia de la terrible herida que casi te lleva al sepulcro.

-Sin embargo, ya lo ves: estoy sano y fuerte. Un poco de sueño; a veces, un poco de fatiga; pero se piensa en el fin propuesto, y todo eso vuela y se desvanece.-

Hablando así, Mauricio consultó el reloj.

-Las siete – Y levantándose, fue a tomar de una percha su sombrero.

- ¡Las siete! ¡Con qué desenfado lo dices! ¿Sabes que has estado sentado ahí, escribiendo desde las nueve? ¡Diez horas! ¡Ah! Hombres como este son un pésimo ejemplo en la Redacción.

- Y tú, que así hablas, querido Emilio, eres uno de sus mejores obreros

- A más no poder: sábelo.

- Notificado- dijo Mauricio, sonriendo- Ruégote que al salir digas al Regente que me tenga listas las pruebas para las once.

- Y corrección hasta las dos de la mañana. Suma: catorce horas!... Adiós, escriba!

-Adiós, fariseo. –

Y ambos rieron.

Mauricio cerró su carpeta y se fue” (: 11-13)

¿Quién sino un escritor o una escritora experimentado/a en el arte de la redacción del periódico podría componer con tanta soltura este cuadro tan nítido y fluido de la sociabilidad de dos “obrerros” en la redacción? Gorriti logra aquí mostrar en qué consiste el oficio del periodista y recordar a su público que ella misma lo sabe bien. Y por eso puede describirlo con gracia y minuciosidad.

juega hasta el último instante con el suspenso narrativo para atrapar al público; y del otro lado: cuál es el tiempo y el esfuerzo al que se debe disponer quien hace de esta actividad un oficio. Gorriti se ha dedicado a él desde hace años, en los diversos países latinoamericanos donde ha vivido y en los diversos medios donde la convocaron como colaboradora o la tuvieron como directora y fundadora<sup>26</sup>.

Como en estos párrafos de apertura, otros momentos de la novela permiten trazar parecidos entre el protagonista y la autora, evocando así el *saber profesional de la escritora* bajo la impronta del protagonista. Si bien Gorriti no es propiamente una escritora profesional (recordemos que ha publicado la mayoría de sus libros bajo el auspicio del Estado, y a mediados de los años 70 cuando regresa a Buenos Aires depende todavía de una pensión del gobierno para vivir: el dinero de los libros no le alcanza), entre las escritoras argentinas del siglo XIX ella es sin dudas la que mejor logra acompasar el reconocimiento literario con el éxito popular y comercial de su obra.

Hacia atrás, ese éxito resulta claro por ejemplo en el contraste con Manso, que a mediados de siglo se quejaba de no poder sobrevivir y de no poder seguir publicando su periódico por falta de dinero y de público. Pero también hacia delante la singularidad de Gorriti se hace evidente cuando la comparamos con otra autora exitosa de principio de siglo XX, que no obstante el reconocimiento obtenido por parte del público prefiere resguardar su nombre en el anonimato. Me refiero a Emma de la Barra, más conocida como César Duayen, autor/a de *Stella*, un *best seller* de la época. En contraste con esta novelista que en 1906 opta todavía por seguir firmando con seudónimo aún después de que el éxito del libro ha hecho trascender su verdadera identidad, hacia 1890 *el nombre de Gorriti* es claramente una garantía de éxito y buena literatura para una firma comercial que desea publicitar su producto. El hecho da cuentas de la primera inmersión concreta de una autora en el incipiente mercado cultural y comercial de los años 80 en Argentina. Es en este sentido que considero que Gorriti logra tener una

---

<sup>26</sup> En Lima, Gorriti fundó y dirigió *El Album*. Semanario para las familias (1874) y *La Alborada*. Literatura, Artes, Educación, Teatros y Modas (1874-1875). En Buenos Aires, *La Alborada del Plata*. Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas (1877-1880).

aceptación y, de hecho, una colocación privilegiada en el cambiante escenario cultural del siglo XIX.

### **Buenos Aires, 1890. Nuevos héroes e itinerarios románticos**

Ahora bien, me interesa subrayar también otras cuestiones relativas a la trama de *Oasis*... La primera es que Gorriti ha ubicado el *pasado* de los protagonistas *fuera de la patria natal*. Mauricio Ridal y Julia López vienen de París y allí regresan: ni el uno ni la otra son tocados por la historia social y política argentina. No hay referencias al rosismo ni pasiones facciosas que atenten contra la unión de los enamorados. Y si bien su historia transcurre en Buenos Aires, la imagen de la ciudad se acota únicamente al *presente*. Un Buenos Aires moderno, repleto de vidrieras y mercancías codiciables emerge en la novela para tentar a los lectores. Esta ciudad prolija y ordenada, donde las instituciones funcionan y las Compañías de Seguros resuelven la infelicidad de las buenas personas no guarda relación alguna con los escenarios montados en las ficciones de *Sueños y Realidades*, ni recuerda en nada los recorridos urbanos de *Amalia*. Por el contrario, tras un corto paseo en coche que lo lleva desde el puerto al Gran Hotel situado en Cangallo y Reconquista, reciénllegado a su ciudad natal Mauricio casi no logra reconocerla, porque ésta se ha convertido durante los años transcurridos desde su niñez en una "gloriosa metrópoli":

*Sus calles niveladas, llenas de luz, surcadas por vías férreas, con anchas veredas y rico pavimento; sus casas renovadas o transformadas en palacios; sus plazas en jardines adornados de estatuas; con avenidas de palmeras que recuerdan las grandiosidades fabulosas de la India; sus escuelas que remedan suntuosos alzázares; sus teatros visitados por las primeras celebridades del mundo; con un público de gusto exquisito, que juzga con rigos y paga con regia generosidad.*

Esta Buenos Aires bella, rica y cosmopolita está decididamente lejos de la ciudad del miedo y el oprobio que Gorriti había imaginado y descrito en sus relatos rosistas desde el exilio, cuando sólo la conocía (como el autor de *Facundo* a la pampa) a través de la imaginación o las lecturas. Es ésta otra *Buenos Aires for export*: llena de atractivos para los turistas y curiosos del mundo que desearan

visitarla; una Buenos Aires digna del orgullo sarmientino, ya que no faltan en ellas las líneas férreas y las avenidas, las escuelas, los teatros, y tampoco un toque pintoresco de exotismo oriental. Pero en esta ciudad que no guarda resabios del pasado Mauricio es casi un extranjero, un "forastero" en su patria que debe ir directo a un hotel porque nadie lo espera en ningún hogar.

El recorrido en coche hasta el lugar permite mostrar a los lectores la ciudad y, en particular, permite leer a través de los ojos del viajero los carteles que sirven de guía en la ciudad modernizada: "Como un talismán de preservación tutelar, en las puertas de esos millares de edificios aglomerados en aquel vasto conjunto, brillaba la placa de la Compañía de Seguros "La Buenos Aires", poderosa asociación que cuenta en su seno a los más fuertes capitalistas nacionales y extranjeros." (:43). Así es como cierra el narrador su paneo sobre la ciudad, es decir, rematando el bosquejo con un primer plano sobre la institución comercial que auspicia la novela y que marca o prefigura el ritmo de este Buenos Aires moderno<sup>27</sup>.

Pero la configuración de la ciudad no es lo único que cambia en el escenario narrativo montado por Gorriti en esta *nouvelle*. Junto con Buenos Aires se moderniza también la vida de la pareja romántica: porque aquí sus conflictos se resuelven con la irrupción en la historia del empleado de la "Compañía de Seguros la Buenos Aires", quien paga a Mauricio una herencia inesperada de su madre, prevista por ella muchos años atrás, y que salva oportunamente al hijo de las debilidades de un padre endeudado y sometido al autoritarismo de su segunda esposa. El legado materno permite restituir así el honor familiar resquebrajado por el padre, mientras la herencia recibida acredita la buena conducta de una firma comercial que sabe cumplir con su clientela cuando llega la hora. Claro que aunque la vida se moderniza, los héroes conservan su perfil romántico: "Mauricio frecuenta la Sorbona, institutos, academias, bibliotecas; y en lugar de plegarse al "escepticismo de su época", escribe folletines sentimentales que fascinan al

---

<sup>27</sup> Podría decirse que el cartel comercial funciona aquí como el reloj de *La Bolsa* en la novela de Martel, el cual desde un comienzo anuncia el ritmo de una dinámica urbana febril y acuciante. Aquí el cartel con el nombre de la Compañía de Seguros esboza los tiempos, la dinámica y la suerte de los personajes cuyas vidas están sujetas al destino económico de la empresa que salvará su futuro personal.

público femenino parisiense, mientras sueña con fundar (en Francia) un periódico de espíritu americano”, ha señalado Liliana Zuccotti<sup>28</sup>.

Me interesa detenerme en esta última cuestión en particular, porque este rasgo del protagonista proyecta nuevamente los ideales de la autora, quien más de una vez llevó adelante un emprendimiento similar en la vida real. Primero a través de *El Album* y *La Alborada* y después con *La Alborada del Plata*, desde donde continúa el programa americanista de los anteriores, tras su llegada a Buenos Aires en 1877. Como sueña Mauricio cuando piensa en destinar el dinero de la herencia a la fundación de un semanario, las publicaciones dirigidas por Gorriti se proyectan como un órgano difusor de la cultura y la literatura americana, proponiéndose hacer visibles en Europa los avances culturales de las jóvenes repúblicas americanas<sup>29</sup>. Obviamente Gorriti dialoga y coincide en esto con varios de sus amigos y colegas argentinos o peruanos, que a su vez dirigen otras publicaciones de objetivos afines (es el caso de Quesada en *La Revista de Buenos Aires* o de Palma y su círculo a través de *la Revista de Lima* donde también colaboró Gorriti, para dar sólo algunos ejemplos).

Decididamente, en *Oasis...* Mauricio funciona como una suerte de *alter ego* de la escritora: también él es folletinista, romántico, exiliado de su patria (aunque el suyo no es un exilio político y su segunda patria no está en Latinoamérica sino en Europa). Se trata de un joven periodista dedicado a su profesión, respetuoso de los valores morales e impulsado por el deber de *volver a la patria* a pesar de su admiración por la cultura francesa y europea en la que se ha formado. Sin embargo, cuando hace su aparición en esta *nouvelle* de fin de los años 80, Mauricio es ya un *héroe anacrónico*: es decir, un héroe más cercano a los ideales y el modelo intelectual de la generación del 37, cuyos miembros habían concebido

<sup>28</sup> Liliana Zuccotti, prólogo a su edición de *Oasis en la vida*, *op. cit.*

<sup>29</sup> “*La Alborada del Plata* será un periódico internacional destinado a entrelazar nuestra literatura a la de las otras repúblicas americanas, y a propagar sus rápidos progresos. (...) En esta publicación se abre un ancho campo al desarrollo de la literatura propia de estas regiones, cuyos más clásicos representantes, con su valiosa colaboración, ofrecida con galante espontaneidad, nos harán conocer dignamente en el mundo europeo, donde hasta ahora se nos hizo tan poca justicia” (n. 1, noviembre de 1877). Con estas palabras Gorriti retoma en Buenos Aires una labor de *difusora cultural* iniciada en Lima algunos años antes.

y experimentado el viaje como un modo de adquisición de conocimientos, un medio que debía redundar en beneficio no sólo personal sino de la nación (Mauricio piensa en invertir el dinero de la herencia en cursos y en viajes de estudio por Europa).

En este sentido, el héroe de *Oasis...* está lejos, por ejemplo, del protagonista de *Pop pourri*, que viaja por pasar el tiempo y por gastar dinero en placeres que sólo pueden encontrarse de la mano de otro viajero experimentado que le sirva de cicerone en el bajo mundo parisino. Mauricio es un *viajero a contrapelo de su época* que, para empezar, no va sino que vuelve de París a Buenos Aires buscando reparar aquí el honor de su familia y de su nombre, con los valores adquiridos allí. Las pocas imágenes del pasado o de la infancia del protagonista que se cuelan en la novela aparecen como ráfagas fugaces que lo sitúan no en la casa o las calles de París sino en una escuela europea donde se canta el himno francés y donde Mauricio evoca nostálgico el paisaje perdido y deseado de su patria ("Cuando en los días clásicos, al flamear de la bandera tricolor, sus compañeros cantaban: "Allons enfants de la patrie", Mauricio buscaba en el cielo, el azul pabellón; y del fondo de su alma exhalábase el grito sagrado del himno nacional. Allá, surgiendo de las brumas del lejano pasado, la imagen de la patria aparecíale con su inmensa pampa, su magestuoso río, sus cerúleas lontananzas, llamándolo con poderoso reclamo" (: 21)).

Resulta oportuno cotejar el modelo de viajero erigido por Gorriti en el interior de esta trama novelesca, con algunas de sus expresiones proferidas públicamente (y al albergó de otro género: el discurso ensayístico) respecto *del viaje de aprendizaje a Europa*. Me refiero al discurso que ofrece Gorriti en 1876 en el Ateneo de Lima, justo antes de abandonar el país para regresar a su patria. En ese discurso la escritora se pronuncia fervientemente en contra del viaje de estudios a Europa (viaje que hacen por entonces la mayoría de los hijos de las familias ricas de Lima) argumentando que fuera de su casa y de su patria los niños pierden el amor a la familia y la identidad nacional, a la vez que están expuestos a contraer una afición malsana por los valores monárquicos, lo cual redundará en contra del espíritu republicano a la hora de regresar a la patria. Gorriti llega incluso

a imaginar que es esa experiencia precoz fuera de la casa, la que despertará más tarde en el adulto su deseo de “tiranizar” al pueblo, lo cual aparece como una amenaza siempre latente en América Latina<sup>30</sup>.

Pero Gorriti no está en contra del viaje a Europa como formación intelectual y moral; por el contrario, lo que la preocupa es más bien la *precocidad* del viajero, que aparece en sintonía con la ambición desmedida de los padres por satisfacer un orgullo de clase. Precisamente, la escritora emite su discurso en un momento y un contexto marcados por la *moda del viaje* como marca distintiva de los ricos, que no dudan en desprenderse tempranamente de sus hijos para que ellos adquieran en Europa el *status* que pide su posición familiar en el país de origen. El tema evoca, en parte, el argumento de otra novela clásica latinoamericana. Me refiero a *María* de Jorge Isaac, en cuya historia el protagonista no emigra siendo un niño, aunque sí un poco más tarde, en el momento justo en que su partida lo obliga a sacrificar al menos provisoriamente el amor de una joven que se queda esperándolo en la casa paterna y que en esa espera desespera o enferma por amor.

Claro que las reflexiones de Gorriti sobre el viaje a Europa no se refieren a los viajeros como Efraín (su viaje no es presuntuoso sino que responde a un ideal) sino a los niños ricos de una clase enriquecida recientemente en Lima, que desean no sólo ser sino *parecer* distinguida. Pero en cierto modo el argumento de *Oasis* permite sí una pequeña revancha igualmente romántica aunque edulcorada, contra las lágrimas que *María* había hecho verter al público latinoamericano. Porque en esta *nouvelle* rioplatense el viaje del protagonista sirve de ocasión para el primer encuentro con su amada, que *también viaja a Europa para estudiar* música. Al final de la historia los jóvenes regresan juntos a París. Con Julia y Mauricio el viaje (y el estudio) vuelven a presentarse como un hechos positivos y felices para estos dos enamorados latinoamericanos, en una versión más cercana a los ideales románticos del 37 que a los viajeros precoces o ambiciosos del 80,

---

<sup>30</sup> Gorriti, Juana Manuela, “Discurso leído por Doña Juana Manuela Gorriti”, en *Club Literario de Lima. Anales de la sección de Literatura*, Lima, 1875.

que con su partida ponen en peligro la felicidad personal o el futuro de la república.

### **Un rostro nuevo para Emma: ¿mujeres emancipadas?**

Detengámonos ahora un poco más en las características de este amor que se presenta a los lectores bajo las formas de una historia romántica. Podemos comenzar señalando un hecho significativo: que Mauricio no conoce el rostro de Julia sino después de haberla entrevistado y casi adivinado bajo la luz de la luna o detrás de un velo que apenas la insinuaba. Antes de conocerla personalmente Julia cifra el nombre de una joven sola, huérfana, viajera; más tarde Mauricio escuchará su voz, verá su silueta y conocerá su rostro, primero a través de una foto en el álbum de señoritas que encuentra en el pensionado de mujeres donde habita en secreto.

Durante mucho tiempo y a lo largo de muchas páginas Julia es un misterio y casi una leyenda para él y los lectores. Y en este sentido recuerda intensamente la imagen evanescente y romántica de otra heroína misteriosa, inventada también por Gorriti en una suerte de chanza literaria, tras extraer de otro álbum de familia la foto de una mujer hermosa y muerta tempranamente en los albores de su juventud. Me refiero a Emma Verdier, la poetiza desconocida y enigmática que a mediados de siglo XIX publicaba versos en los diarios porteños y comenzaba a ganarse el aplauso y la curiosidad del público por su renuencia (y la de su familia) a presentarse en sociedad. En verdad, Gorriti y el poeta argentino Bernabé Demaría fueron los verdaderos autores de sus versos e inventaron el rostro y la leyenda de la escritora, jugando a través suyo con los deseos y los prejuicios de la época ante la figura de la escritora pública<sup>31</sup>. Emma Verdier tuvo corta pero intensa vida, después de que Gorriti y su cómplice fueran olvidándose de ella, el uno entregado poco a poco a la "pereza", la otra alejada del caso por haber tenido que ausentarse de Buenos Aires.

---

<sup>31</sup> Sobre "el caso Emma Verdier" véase Gorriti, Juana M., *Lo íntimo*, Buenos Aires, Espasa, 1997; Castagnino, Raúl H., *Historias menores del pasado literario argentino*, Buenos Aires, Huemul, 1976. Y también Iglesia, Cristina, "La escritora y el tribuno: la elocuencia de la juventud", en *El ajuar de la patria.., op. cit.*

Puede decirse que a Gorriti, el éxito de Emma le sirvió para probar la eficacia que podía tener el modelo de la heroína romántica hacia mediados del siglo XIX; a nosotros para visualizar desde otro ángulo la fuerte conciencia de esta autora sobre la necesidad de pisar con cuidado en el terreno de la intervención pública y la esfera literaria. La convicción de que el romanticismo era la escuela más acertada para las mujeres no abandonó jamás a Gorriti, ni siquiera a la hora de escribir esa *nouvelle* de fin de siglo en cuyas páginas se asoman los conflictos de la vida moderna y con ellos la oportunidad de elegir una protagonista menos romántica o más acorde con otras estéticas en boga por entonces. De hecho, Gorriti pudo haber pintado a su heroína bajo los trazos del realismo o del naturalismo, como lo hace en la caracterización de la madrastra de Mauricio, un personaje secundario pero nítido que deja entrar en la *nouvelle* los aires de la época. Pero antes de referirnos a ella, agreguemos que a pesar de los parecidos con Emma Verdier, Julia López - la protagonista de Oasis... - no es propiamente una poetiza y no muere como aquélla en plena juventud pero sí es romántica, bella y lejana para casi todos los que observan arrobados su hermosura, incluso para su enamorado que tarda en descubrir su rostro. En todo caso, la novedad que aporta Julia a la narrativa de Gorriti (en concomitancia con el momento histórico en que se escribe esta historia) es la decisión de transformar su arte en un *trabajo* que le permita incorporarse al mercado laboral, ganándose ella misma su propio sustento. Recordemos que esta joven que ama la música y toca el piano maravillosamente había viajado a Europa para formarse, buscando hacer de la música una profesión o un oficio que le permita afrontar con dignidad un porvenir hasta entonces incierto como mujer soltera y finalmente huérfana. De modo que la figura de Julia introduce en la novela no sólo la exaltación de la heroína romántica sino también *la instancia del dinero y el trabajo* como una realidad acuciente de la mujer moderna<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Un amigo de Mauricio le habla así de Julia antes de que el joven la conozca: “¡Ah! Hé ahí, por ejemplo, un modelo de valor y de resignación: esta joven hija de Buenos Aires, vino hace tres años para perfeccionarse en sus estudios musicales. Su padre, ingeniero en comisión, regresó a Buenos Aires dejándola en casa de una parienta lejana. En esos tres años, hizo Julia progresos que maravillaron a pianistas de fama europea.

En este sentido, el tema recuerda (aunque sin despertar conflictos en el interior de la ficción), los reclamos de muchos semanarios americanos y rioplatenses para mujeres, que por entoces debaten y reflexionan con preocupación sobre el derecho a la educación, al trabajo femenino y la emancipación (. Desde luego, el debate se hace presente también en los semanarios dirigidos por Gorriti y en el ámbito de las veladas, aunque ella no se pronuncia directamente sobre el tema). En ese marco, no resulta casual que el tema ingrese abiertamente también en el interior de la *nouvelle*, ni tampoco que Julia opine al respecto, emulando las reflexiones de los románticos del 37: “Yo pienso que la mujer es la mitad del hombre; que ambos son las dos partes integrantes de un ser; y que, por tanto, están destinados a juntarse y unirse eternamente por el amor, para formar el Todo humano: la idea del Creador...” (: 73).

Desde la perspectiva de Julia, el amor conyugal está hecho de complicidades y solidaridades indeclinables, producto del encuentro de dos almas que no encajarían con ninguna otra más que la de su enamorado ideal. No hay competencias, conflictos ni desacuerdos posibles en la pareja formada por esos dos jóvenes, sino ojos que se miran para siempre embelezados. De modo que ahora sí es posible trazar aquí un parecido con los héroes de Mármol (no es difícil imaginar a Julia y a Mauricio leyendo a cuatro ojos a sus autores preferidos, mientras escuchan en el piano la sonata perfecta de un compositor favorito). Como sucede con Amalia y Eduardo, la novela de Gorriti también inventa una leve enfermedad de la protagonista para que su novio despliegue todos los cuidados sobre ella, y los días de la enfermedad y el encierro decidan el amor la alianza matrimonial de los jóvenes. El modelo sentimental que define los rasgos de esta pareja *moderna* de Gorriti sigue apuntando al paradigma romántico, aunque su aventura se inscriba decididamente entre los códigos y las problemáticas del 80. Y aunque Julia, a diferencia de Amalia, *sí piensa en trabajar*.

---

Pronta estaba ya para el regreso; pero su padre, que vino a buscarla, a su paso por Río Janeiro contrajo una fiebre, y murió apenas llegado aquí. La pobre niña ha quedado sola en el mundo, hundida en el dolor; pero no se ha desalentado. Rendidos al padre los últimos deberes, vuelve a Buenos Aires donde va a buscar en el trabajo la subsistencia...”, *Oasis en la vida*, Buenos Aires, F. Lajouane, Editor, 1888, p. 35-6.

Con todo, resulta interesante el contraste y las continuidades entre la voz de Julia y la de otra anciana pensionista, en el diálogo que sostienen sobre la emancipación de la mujer. Digamos que la respuesta de Julia podría ser también la de Amalia, pero la opinión de la anciana es sin dudas la de la autora:

“Emancipada o no, la mujer será siempre reina del mundo. Nada en él se hace sin su influencia: todo por obedecerla, para agradarla, por merecerla. Recorramos la Historia, desde los remotos días de la creación, hasta la hora presente” (: 70)<sup>33</sup>. A partir del comentario de la anciana se desprende, de un lado la conformidad de la escritora frente a cierto recato y perfil bajo de las mujeres, que no necesitan hacer revoluciones para ser escuchadas y para influenciar sobre la vida pública o privada de la que participan (y desde luego no deja de ser notable esta opinión, proveniente de una mujer que efectivamente ha participado en revueltas). Del otro, las palabras de la anciana desembocan en un rechazo explícito hacia esas mujeres mandonas y autoritarias que con su arrogancia y ambición de poder esclavizan al marido y lo ponen a sus pies ( y en este sentido el comentario apunta directamente hacia el personaje de la madrastra de Mauricio). Lo cierto es que ante la problemática de la emancipación de la mujer, Gorriti adopta siempre una actitud expresamente *moderada, equidistante*, que aprueba y promueve la emancipación en lo que hace a la incorporación de las mujeres como protagonistas en el ámbito de la vida cultural y literaria, pero que descrea de los arranques impetuosos o las declaraciones fervientes que pueden exponerla demasiado a la mirada pública y los reclamos de derechos igualitarios a los del hombre. Para Gorriti, estos derechos deben conquistarse *en la práctica* más que

---

<sup>33</sup> La respuesta es casi idéntica a los consejos que Gorriti dice haberles dado a Mhor y Llanos, fundadores de *El Derecho de la Mujer*, cuando la visitaron para pedirle opinión sobre el tema: “Yo les dije: - Hijos míos, no edificuéis sin cimientos. Decid a las mujeres: - Ilustraos cual lo hacen los hombres; estudiad, adquirid los conocimientos necesarios para usar de vuestros derechos, que nadie os contesta; y que cuando los queráis tomar, estén en vuestra mano. Pero, desterrad de vuestra vida las fruslerías a que la consagrais; aprended, y heos entonces, sin el permiso de nadie, en la posesión y el goce de vuestros derechos ¡Derechos!- conluí riendo con aquéllos jóvenes, que eran ya mis amigos - ¿creen ustedes, hijos míos, que la mujer tiene para mandar el mundo necesidad de que se los declaren? ¡Bah! Todos saben bien que desde el fondo de su alcoba, lactando a su hijo y arreglando el

en las declaraciones de propósito<sup>34</sup>. En este sentido, resulta ilustrativa su intervención en el ámbito de las veladas literarias que se llevan a cabo entre 1876 y 1877 en su casa limeña, porque en ellas Gorriti pone en escena ese perfecto equilibrio entre la actitud prudente o sigilosa que evita los embates y las propuestas exaltadas mientras su accionar como anfitriona posibilita la discusión de éste y otros asuntos referidos a la inserción social de las mujeres y su protagonismo en la vida democrática de las jóvenes repúblicas americanas. Allí el tópico de la educación de la mujer se entrelaza férreamente con la discusión sobre identidad nacional y el americanismo, en un debate donde opinan las mujeres a

---

banquete para el esposo, ordena la confección de las leyes y la caída de los imperios”, fechado en enero de 1883, *Lo íntimo*, *op. cit.*, p. 67-8.

<sup>34</sup> “El hogar es el santuario doméstico; su ara es el fogón; su sacerdotisa y guardián natural, la mujer.

Ella, solo ella, sabe inventar esas cosas exquisitas, que hacen de la mesa un encanto, y que dictaron a Brantome el consejo dado a la princesa, que le preguntaba cómo haría para sujetar a su esposo al lado suyo:

-Asílo por la boca.-

Yo, ¡ay! Nunca pensé en tamaña verdad.

Ávida de otras regiones, arrojeme a los libros, y viví en Homero, en Plutarco, en Virgilio, y en toda esa pléyade de la antigüedad, y después en Corneille, Racine; y más tarde, aún, en Chateaubriand, Hugo, Lamartine; sin pensar que esos ínclitos genios fueron tales, porque – excepción hecha del primero – tuvieron todos, a su lado, mujeres hacendosas y abnegadas que los mimaron, y fortificaron su mente con suculentos boados, fruto de la ciencia más conveniente a la mujer.

Mis amigas, a quienes, arrepentida, me confesaba, no admitieron mi *mea culpa*, sino a condición de hacerlo público en un libro.

Y, tan buenas y misericordiosas, como bellas, hanme dado para ello preciosos materiales, enriqueciéndolos más, todavía, con la gracia encantadora de su palabra” (: 15,16).

Con estas palabras Gorriti prologa su último libro, *Cocina Ecléctica* ( Buenos Aires, F. Lajouane, 1890) y bosqueja en ellas una imagen a la vez crítica y amable de sí misma: he aquí una mujer auténtica, inocente, que no sabía mentir, parece decirnos la escritora. La “culpa” que Gorriti reconoce consiste únicamente en no haber sabido *disimular* a tiempo el fervor de los libros (y de paso, la escritora muestra aquí su “biblioteca”: clásicos latinos y románticos franceses), producto de su inexperiencia de juventud, cuando todavía no sabía que la cocina – y no los libros – hacen las revoluciones domésticas.

La anécdota sirve de excusa para presentar un libro que lleva al frente el nombre de la autora y en el cual colaboraron un conjunto de mujeres latinoamericanas (algunas de ellas escritoras conocidas, otras no) de diversas partes del continentes, que buscan juntas el reconocimiento de un público en lo posible tan ecléctico como el recetario. Es a través de este tipo de anécdotas y moralejas que Gorriti se pronuncia sobre asuntos que están en el centro del debate público.

través de sus ensayos pero donde Gorriti sólo habla a través de las ficciones leídos ante ese círculo doméstico o bien a través de algunas intervenciones concretas (l inauguración de las veladas literarias, que permite el encuentro de los intelectuales más prominentes del Perú y América Latina con los primeros escritores y novelistas peruanos, es uno de los más sobresalientes<sup>35</sup>.

Frente a esos debates, Gorriti responderá casi siempre *a través de su propio modelo* como escritora célebre o anfitriona esmerada, que recibe e inicia a otras mujeres en el camino de las letras (en las veladas, la anfitriona induce a las aficionadas a escribir, dando temas de composición que las jóvenes leen frente al círculo y la prensa allí presentes). Prefiero interpretar esta postura no propiamente como una "treta del débil" – porque Gorriti no adopta jamás la postura del "débil" – sino como una *táctica de la prudencia* llevada adelante por una escritora afamada y talentosa, que consigue así tener bastante más éxito y aceptación del que otras escritoras contemporáneas lograron a través de sus discursos exaltados sobre la necesidad de una intervención más activa de las mujeres en la vida pública.

Respecto de *Oasis...*, sólo restaría agregar que frente a la historia romántica de sus protagonistas, se asoma desdibujada pero vívida y reconocible para el público del 80 la otra anécdota menos feliz y más siniestra del padre y la madrastra de Mauricio. Se trata en este caso de un drama estrictamente moderno: el de un marido débil, atrapado en las redes de una esposa autoritaria y fríamente calculadora cuyos caprichos lo arrastran a la quiebra económica y la consiguiente tragedia final inexorable. El hombre muere y la viuda se suicida tras la caída financiera. Esta *historia en off* en la novela, murmurada en clave de secreto por algunos personajes secundarios que la comentan en conciliábulos femeninos se aproxima al núcleo narrativo de otras muchas novelas de época.

---

<sup>35</sup> Dicha prédica estuvo presente también en los semanarios para mujeres de los años 70 pero se agudizó, se extemó y tomó virulencia en el seno de la prensa anarquista. Véase al respecto el semanario: *La voz de la mujer. Periódico comunista- anárquico. 1896-1897* (edición facsimilar), Buenos Aires, Universidad de Quilmes, 1997. También puede consultarse los trabajos de Barrancos, Dora, *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*, Buenos Aires, Contrapunto, 1990. Y de Ansolabehere, Pablo, "La voz de la mujer anarquista", en *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de*

La historia no habla de un matrimonio feliz sino que esboza a media voz el drama del adulterio y su consabida trama de intereses y traiciones, que la autora bosqueja aquí sólo tangencialmente. Narrada en *Pot-pourri* de Cambaceres, en *Inocentes o culpables* de Argerich, en "Cuadro para una novela" de Mansilla - por nombrar sólo algunas ficciones de época- esta historia latente y desplazada en el libro inscribe una vez más la voz de la autora en la trama de preocupaciones sobre el dinero y la moral (individual, familiar), como síntoma de un problema que la literatura de fines del 80 pone en escena.

La historia contrasta con la de los protagonistas y no tiene como la de ellos un final feliz. Es éste el lugar por donde *Oasis...* deja entrar a sus páginas una leve pero nítida cuota de realismo, junto a la mirada crítica y decepcionada de la autora sobre el presente.

Por otra parte, la *nouvelle* se toca así y también se diferencia de las novelas decididamente realistas de Clorinda Matto o las más crudamente naturalistas de Mercedes Cabello. Novelas como *Blanca Sol* o *El Conspirador*, que se erigen como una denuncia abierta y flagrante contra la hipocresía social peruana del último cuarto de siglo diecinueve. En particular contra los sectores encumbrados de la sociedad limeña, y en contra también de la institución eclesiástica acusada de corrupta. Frente a ellas, *Oasis...* vuelve a poner en práctica la *poética de las nieblas* y la *táctica de la prudencia*: no obtura por completo la mirada sobre los aspectos más encomiables de la realidad, no se esconde de ellos sino que los deja entrar *tangencialmente* al relato, pero sin rasgar jamás el velo con crudeza. Porque para Gorriti la literatura debe siempre *insinuar*, *sugerir* semblanzas sutiles y no "manchar con lodo" la pluma o los papeles de la novelista.

Por último, digamos que *Oasis en la vida* es un libro *aislado* en la obra de Gorriti. Sin precedentes y sin sucesores en cuanto a su incursión en las arenas del *presente*, el planteo de conflictos y su resolución feliz. Texto aislado e incalificable también para su autora, que así lo describe en carta a su amigo Palma: "Aquí hemos tenido y seguimos en ello, una avalancha de novelas de todas las escuelas

y de todos los colores: desde el azul cielo, hasta el púrpura ocre. No sé en qué categoría colocar la fruslería que en vísperas de mi enfermedad publiqué: "Oasis en la Vida", y que envié a U por el correo" (30 de marzo de 1888). Ni completamente romántica, ni trágica, ni histórica, ni decididamente moderna o enfáticamente realista aunque sí preocupada por las urgencias materiales del presente, *Oasis* es asumido como un trabajo menor, una "fruslería" o mejor una tregua para la escritora a menudo comprometida con la memoria histórica, que aquí desliza también –al menos tangencialmente- una mirada de soslayo sobre las *nuevas* realidades que se asoman promediando el fin de siglo.

### **Rémoras románticas: padres e hijos en el corazón de *Lo íntimo***

El particular proceso de mediaciones o intermediaciones al que se ven expuestas las últimas composiciones literarias de Gorriti antes de su edición póstuma prueban que la figura de la escritora romántica sigue estando vigente todavía a fines del siglo XIX y a comienzos del XX, cuando la autoría femenina no resulta ya tan excepcional sino que forma parte del escenario cultural y la sociabilidad literaria de la época. Y los reclamos sobre su legitimidad, esgrimidos desde el interior de la prensa y los semanarios, son parte de un debate que ha dejado de ser novedoso y se ampara, por lo general, en el lugar de reconocimiento conquistado por algunas escritoras americanas de renombre.

En 1897, tras varios años de la muerte de Gorriti, se publica en Buenos Aires su último libro titulado *Lo íntimo*, texto de factura lerda y raleada, que la autora había comenzado a escribir casi dos décadas atrás, poco antes de regresar a su país natal después de una larga permanencia en la capital peruana. El cambio de residencia marca el origen del diario: la primera fecha es del 11 de marzo de 1876, la última del 25 de octubre de 1892, días antes de su muerte. Los años transcurridos en el medio son muchos pero la escritura saltea meses y a veces años respondiendo sólo a la necesidad o el deseo de escribir y no al seguimiento ordenado de las novedades o las vicisitudes diarias de la autora. Vale decir que este diario avanza sin imposiciones ni esfuerzos pero logra reflejar la ajetreada actividad de una escritora sumida casi siempre en la factura de otros libros.

De pronto las páginas del diario comentan cómo progresa, y después, cómo se suspende la escritura de *Perfiles* (1892) para adelantar la *Cocina Ecléctica* (1890), frente al rumor de que una famosa colega europea (la escritora española Emilia Pardo Bazán) prepara la edición de su propio recetario, tras haber oído hablar del de Gorriti. O bien éstas páginas se refieren a la original idea de publicar en libro las producciones de Veladas Literarias de Lima o sino al proyecto trunco de escribir con Clorinda Matto y Mercedes Cabello una novela de corte naturalista. El diario registra así rápidas pero múltiples referencias a la vida profesional y social de la escritora pero también desliza anécdotas o reflexiones de carácter meramente personal que, a través de diversos fragmentos, irán construyendo *la imagen de sí misma* que la escritora desea imponer finalmente a sus lectores: viajes, hijos, libros pero también dolores y soledad constituyen los temas y argumentos principales de este diario de tono intimista y revelaciones más bien sobrias, que de tanto en tanto ofrece a modo de *exempla* los saberes y las convicciones que la escritora ha ido cultivando a lo largo de su vida y que guían su postura ante el mundo: “Estoicidad- ¿Qué inmensa distancia entre la paciencia y ese heroico esfuerzo del alma que pone la placidez en el semblante, mientras sangra el corazón!”, escribe Gorriti hacia junio de 1874 (: 25).

O algunos años después, en marzo del 79: “¡Ah, hijo mío! ¡cuán solo está mi corazón y mi pensamiento! ¿Con quién comunicar si aquél que era mi confidente y mi consultor está lejos? Porque, hijo mío, amabilidad, cariño, bondad, generosidad, halago, todo esto debemos dar a la gente a manos llenas y de pleno corazón; pero confianza, ni una gota. Excepto para la madre y el hijo; y esto: algún hijo como tú. El fondo de nuestra alma debe ser un misterio” (: 52). Y todavía, en abril de ese mismo año un lamento: “¡Cuánto echo de menos a mi hijo! ¡Este Lima que yo amo tanto, paréceme un desierto sin él! ¿A quién hablar desde el fondo del alma? Los demás para mí, son amistades puramente de salón, de escenario. Detrás de los bastidores no había sino nosotros dos. Así, miro en torno y me encuentro sola: sola de alma y de corazón” (: 53). O simplemente esta otra sentencia, hacia 1886: “En la vida, como en el combate, la retirada es fatal; débese ir siempre adelante, adelante, aunque sea al abismo” (: 85).

Son éstas algunas de las *máximas*, *lamentos* o *consejos* a través de los cuales se esboza una suerte de declaración de principios legada a los hijos y los lectores. Gorriti formula aquí abiertamente las claves de una filosofía no del estoicismo sino – nuevamente – de la prudencia, que en la práctica se traduce siempre en una táctica del disimulo que resguarda su interioridad de las miradas ajenas mientras la preserva de las hostilidades del mundo. Esa táctica incide fuertemente en la configuración de este libro programadamente póstumo, porque lo único que la autora nos *revela* en él abiertamente es algo que en verdad ya conocíamos por el tono y los giros de sus ficciones más autobiográficas: la *nostalgia*, la *melancolía*, el espíritu “triste” de un alma que afecta alegría pero que confiesa no tenerla porque vive del pasado o mejor, porque busca siempre en él una felicidad irrecuperable en el presente.

La historia de los padres y los recuerdos de los hijos distantes o muertos afloran como ráfagas de esa felicidad perdida: por ejemplo, en la imagen tierna de una niña echada de bruces sobre la cama, garabateando entre varios cuadernos su primera novela. Páginas después, el cuadro contrasta con el recuerdo triste del día en que a su madre le anuncian la enfermedad y la muerte de la hija. Se trata de Mercedes Belzú, que antes de morir había publicado o dado a conocer algunos de sus poemas. Pero también la propia infancia de Gorriti se hace presente al comienzo del libro, cuando la escritora evoca enternecida su temprano rechazo a desprenderse de la casa familiar y de la vida rural para ir a estudiar a la ciudad. *Los padres, los hijos y la infancia* ofrecen así algunas de las imágenes más potentes del libro; son los hilos que llevan al pasado y también el tesoro máspreciado, la cifra de todas las emociones que esta autora está dispuesta a “revelar” a sus lectores.

En disonancia con ese pasado añorado, el presente ofrece a su vez un único remanso: el momento de la escritura emerge como un consuelo inigualable, una pasión fatigosa pero dulce, esperada y reparadora, que la salva de todas las pérdidas, las carencias y los dolores que traen consigo la enfermedad y la vejez: “Nada consuela tanto en las penas de la vida, como este paréntesis que la pluma nos impone en medio del trabajo. Cuando, acabadas las clases, con la mente

abrumada de fatiga me refugio en el rinconcito donde está mi carpeta, paréceme un oasis delicioso que brinda sombra, frescura y melodía” (: 34), anota el 27 de mayo de 1876.

La escritura del diario es el único oasis declarado en este libro que construye una imagen personal demasiado melancólica y por esto mismo distante del tono más alegre, osado y entusiasta que, como veremos, sí se asoma abiertamente en algunas zonas de su epistolario. En lo que respecta a las “revelaciones” esperables en un libro de este tipo, es preciso decir que *Lo íntimo* no nos cuenta nada verdaderamente nuevo sobre la vida de la escritora, nada que pudiera resultar atractivo para los lectores y las lectoras curiosas que pueden haber seguido sus libros o haber leído sobre su vida a lo largo del siglo. No habla de los hijos tenidos fuera del matrimonio, ni de las aventuras amorosas y tampoco de las causas o las peripecias de la separación de Belzú. Gorriti se refiere a él sólo subrepticamente. O bien para mencionar su propio sacrificio al enviarle a las hijas a Bolivia cuando éstas eran pequeñas. Con respecto a esto último, puede decirse que *Lo íntimo* recuerda otro libro autobiográfico de una escritora romántica europea a la que Gorriti sin dudas debió leer y admirar, y con la cual fue comparada a menudo por sus contemporáneos y biógrafos. Me refiero a la *Historia de mi vida* de George Sand, donde la escritora expresa abiertamente su decisión de no hablar del pleito de separación conyugal (tema que sin dudas interesaría al público: Sand se había divorciado de su esposo en 1831), mientras dedica más de la primera parte del libro a contar la historia de su familia y en particular la de su padre, quien fuera soldado en el ejército de Napoleón.

A través de esa historia reconstruida por medio de las cartas de aquél a su madre, es posible vislumbrar los escenarios y pormenores de la guerra, sus efectos en la vida privada de los individuos y las familias, en el pasaje que va de la monarquía a la república en Francia. Sand aclara especialmente en el libro que su propósito no es narrar la vida de su padre como si fuera una novela sino por el contrario, buscar en la voz de un testigo los hechos pasados, *para que la historia de vida pueda ser leída como un modelo*, es decir, la historia de vida debe ser leída en la medida en que esta es *útil* a los lectores, los cuales deben encontrar en ella una enseñanza

moral: “No olvidéis a vuestros muertos. *Transmitid la vida de vuestros padres a vuestros hijos*; haceos títulos y armaduras, si queréis. Pero la llama, el pico o la podadera son tan bellos atributos como el cuerno, la torre o la campana. Os podéis dar ese gusto si así os parece. Los industriales y los financieros también se lo dan... ¡Cuántas luces se apagaron en la historia porque la nobleza quiso ser la única antorcha y la única historia de los siglos pasados! Escapad al olvido; *escribid vuestra historia si habéis comprendido vuestra vida y sondeado vuestro corazón*. Para eso y por eso escribo la mía y voy a contar la de mis mayores” (: 18, el subrayado es mío). La historia de estos padres es la de aquéllos que han asistido al nacimiento de la vida republicana en Francia con sus innumerables conflictos. Una historia que como la de muchos otros vale por sí misma y merece ser contada. Sand la visualiza a través de las siluetas de los hombres y mujeres de su familia.

Gorriti parece seguir este ejemplo y hacerse eco del postulado de Sand cuando se esmera en contar no sólo su propia vida o la historia de su padre sino también la de otros personajes a los que ha conocido y admirado, por considerarlos relevantes y valiosos en la historia republicana de América Latina. Elige para ello el género biográfico y escribe entonces, primero la *Historia de Don Dionisio de Puch*, luego la silueta biográfica de hombres y mujeres tan disímiles como Miguel Grau, Mitre, Ricardo Palma o Adelaida Ristori entre otros que conforman el índice de *Perfiles*. Pero la historia del padre, como la de otros personajes de su familia se escribe sí en el interior del diario íntimo, más precisamente: al comienzo y en el final del libro, cuando remonta el pasado familiar o vuelve a evocar la imagen y la leyenda del castillo de Miraflores, respectivamente.

En *Lo íntimo* algunos de estos fragmentos parecen extraídos o calcados de otros textos de Gorriti donde la historia del padre y la familia ya había sido narrada (es el caso de Güemes, o de Guby Amaya, donde aparece precisamente la mención a Miraflores), lo cual hace pensar que esos pasajes pueden haber sido agregados al diario cuando, ya cercana a su muerte, Gorriti se siente apremiada por el tiempo y piensa en “completar” los vacíos del libro. Llama la atención, en este sentido, el carácter más narrativo o menos fragmentario de las primeras páginas del diario

que no están fechadas, probablemente porque pueden haber sido agregadas con posterioridad y porque, ciertamente, no responden al *presente* sino que se esmeran en recuperar el pasado familiar y paterno e incrustarlo en el diario íntimo *antes* de que se empiece a contar la historia personal<sup>36</sup>.

“Vivamos entre los muertos” (:17) escribe Gorriti en las páginas iniciales de *Lo íntimo*. La exhortación resume el *espíritu de veneración* con el que esta escritora evoca siempre a sus ancestros. Y con él la convicción de que contar su historia es *útil y necesario* a los lectores. Tal vez porque, como Sand, esta mujer también se reconoce hija de sus padres y de sus obras. Por eso el libro realza cada tanto, aunque sucintamente, los lazos inquebrantables entre *infancia, familia y naturaleza*, como un lugar imaginario que esboza una utopía sólo realizable a través de la escritura y el recuerdo, espacios donde sí es posible recrear la felicidad o medir el infortunio de una vida que transcurre ahora hacia su fin. La impronta de Sand y la de otros escritores románticos europeos o americanos (Gorriti registra en *Lo íntimo* la lectura de Goethe pero también la de Isaac) opera como una influencia significativa en este y otros textos de la escritora. A la hora de proyectar su propia imagen autobiográfica, ella no escribe un relato extenso y articulado de su vida sino que prefiere montar cuadros, escenas, imágenes, anécdotas independientes entre sí pero que, hilvanadas unas tras otras, ofrecen una semblanza suya a los lectores: “*Lo íntimo* son observaciones y apreciaciones de la autora a través del tiempo, con el criterio de una larga y variada existencia hoy próxima a concluirse”, anota en el prólogo de la obra fechado en julio de 1892. En este libro póstumo y autobiográfico Gorriti apuesta a la poética del fragmento.

---

<sup>36</sup> La suposición se sustenta, precisamente, en las propias declaraciones de la escritora, que hacia el final del libro se siente agobiada por el peso de la enfermedad y la conciencia de que no llegará a terminar su obra como quisiera: “Si no fuera este fiero dolor que me aqueja sin descanso, habría de charlar como una cotorra y referir muchas cosas de la sociedad. Pero cada día me encuentro peor, y el ¡ay! es mi aliento. Me están cayendo pedidos de todas partes para escribir en periódicos que deben salir el doce del entrante Octubre, en las fiestas de Colón. Yo contesto: no, no, no... Hoy quisiera compaginar algunos originales de “Lo íntimo” para darlos a la copia... Tengo que llenar muchos, muchísimos vacíos entre ellos: nos é si lo podré hacer.

### **Las zonas de reserva. El modelo de la autoría censurada**

Detengámonos ahora sólo en dos pasajes de *Lo íntimo* para ver cómo dialoga este texto con el resto de la obra editada e inédita de la escritora. En primer lugar quisiera llamar la atención sobre un anécdota donde se asoma por única vez en el texto la figura de Rosas. La autora se refiere a una tarde pasada en compañía de otras dos amigas “en el retrete de la bella AR”. Se trata de la hermana de quien fuera el Gobernador Supremo de Buenos Aires durante más de tres décadas, la cual después de muchos años sigue albergando todavía entre los muchos objetos que adornan su cuarto, la foto en miniatura de Juan Manuel. Al verla, su otra amiga queda extasiada por la belleza de ese hombre cuyos ojos la encandilan a tal punto que la joven llega a proferir a modo de peligrosa chanza un interrogante que pone en duda las imputaciones que a aquél le hiciera la historia: “Un país que está mortalmente enfermo necesita operaciones dolorosas. Cómo llamaremos al que las practica: tirano o salvador?” se pregunta la joven, y Gorriti concluye: “Aun en broma, aquella doctrina era tan atroz, que la misma hermana de Rosas la castigó con un abanicazo” (: 47).

La amonestación de Agustina R. cierra la escena y la anécdota en el diario de la escritora, pero su efecto final evoca no obstante a aquél personaje bellamente siniestro de los cuentos de Gorriti, reenviándonos a ellos y también a unas pocas páginas atrás en el diario, donde una máxima sostiene lo siguiente: “A los seres formados de lo sublime del bien y de lo sublime del mal, se les ama con terror y se les odia con admiración” (: 25).

Ahora la máxima parece evocar silenciosamente no sólo a Rosas sino también a Belzú, dos personajes fuertemente controvertidos pero fascinantes, que afectaron de manera crucial el destino y la obra de Gorriti. Como la mayoría de los escritores y las escritoras románticas, también para ella la belleza se muestra siempre en los extremos. Y es por eso que las imputaciones éticas y las políticas no obstaculizan

---

Tal es el estado de mi postración... Al menos sirvan los avisos que os dejé a señalaros el camino en el piélago de la vida”, fechado en setiembre 15 de 1892, *Lo íntimo, op. cit.*, p. 159.

sino por el contrario acrecientan el potencial poético de personajes como éstos<sup>37</sup>. Gorriti inventa en sus ficciones su propio Rosas, y esta anécdota recogida en el diario proyecta una vez más su alerta contra la poderosa atracción que él ha ejercido y puede aún seguir ejerciendo, no sólo entre quienes “lo aman con terror” sino entre los que lo “admiran” a pesar del mal que reconocen pudo haberle acarreado a su patria.

El otro pasaje de *Lo íntimo* en el que vale la pena detenerse está relacionado también, aunque de manera indirecta, con Juan Manuel de Rosas. Se trata esta vez de su sobrina, la escritora Eduarda Mansilla, una reacia colega de Gorriti cuya amistad se presenta como un jalón inabordable para ella: “Tengo verdadero deseo de ser amiga de Eduarda Mansilla. Pero ella no quiere mi amistad: a unos dice que no puede acercarse a mí, porque he escrito contra Rosas; a otros les dice que la amistad de una vieja solo conviene a una joven, porque a una mujer de años la envejece. En el terreno de la literatura, le he hecho avances que le demostrarían mi deseo. (...) A todo esto ella háme contestado del modo más afectuoso, cumplido y lisonjero” (: 74) dice el diario de la escritora hacia 1885. Tras lo cual leemos una breve esquela de Mansilla con la que se intenta “probar” su respuesta “cumplida” pero distante, a las recurrentes muestras de amabilidad con las que su colega trataba de conquistarla.

Me interesan estos párrafos que nos permiten salir y volver a entrar de *Lo íntimo* hacia una zona inédita y privada de la escritura de Gorriti, que puede echar una luz nueva sobre este libro póstumo. Me refiero a su correspondencia con Ricardo Palma, la cual cubre el período de la residencia de la escritora en Buenos Aires,

---

<sup>37</sup> Sarmiento quizá haya sido el más vehemente de todos en señalar la productividad de la figura de Rosas en su carrera política y literaria cuando en plena *Campaña en el ejército grande aliado de Sud América* (México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958) escribe a Mitre: “Para mí no hay más que una época histórica que me conmueva, afecte e interese, y es la de Rosas. Este será mi estudio único, en adelante, como fue combatirlo mi solo estimulante al trabajo, mi solo sostén en los días malos. Si alguna vez hubiera querido suicidarme, esta sola consideración me hubiera detenido, como a las madres, que se conservan para sus hijos. Si yo le faltó ¿quién hará lo que yo hago por él” (: 71-2). El enemigo se asoma aquí como una razón de vida y de escritura. Por su parte, MármoI pierde ese móvil después del triunfo de Urquizas en Caseros. Desde luego, la

entre 1882 y 1892 (en el medio, Gorriti concreta también algunas breves estadias en Lima), años que coinciden, a su vez, con la gestión de su amigo como director de la Biblioteca Nacional de Lima tras la guerra del Pacífico. Las cartas están abarrotadas de referencias a libros enviados o recibidos, a autores y amigos que van y vienen de Lima a Buenos Aires, a la vez que recogen novedades sobre el acontecer de la vida social y cultural porteña o latinoamericana de la época. Pero además de las noticias sobre asuntos políticos, sociales, profesionales de ambos correspondientes, esta serie de cartas se refieren a menudo a cuestiones más íntimas y privadas. O bien a los *rumores* (a veces infructuosamente silenciados y devenidos en “escándalo”) que circulan aquí y allá sobre la vida personal de otras figuras públicas o de otros hombres y mujeres de letras. Es este el caso de las menciones y comentarios sobre Eduarda Mansilla, en una carta enviada a Palma el 12 de junio de 1885. En esa oportunidad es cuando Gorriti *escribe por primera vez* el párrafo de *Lo íntimo* citado líneas arriba, en el cual se queja de la indiferencia de su colega. Sólo que en la carta el comentario sobre Mansilla no termina allí sino que continúa, para explayarse luego sobre otros pormenores y novedades acerca de la vida privada de la sobrina de Rosas. Más concretamente, sobre los motivos que decidieron la inminente separación de Eduarda de su esposo:

*La pobre Eduarda ha tenido un fracaso horrible. Se fue pomposamente a reunir con su marido en Inglaterra donde es Ministro Residente. De paso por las costas del continente quiso dar un paseo por Francia. En Burdeos tomó consigo a una hija que acababa su educación en un colegio y fue a París, donde se detuvo un mes, siguiendo luego su viaje a Londres. Pero fue el caso que ella había dado la dirección de su correspondencia a la Legación argentina en Londres; y allí entre otras cartas había ido la de su amante, el Dr. Plaza, Ministro de Hacienda. García recibió estas cartas en ausencia de Eduarda que todavía no había llegado. Reconoció la letra y la abrió...  
Cuando Eduarda llegó a Londres el marido le mostró la carta y tomando del brazo a su hija, se la llevó al interior de la casa: todo esto en silencio.  
Eduarda se quedó sola en el salón.*

---

crítica se ha ocupado de señalar y analizar la relevancia de la figura de Rosas para los románticos argentinos.

*Como mujer muy inteligente que es salió inmediatamente de la casa y de Inglaterra y después de una corta estadía en Francia hase regresado a Buenos Aires, donde ha encontrado a Plaza caído del puesto. Ahora ha dejado el apellido del marido, guardando solo el de su familia, y en literatura, el de Eduarda a secas. Eduarda es la mujer de más elevada inteligencia de la América del Sur; y es lástima que adolezca de todas las pequeñeces y mezquindades mujeriles*

La carta en cuestión revela no sólo las peripecias familiares de Eduarda en estos años sino que muestra a Gorriti *convirtiendo el rumor en relato*, más propiamente, en una *versión bien narrada* de los hechos, que aparecen expuestos aquí con toda su crudeza pero también con el dejo de suspenso que demanda una historia de este tipo (: "reconoció la letra y la abrió", escribe al referirse al momento más decisivo de esta situación y marca entonces una pausa, un punto y aparte antes de continuar). La narradora compone escenas, enfoca imágenes nítidas que imprimen realismo y dramaticidad al relato ("Eduarda se quedó sola en el salón"), encontrando las frases más certeras para llegar en pocas líneas a la resolución final de los hechos, agregando incluso una coda reflexiva sobre el carácter o la personalidad de la protagonista. Casi se diría que Gorriti disfruta el relato e inspirada en la suerte de Eduarda esboza el "cuadro de una novela"<sup>38</sup>.

Pero también son otras las consideraciones que podemos desprender y más bien nos interesa enfocar a partir de este relato confidencial incluido en el epistolario con Palma. En primer lugar, que la imagen de Eduarda Mansilla se asoma en esta y otras cartas como una *figura de competencia* en el terreno literario: ella "es la mujer de más elevada inteligencia de América del Sur", afirma la corresponsal. Se trata de una escritora, por cierto, a la cual Gorriti admira más que a ninguna otra. Y al parecer la admira no sólo por su éxito profesional sino también por su *elegancia* para salir con dignidad de una situación bochornosa que amenaza con dejarla muy mal parada frente a la opinión pública: al ser descubierta por su esposo, Eduarda

---

<sup>38</sup> Tomo adrede esta expresión que sirve de título a una *causerie* de Mansilla, quien cuenta también en pocas páginas la historia de una infidelidad que aparece como un síntoma de época y que, de hecho, narran con más detenimiento y de otro modo varias novelas contemporáneas. Véase "Cuadro para una novela", en *Horror al vacío y otras charlas*, edición a cargo de Cristina Iglesia, Julio Schwartzman y colaboradores, Buenos Aires, Biblos, 1995.

sale de la casa y de Inglaterra buscando refugio en París. En este juicio de Gorriti sobre la “inteligencia” de su colega ante una situación tan delicada no puede sino resonarnos su propia historia de vida: es decir, su propia decisión de abandonar La Paz para trasladarse a Lima con sus hijas cuando se desata el escándalo sobre sus amoríos con Balivián y la respuesta iracunda de Belzú desafiándolo a duelo. Se entiende bien que Gorriti deseara ser amiga de esta mujer tan inteligente, tan veladamente apasionada y finalmente tan osada en la vida personal como ambiciosa en el terreno de las letras. Se entiende también que Eduarda no quiera involucrarse con ella, mucho menos cuando el escándalo amenaza con tocarla precisamente en un asunto tan personal y que se parece tanto al que años atrás llamara la atención del público en torno de la figura de Gorriti, lo cual podría suscitar ahora una asociación entre ambos hechos que resultara inconveniente para Eduarda.

Volvamos ahora a *Lo íntimo*, cuyas páginas albergan *sólo una parte* de la carta donde Gorriti escribe a su amigo sobre la suerte inminente de su colega porteña. La cuestión permite abordar una consideración crucial en torno a la obra y la escritura de Gorriti. Porque al cotejar esa zona del diario con el relato completo sobre Mansilla en las cartas a Palma es posible visualizar también *las relaciones y los préstamos entre ambos textos*. Y lo que es aún más interesante, enfocar la figura de otro *mediador* que se inmiscuye en la escritura de la autora para *cortar, pegar, recortar y armar* la versión final del diario, procurando fijar el texto definitivo y tratando de dejar afuera de él todo lo que pueda agraviar la imagen pública de la escritora. Ese mediador es el hijo de Gorriti, Julio Sandoval, quien se hace cargo de la edición póstuma de *Lo íntimo*. Otra serie de cartas que él le escribe a Palma tras la muerte de su madre nos revelan este dato fundamental y hasta hace poco desconocido sobre el libro: es decir, que es Julio quien edita el libro procurando a su vez reorganizarlo y zurcir los huecos que la autora habría dejado sin salvar antes de morir, para lo cual se toma la libertad de *rellenar* el texto con fragmentos escogidos del epistolario a Palma, recortando los pasajes que él considera más

adecuados para el diario. Sandoval lo dice expresamente en una carta fechada en Buenos Aires el 10 de mayo de 1893:

*Las copias que tomé de sus cartas, gracias a la bondad de la Sra Cristina, casi me completan los claros de "Lo íntimo". En los originales de aquéllas cartas habrá Ud. Visto mucho tachado por mí. Es libertad que me tomé para hacer desaparecer apreciaciones que, como mi madre decía en ellas, eran sólo de ella para Ud. Además había unas que me tocaban muy de cerca.*

Como sucediera antes con *Veladas Literarias de Lima* (otro libro póstumo de cuya edición el hijo se ocupa el hijo de la escritora), también en *Lo íntimo* Julio intentará dar "gloria y honor" al nombre de su madre (son esos los términos con los que proyecta la recepción de *Veladas...*), para lo cual trata de borrar las sombras y evadir los fantasmas que pudieran abrir cuestionamientos en torno de ella. En función de ese objetivo primordial es que Julio no sólo *rellena y completa* el diario sino que también se ocupa de *preservar y resguardar* la correspondencia (inédita todavía hoy), *tachando con una obstinada tinta azul* los párrafos que él considera pueden comprometerla (o comprometerlo a él mismo) ante otros lectores familiares o no.

Lo que toca más de cerca a Julio son los comentarios de Gorriti sobre las rencillas de su hijo con la familia de su esposa residente en Lima. Pero lo que él tacha son también muchos otros pasajes, líneas (a veces simplemente nombres) donde su madre hace referencia a otras personalidades de la vida social limeña o a los amigos comunes con Palma, participando nuevamente del clima de rumores, opiniones y comentarios sobre ellos. Se trata en todos los casos de críticas, chanzas o ironías de la escritora que ofrecerían otro perfil menos sobrio o prudente, un costado más pedestre y ligero, a menudo también más alegre y mucho menos romántico de esta mujer que, al resguardo de las confidencias no duda en sumarse a la ola de rumores y críticas mordaces sobre amigos o conocidos que circulan por ahí.

En el manuscrito de la madre, las tachaduras del hijo funcionan como *sobreescrituras* que marcan inobjetable *zonas de reserva* de la correspondencia. Zonas que no deberían ser leídas por el público sino que deben permanecer en el espacio verdaderamente íntimo, secreto, confidencial y familiar de una correspondencia privada que solo puede ser abierta por el hijo, *escudriñada* y *legislada* por la lectura tutelar del hijo que funciona como una suerte de *procurador* general y, finalmente como un  *censor* de la escritura de la madre.

Aclaremos que Julio lee estas cartas en ocasión de un viaje a Lima, y más precisamente, en una visita a casa de Palma, cuando la familia le presta el material guardado por el escritor, que a su vez en ese momento se encuentra en Madrid recibiendo un premio por su trayectoria. Al revisar o releer el epistolario a la vuelta de su viaje, el mismo Palma se encontraría ya con otro texto, afectado por la lectura de Sandoval. Lo cierto es que en este gesto de eliminar y tachar las zonas "impropias" o de relevar y publicar las que considera más acertadas para el gran público, es decir en esta actitud de administrar lo legible y lo olvidable de los textos todavía inéditos de su madre, Julio *acomoda la imagen póstuma de Gorriti*, tratando de ofrecer una versión más edulcorada y previsible. Desde luego, el gesto recuerda las intromisiones más descaradas o risueñas de Mansilla corrigiendo a su hermana en lo que él considera un desfasaje entre la pampa imaginaria y la real; recuerda también las intervenciones de los editores póstumos de Juana Manso, completando el final de una novela inacabada. También en esos casos la presencia del traductor y el editor, respectivamente, afectan de algún modo el texto y la imagen de la escritora. Sólo que aquí la mano de Sandoval, que se toma confiado tantas licencias sobre la obra de su madre actúa silenciosamente, subrepticamente sobre el texto, sin dejar marcas ni noticias de su intromisión, borrando las huellas de tal modo que durante más de un siglo *Lo íntimo* fue leído como un texto *íntegramente* salido de la pluma de la autora. Pero lo cierto es que él incide de tal modo sobre el texto que todavía hoy no es posible distinguir (a menos que se encontrara el manuscrito del diario) cuáles son exactamente los fragmentos de las cartas que Gorriti misma habría decidido trasladar a *Lo íntimo*

para llenar los vacíos, de aquéllos otros que su hijo transcribe con posterioridad según su criterio.

Desde luego, las intervenciones disímiles de editores, componedores u otros agentes que intervienen en el proceso de materialización o edición de los libros (más aún si estos son póstumos) afectan siempre, en mayor o menor medida la autoría, proceda ésta de una mujer o de un hombre. Y en este sentido, la presencia más o menos buscada de estos agentes mediadores sobre el texto ajeno no hace distinciones de género. Sólo que cuando se trata de las escritoras del siglo XIX, esas intervenciones suelen tener por objeto modelar su imagen pública de acuerdo con la virtud deseable para la mujer, de manera que la vocación literaria y la competencia profesional puedan ser justificadas y no pongan en riesgo la reputación. En el caso específico de Gorriti, está claro que su hijo cuida y retoca estos textos para *fijar* desde *Lo íntimo* el retrato y la leyenda de una escritora latinoamericana y romántica que obtuvo éxito y aceptación de sus contemporáneos. Por eso, nada de relatos crudos o de chismes que revelen su costado más terrenal y pedestre debe quedar impreso. En los umbrales del siglo XX, Sandoval confía así – como antes lo había hecho su madre - en las nieblas románticas como una garantía de conducta para la reputación de la escritora y también de la mujer.

## ***Epilogo***

En uno de los capítulos finales de su libro *La cultura femenina en la época colonial*, Guillermo Furlong dedica varias páginas a reproducir las firmas de mujeres argentinas de los siglos XVII y XVIII, rescatadas la mayoría de las veces de expedientes judiciales o cartas privadas provenientes de diversos archivos latinoamericanos de la época<sup>1</sup>. Una cuestión llama la atención a simple vista, se trata de la variedad y diversidad de las caligrafías: letras pequeñas o medianas que al comienzo o al final del nombre se rematan en una ondulación o un firulete - signo visible de la elegancia o coquetería de sus dueñas - conviven en estas páginas con otras firmas diminutas y desgarradas que parecen dar cuenta de la timidez de sus autoras. O bien de su dificultad para escribir el nombre, dado que muchas de las firmantes son – como lo aclaran los expedientes que Furlong consulta en el archivo de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires – mujeres analfabetas que apenas han aprendido a garabatear el suyo. Otras, con menos suerte, ni siquiera pueden hacerlo (y esto también lo aclara la foja judicial en la que figuran sus nombres, para justificar legalmente la ausencia de la firma).

Puede decirse que en estos casos la escritura manuscrita permite vislumbrar no sólo el carácter y la personalidad sino también el grado de educación escolar, a veces muy limitado o precario de quien estampa su firma sobre una hoja de papel. Habría que agregar que detrás de estos documentos se esconden los motivos por los cuales las mujeres no aprenden a leer y escribir: la clase, el género, las familias a las que pertenecen, la situación social y política (las guerras a menudo atentan y retardan la alfabetización de los sectores populares, en distintas épocas); es decir, todo aquello que debería ser tomado en cuenta a la hora de hacer una historia del analfabetismo y con ella un estudio del modo en que los iletrados se insertan en un mundo poblado no sólo de imágenes y símbolos sino también de caligrafías y carteles que indican qué caminos tomar y cuáles no, así como el nombre de las calles y las direcciones más céntricas o periféricas de la ciudad. Esos referentes conforman un mapa ilegible para los

iletrados. Su lugar se complica en el mundo moderno, diseñado para los que sí saben leer y escribir y en donde los analfabetos son, de algún modo, discapacitados culturales.

Pero lo que en verdad me interesa destacar es que en el libro de Furlong aquéllas firmas temblorosas conviven con otras caligrafías femeninas decididamente elegantes y bellas, que dejan adivinar rápidamente la cultura exquisita de sus dueñas, así como la red de interlocutores con las que se codean y el lugar que ocupan en la sociedad de su época. La cotraposición, el *contraste entre esos dos mundos* que a menudo conviven bajo un mismo techo (pienso por ejemplo en las señoras ilustradas y sus criadas, o bien en las hijas lectoras de una madre analfabeta) se prolonga más allá de la Colonia, a lo largo del siglo XIX e incluso del XX y el XXI en América Latina. Llegamos así, por ejemplo, a los copistas que hoy día escriben cartas a pedido de los iletrados en los alrededores del zócalo del DF en México, siguiendo fórmulas gastadas por las convenciones del género o bien en desuso. Estos escribas de una época moderna que utilizan su saber en una práctica cuasi anacrónica para la era de la internet y la tecnología, y que venden su trabajo por unos pocos centavos no están tan alejados en la escala social de quienes contratan por un rato sus servicios.

En los últimos años, el cine supo captar ese contraste en algunas escenas maravillosas como las que aparecen al comienzo de un film brasileiro del director Walter Selles. Me refiero a *Estación Central*, donde una mujer escribe una carta a pedido de otra que no sabe hacerlo. También en este caso las dos mujeres son pobres. La única diferencia entre ambas es ese saber que separa a la que escribe de la analfabeta, que ni siquiera dicta el texto sino que expresa con dificultad lo que desea transmitir al destinatario, mientras la corresponsal de oficio lo ordena y compone para que el mensaje sea entendible y tenga sentido. Podría decirse, entonces, que entre estas dos mujeres *hay un abismo que las separa* (: la posibilidad de escribir o no por sí mismas, lo cual otorga – sólo a la primera - una independencia cultural y un status distinto en la sociedad) pero también existe

---

<sup>1</sup> Furlong, Guillermo, S.J., *La cultura femenina en la época colonial*, Buenos Aires, Editorial Kapellusz, 1951.

entre ellas *una necesidad recíproca que las acerca* (dinero y escritura son aquí los dos términos que definen el intercambio de la transacción).

Durante la elaboración de esta tesis y aún más a medida que iba llegando a su final, se me hacía cada vez más evidente la fascinación que siempre me produjo la convivencia de esos mundos tan opuestos y tan próximos, que ofrecen por momentos imágenes nítidas y subyugantes provenientes de diversas épocas y de lugares distintos. Menos abocada – con todo – a dilucidar el mundo de los analfabetos que el de los letrados, esta tesis nació del deseo de explorar cómo, cuándo y por qué las figuras de la mujer *lectora* y de la *autora* lograron imponerse, finalmente, en el cambiante escenario cultural argentino del siglo XIX.

El período que abarcó este estudio se enfoca fundamentalmente entre 1830 y 1870, es decir, durante las décadas que suceden a la revolución y están signadas – en mayor o menos medida - por anhelos libertarios e ilusiones de “progreso” y “civilización”, aunque también por las luchas facciosas que marcaron la inestabilidad política de la república y los temores sobre el destino incierto de la mujer letrada tanto como de la familia ilustrada o romántica. Conviene aclarar que más que respetar un orden cronológico, me ha interesado, fundamentalmente, *seguir el recorrido y la influencia ideológica y estética del romanticismo*, que todavía se hace sentir a fines de siglo (por ejemplo, en una ficción como *Oasis en la vida* (1887) de Juana Manuela Gorriti, marcada por el espíritu modernizador y las urgencias del mercado pero sensible a las prescriptivas que habían guiado a la autora a lo largo de su carrera). Sin embargo, puede afirmarse que el fulgor romántico pertenece al período que precede la constitución del Estado liberal, el cual define otro tipo de relación entre los intelectuales, el mercado y el mundo de la cultura.

Dicho de otro modo, hacia fines del 70 y el 80 – cuando pululan ya los semanarios para mujeres y las escritoras no son una excepción - el auge del romanticismo y las problemáticas que le son inherentes ceden terreno o bien compiten por entonces con *nuevas figuraciones de la mujer letrada* que se cristalizan en la narrativa finisecular, en la cual se hace sentir la presencia de otras

estéticas como el realismo y el naturalismo. Para entonces va quedando atrás la silueta emblemática de la lectora romántica y también de la mujer republicana, dejando paso a la presencia amenazante de otra clase de mujeres que “traicionan” el hogar y ponen en riesgo una de las instituciones clave de la república: el matrimonio. En *Pot-pourri*, su autor da nombre a este modelo femenino que se hace presente en muchos otros relatos de época (*Inocentes o Culpables*, “Cuadro para una novela” de Mansilla o más atrás *La Gran Aldea* de López). La “mujermonstruo” es el mote que Cambaceres otorga a este tipo que viene a reemplazar al “ángel del hogar” y supera con creces la condena que antes recaía sobre las “coquetas”. Algo más tarde, en las páginas de *La Bolsa* de Martel se asomaría también por primera vez en la ficción la imagen inquietante de la *lectora bursátil*, esa que lee entusiasmada la página comercial y financiera del diario buscando empaparse allí de las informaciones que la ayudan a defender (mejor todavía de lo que lo hace su esposo) los intereses económicos y el patrimonio familiar. Estas imágenes femeninas finiseculares están lejos de aquéllas semblanzas de las lectoras que desde la prensa y las ficciones del exilio aparecían soñando con el amor y la revolución junto a su enamorado.

Puede decirse así que en la Argentina de 1890 cambian las representaciones de la mujer letrada. Y con ella cambian también los temores que a comienzos y mediados de siglo habían retardado la emergencia de las escritoras (aunque justificaran la inminencia “excepcional” de algunas de ellas). La amenaza principal no es ahora la politización a la que las mujeres se habían visto expuestas durante esa etapa e incluso después de la caída de Rosas sino el temor de que el tipo de incidencia o inserción que ellas adoptan ahora en la esfera pública resulte perjudicial para la nación. Algo de esto puede vislumbrarse también en las chanzas o ironías misóginas con las que Lucio Mansilla se dirige a sus lectoras en las *causeries* de 1890. Para entonces las mujeres son sospechadas de descuidar el hogar y de malograr los valores familiares que habían estado tradicionalmente bajo su resguardo. Y sin embargo, su presencia constituye una parte predominante del público, e incluso del otro lado, ellas han comenzado a *descollar* como autoras que escriben y publican en los medios, han dejado de constituir una

rareza. Es decir que va quedando atrás, también, la imagen prominente de la mujer analfabeta para dar paso a las lectoras populares, cada vez más presentes en el imaginario de los escritores y las prioridades de los editores<sup>2</sup>.

De todas maneras, hasta entrado el siglo XX la alfabetización femenina continúa siendo una proclama que se esgrime junto a la celebración de la figura de la literata, por ejemplo en el semanario para mujeres que dirige una extranjera famosa y exiliada en nuestro país. Me refiero a la peruana Clorinda Matto de Turner, que entre 1895 y 1908 dirige en Buenos Aires *El Búcaro Americano*. En este contexto surge *Stella* (1905), la celebrada novela de Emma de la Barra que marca un punto de inflexión, una *bisagra* entre las problemáticas que afectaron la autoría a lo largo del siglo XIX y la consolidación de la figura de la autora profesional en el XX. Digo bisagra porque el éxito de este libro está a caballo entre dos épocas: por una parte su autora sigue firmando con seudónimo aún después de haberse convertido en *best-seller* (*Stella* fue reeditada y traducida a otras lenguas); por otra, esta consagración inusitada le depara a la autora un contrato con la Casa Maucci, que le paga por anticipado cinco mil pesos por los seis mil ejemplares de *Mecha Iturbe*, su segunda novela.

Si bien las escritoras del siglo XX exceden los alcances de este estudio cuyo objetivo principal se encuadra, como ya lo dijimos, bajo la influencia del romanticismo, creo que es posible deslizar al menos una consideración final respecto de la continuidad o mejor, del legado modesto pero sólido que sus predecesoras les dejaron. Digamos que Alfonsina Storni, Victoria y Silvina Ocampo o Beatriz Guido – por nombrar sólo algunas de las más destacadas de la primera mitad de la centuria - no tuvieron que dedicarse *estrictamente* a defender - como lo hicieron muchas de las escritoras del siglo XIX –el derecho de las mujeres a incidir en el mundo de las letras o el derecho a cruzar la valla primero de la alfabetización y luego la que separa la lectura de la autoría. Ellas pudieron insertarse en el medio cultural de su época, contando al menos con algunos

---

<sup>2</sup> Para un análisis sobre esta cuestión en las primeras décadas del siglo XX puede verse el estimulante trabajo de Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Catálogos, Buenos Aires, 1985.

referentes y modelos nacionales (y no sólo europeos) que las escritoras del XIX no tuvieron.

Finalmente, quisiera subrayar una última cuestión. Y es que a la hora de encarar la producción de las escritoras de cualquier época resulta fundamental abordar su obra *en el diálogo* con sus contemporáneos (y no como un corpus aislado). También me parece imprescindible sopesar sus textos en el marco de las discusiones, debates y problemáticas más generales que atañen a la cultura literaria de la época en la que participan, tratando de evitar una tentación en la que a veces ha recaído la crítica. Pienso en esa especie de tendencia a mirar con asombro cada gesto (y cada logro) de una mujer autora, interpretándolos como el producto de una "transgresión" y olvidando o desconociendo así los acuerdos y alianzas de las que formaron parte, y las tácticas o estrategias que desplegaron para ser reconocidas por sus contemporáneos.

A lo largo de la tesis he intentado demostrar cómo las escritoras más destacadas del siglo XIX contaron con el apoyo y la colaboración de muchos interlocutores (aún cuando su nombre pudiera estar, en algunos casos, en el centro de polémicas o escándalos), a fin de ocupar un lugar resonante en el ámbito de la cultura literaria de su tiempo. También me ha interesado indagar cómo sus producciones dialogaron con los clásicos de la literatura americana o europea. Y demostrar que a menudo sus ficciones lograron una recepción popular, a través de la difusión en la prensa y los semanarios. Creo sí, que sigue siendo necesario e incluso imprescindible recuperar el protagonismo a veces olvidado que las escritoras tuvieron en su época, es decir *reubicarlas en la historia a la que pertenecieron*, para enriquecer de ese modo nuestra aproximación a la literatura del siglo XIX. Y para acercarnos mejor, también, a los autores/as que gravitaron sobre la formación de una literatura nacional y latinoamericana. Reponer, por lo tanto, la emergencia de *autoras y lectoras*, tanto como las problemáticas que su presencia había suscitado o en la que se habían visto involucradas resulta así fundamental para adentrarnos con más conocimiento y lucidez en la historia y la crítica cultural argentina del siglo XIX.

abril de 2003

## FUENTES

### Textos primarios

ALBERDI, Juan Bautista, "Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina", en *Autobiografía*, Buenos Aires, Jackson (bajo la dirección de Alberto Palcos).

-----, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*, Buenos Aires, Ciudad argentina, 1998.

-----, *Escritos satíricos y de crítica literaria*, Buenos Aires, Estrada, 1945.

ECHEVERRIA, Esteban, "Cartas a un amigo", en *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, 1991, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano.

-----, "Dogma socialista precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata", en *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, 1991, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano.

-----, *Páginas literarias. Seguidas de los fundamentos de una estética romántica*, con prólogo de A. Capdevila y apéndice de Juan María Gutiérrez (bajo la dirección de Alberto Palcos), Buenos Aires, Jackson.

FIDEL LOPEZ, Vicente, *Evocaciones históricas*, Buenos Aires, Secretaría de cultura de la nación en coproducción con Fundación universitaria de estudios avanzados, 1994.

GORRITI, Juana Manuela, *Sueños y realidades*, 2 vols. Buenos Aires, Biblioteca de la Nación, 1907.

-----, *Panoramas de la vida*, tomos I y II, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, 1876.

-----, *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Lajoune, 1888.

-----, *Lo íntimo*, Buenos Aires, Ramón Espasa, 1897.

GUTIERREZ, Juan María, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomos I y II, edición a cargo de Raúl J. Moglia y Miguel O. García, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979.

MANSILLA, Eduarda, *El médico de San Luis*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.

-----, *Recuerdos de viaje*, Buenos Aires, Ediciones El Viso, 1996.

-----, *Lucía Miranda*, Buenos Aires, Rovira, 1933.

MANSO, Juana, *Los misterios del Plata*, Buenos Aires, Rovira, 1933.

-----, *Los misterios del Plata. Novela histórica original*, Buenos Aires, Imprenta "Los Mellizos", 1899.

-----, *Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846*, edición prologada y corregida por D. Ricardo Isidro López Muñiz, Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesus Menendez e hijo, 1924.

-----, *La familia del Comendador. Novela original*. Buenos Aires, Imprenta de Bernheim, 1854.

MARMOL, José, *Amalia*, Buenos Aires, CEAL, 1979 (dos volúmenes).

SANCHEZ, Mariquita, *Cartas de Mariquita Sánchez*, Buenos Aires, Peuser, 1952 (incluye el *Diario* a Esteban Echeverría)

----- *Recuerdos del Buenos Aires Virreynal*, prólogo y notas de Liniers de Estrada, Buenos Aires, Editorial Ene, sin fecha.

SARMIENTO, Domingo F., *Artículos críticos y literarios, 1841-1842 y Artículos críticos y literarios, 1842-1853*, Editorial Luz del Día, Buenos Aires, 1948, Obras Completas, tomos I y II.

-----, *Facundo*, Caracas, Ayacucho, 1977, prólogo de Noe Jitrik, notas y cronología de Nora Dottori y Silvia Zanetti.

### **Periódicos y semanarios**

*La Moda*, Buenos Aires, 1837-1838.

*El Progreso*, Santiago de Chile, 1845.

*El Iniciador*, Montevideo, 1838.

*La Aljaba*, Buenos Aires, 1830-1831.

*La Argentina*, Buenos Aires, 1830.

*La Camelia*, Buenos Aires, 1852.

*El Padre Castañeta*, Buenos Aires, 1852.

*Album de Señoritas*, Buenos Aires, 1854.

*Jornal das Senhoras*, Río de Janeiro, 1852.

*La Tribuna*, Buenos Aires, 1864.

*El Album*, Semanario para las familias. Lima, 1874.

*La Alborada*, Literatura, Artes, Educación, Teatros y Modas. Lima, 1874-1875.

*La Alborada del Plata*, Literatura, Artes, Ciencias, Teatros y Modas. Buenos Aires, 1877-1880.

### **Textos complementarios:**

ALBERDI, Juan Bautista, "Juan María Gutiérrez", *La Biblioteca*, tomo II, Año III, 1897.

-----, *Cartas quillotanas* (polémica con Domingo F. Sarmiento), Buenos Aires, La cultura argentina, 1916.

BYRON, Lord, *Obras escogidas*, Buenos Aires, El Ateneo, 1957, traducción de Villalva y José Alcalá Galliano, con prólogo de Hipólito Taine.

CASAVALLE, Carlos, editor, *Palma literaria y artística de la escritora argentina. El álbum y la estrella. Doble ceremonia, 18 y 24 de setiembre*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, 1875.

ECHEVERRIA, Esteban, *El matadero*, en *Obras escogidas*, Caracas, Ayacucho, 1991, selección, prólogo, notas, cronología y bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano.

GORRITI, Juana Manuela, *Misceláneas; colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*, Buenos Aires, Imp. Biedma, 1878.

----- *Biografía del General Don Dionisio de Puch*, París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge Hermanos, 1868; 2 ed. *Vida militar y política del General Don Dionisio de Puch*, París, Imprenta Hispano-Americana de Rouge Hermanos, 1869.

----- *El mundo de los recuerdos*, Buenos Aires, Feliz Lajouane, 1886.

----- *La Tierra natal*, Buenos Aires, Felix Lajouane, 1889.

----- *Cocina ecléctica*, Buenos Aires, Felix Lajouane, 1889.

----- *Veladas Literarias de Lima. 1876-1877. Tomo Primero, Veladas I a X*, Buenos Aires, Imprenta Europa, 1892.

----- *Perfiles*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1892.

DUMAS, Alexandre, *Montevideo ou Une Nouvelle Troie*, Paris, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Cia. 1830.

GOLDSMITH, Oliverio, *Las aventuras del Vicario de Wakefield*, Nueva York, Appleton y Compañía, Editores, 1901.

GUTIERREZ, Juan María, *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires. 1868*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

LAMARTINE, *Méditations poétiques. Nouvelles méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1969.

MANSILLA DE GARCIA, Eduarda, *Cuentos*, Buenos Aires, Carlos Cernadas, 1880.

-----, *Creaciones*, Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina, 1883.

MANSILLA, Lucio, *Entre- Nos. Causeries del Jueves*, Buenos Aires, Hachette, 1963.

-----, *Mosaico. Charlas inéditas*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

-----, *Una excursión a los indios ranqueles*, Buenos Aires, Kapeluz, 1966.

SAINTE BEUVE, "Madame de Sévigné", en *Cartas escogidas de Madame de Sévigné*, traducción al español de Fernando Soldevilla, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

SARMIENTO, Domingo F., *Viajes*, Buenos Aires, Belgrano, 1981.

-----, "Las novelas", en *Páginas literarias*, t. XLVI de las *Obras de D.F. Sarmiento*, edición de A. Belin Sarmiento, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, 1900, pp. 159-163.

-----, *Campaña en el ejército grande*, México- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, edición, prólogo y notas de Tulio Halperin Donghi.

-----, *Educación común*, Buenos Aires, 1987.

SEVIGNE, *Cartas escogidas de Madame de Sévigné*, con prólogo de Sainte-Beuve, traducción al español de Fernando Soldevilla, Buenos Aires, El Ateneo, 1944.

STENDHAL, "Vanina Vanini", en *Vanina Vanini y otros relatos*, Barcelona, Bruguera, 1981.

-----, *Del Amor*, Madrid, Alianza, 1995.

### **Bibliografía general**

ARMSTRONG, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1987.

ARRIETA, Rafael Alberto, *La ciudad y los libros. Excursión bibliográfica al pasado porteño*, Buenos Aires, 1955.

AUZA, Néstor Tomás, *Periodismo y Feminismo en la Argentina, 1830-1930*, Bs. As., ed. Emecé, 1988.

BALTAR, Rosalía, comp. y presentación, *O no leer El Zonda o comprarlo*. Antología, Mar del Plata, Estanislao Balder, 2001.

BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

BATAILLE, George, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.

BATTICUORE, Graciela, *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti, Lima-Buenos Aires (1876-7/1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

-----, "La novela de la historia", en *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, compilación y prólogo de Cristina Iglesia, Feminaria ed., Bs.As., 1993.

-----, "Historias cosidas; el oficio de escribir", en *Mujeres y Cultura en el siglo XIX*, compilado por Lea Fletcher, Feminaria ed., Bs.As, 1994.

-----, "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXII, n. 43-44, Latinoamericana Editores, Lima- Berkeley, 1996.

-----, "Cartas de mujer. Cuadros de una escena borrada. Lectoras y autoras durante el rosismo", en *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, comp. Cristina Iglesia, Eudeba, Buenos Aires, 1997.

BERG, Mary, "Juana Manuela Gorriti (1818-1892). Argentina", en *Escritoras de Hispanoamerica. Una guía bio-bibliográfica*, comp. Diane E. Marting, prólogo, coordinación y revisión de la edición española por Monserrat Ordoñez, Colombia, Siglo XXI.

BENICHOU, Paul, *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

BERLIN, Isaiah *Las raíces del romanticismo*, edición a cargo de Henry Hardy, Taurus, Madrid, 2000.

BILARDI, Juan, "Los códigos de una nación: Dalmasio Velez Sarsfield", en *Historia crítica de la literatura argentina*, Julio Schwartzman director del volumen y Noé Jitrik director de colección, Sudamericana, en prensa.

BUONOCUORE, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944.

BLOOM, Harold, *La Compañía Visionaria. Lord Byron-Shelley*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 1999.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes, "Influencia de la mujer en la civilización", en *La Ondina del Plata*, Buenos Aires, Año II, n. 13, 1876.

----- "La lectura", en *El Correo del Perú*, Lima, n 1, año VI, 1876.

----- *La novela moderna. Estudio filosófico*, con prólogo de Augusto Tamayo Vargas, Lima, Ediciones Hora del Hombre S.A., 1948.

CASTRO, Andrea, *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Tesis doctoral en la Universidad de Götemburgo, 2002.

CATELLI, Nora, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001.

CAVALLO, Guglielmo y Chartier, Roger, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Buenos Aires, Taurus, 1997.

CONDORCET, DE GOUGES, DE LAMBERT y otros, *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, edic. De Alicia H. Puleo, Madrid, Anthropos, 1993.

CHARTIER, Roger, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Gedisa, España, 1995.

-----, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1994.

-----, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1995.

CHARTIER, R. y CAVALLO, G., *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Taurus, Buenos Aires, 1998.

DARNTON, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

DE CERTEAU, Michel de, *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

DENEGRI, Francesca, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, ed. Flora Tristán e Instituto de Estudios Peruanos, 1996.

DUBY y PERROT, *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*. Tomo 8. Buenos Aires, Altea-Taurus-Alfaguara S.A, 1981.

DULONG, Claude, "De la conversación a la creación", en *Historia de las mujeres*, tomo IV, Buenos Aires, Altea-Taurus-Alfaguara S.A, 1993, pp. 424 a 451.

EFRON Analía, *Juana Gorriti. Una biografía íntima*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

FLETCHER, Lea, comp. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

FOUCAULT, Michel "¿Quést-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, setiembre de 1969, pp. 73-104.

FORESTI, Carlos- LÖQUIST, Eva, FORESTI Alvaro, *La narrativa chilena. Desde la Independencia hasta la Guerra del Pacífico*, tomo I. 1810-1859, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1999.

FRAISSE, Geneviève, *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*, Madrid, Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, 1991 (edición original, 1988).

FURLONG, Guillermo, *La cultura femenina en la época colonial*, Buenos Aires, Kapelusz, 1951.

GAMARRA, Abelardo, prólogo a *Lo Intimo*, Buenos Aires, Ramón Espasa.

GARCÍA MANSILLA, *Visto, oído y recordado*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1950.

GARCIA MEROU, Martín, *Recuerdos literarios*, Buenos Aires, EUDEBA, 1973.

GAYOL, Sandra, *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés. 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del signo, 2002.

GOODMAN, Dena, *The republic of letters. A cultural history of the french enlightenment*, Ithaca y London, Cornell University press, 1996.

GODSTEIN Mabel R., *Derechos editoriales y de autor*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

GORRITI, Juan Ignacio de, *Reflexiones sobre las causas morales de las convulsiones internas en los nuevos estados americanos y examen de los medios eficaces para reprimirlas*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1916.

HESSE, Carla, "Reading signatures: female authorship and revolutionary law in France, 1750-1850", *Eighteenth-Century Studies*, 22, n.3, 1989, pp. 469-487.

IGLESIA, Cristina, "Contingencias de la intimidad: reconstrucción epistolar de la familia del exilio", *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la*

*colonia a 1870*, dir. Fernando Devoto y Marta Madero, tomo 1, Buenos Aires, Taurus, 1999.

HABERMAS, Jürgen, *Historia y Crítica de la Opinión Pública*, Barcelona, G. Gili: 1981.

HALPERIN DONGHI, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires, Alianza editorial, 1995.

HALPERIN DONGHI, Tulio - Iván Jaksic- Gwyn Kirkpatrick-Francine Masiello, *Sarmiento. Author of a Nation*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire, "Leer y escribir en Alemania", en *Historia de las mujeres*, tomo IV, España, Taurus, 1990, pp. 159 a 181.

IGLESIA, Cristina, *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Feminaria, Buenos Aires, 1993.

-----, *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, comp. y prólogo, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

IGLESIA, Cristina y ZUCCOTTI, Liliana, "El estilo democrático: último grito de la moda", en *Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, n. 3, agosto de 1997.

JITRIK, Noé, *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Galerna.

-----, *Lectura y cultura*, México, UNAM, 1989.

-----, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

-----, *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

KERBER, Linda K. y Sherron De Hart, Jane, *Women's America, Refocusing the past*, Oxford University Press, New York Oxford, 1991.

KIRKPATRICK, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

KNIBIEBLER, Yvonne, "Cuerpos y corazones", en *Historia de las mujeres*, tomo IV, Madrid, Taurus, 1993.

KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1988.

LANDES, Joan B. *Women and the public sphere, in the age of the french revolution*, Ithaca and London, Cornell University Press: 1988.

- LAVAGGI, Abelardo, *Manual de historia del derecho argentino (Castellano-Indiano/ Nacional)*, tomo II, ed. Depalma, Buenos Aires, 1996.
- LOPEZ, Vicente Fidel, *Historia de la República Argentina. Su origen, su evolución y su desarrollo político hasta 1852*, Casavalle, Buenos Aires, 1886.
- MICHELET, *Le Pretre, la femme et la famille*, Calmann Levy editeur, París, 1890.
- MANSILLA, Lucio, *Mis memorias y otros escritos*, Buenos Aires, Secretaria de Cultura de la nación en coproducción con Editorial Lugar, 1994.
- , *Estudios morales, o sea el Diario de mi vida*, París, Editeur Richard, 1896.
- MASIELLO, Francine, *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria ed., 1994.
- MASIELLO, Francine, *Between civilization & barbarism. Women, nation, and literaty culture in modern Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1992.
- MARTIN, Leona, "Las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: un momento dorado del feminismo hispanoamericano", en *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, tomo II, La Habana, Casa de las Américas- Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1997.
- MEYER ARANA, *Rosas y la Sociedad de Beneficencia*, Buenos Aires, Imprenta Gerónimo Pesce, 1923.
- MOLINA PETIT, Cristina, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Madrid, Anthropos, 1994.
- MOLLOY Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MOUCHET, Carlos, *Evolución histórica del derecho intelectual argentino*, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, Instituto de historia del derecho argentino, 1943.
- MOUCHET, Carlos y Radaelli, Sigfrido A., *Los derechos del escritor y del artista*, Madrid, Ediciones cultura hispánica, 1953.
- MYERS, Jorge, *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 1995.
- , "La cultura literaria del período rivadaviano: saber ilustrado y discurso republicano", en Fernando Aliata ed., *Carlos María Suqui en Buenos Aires*. Instituto de cultura italiana y Eudeba, Buenos Aires, 1997.
- , *Languages of Politics: a Study of Republican Discourse in Argentina from 1820 to 1852*. Tesis doctoral. Stanford University, 1997.

MC EVOY, Carmen, *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997.

NEWLAND, Carlos, *Buenos Aires no es pampa. La educación elemental porteña 1820-1860*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

OBLIGADO, Pastor S., "Rasgos biográficos de la Señora Juana M. Gorriti", en *Veladas Literarias de Lima. 1876-1877*, Buenos Aires, Imprenta Europea, 1892.

PARADA, Alejandro, *El mundo del libro y de la lectura durante la época de Rivadavia. Una aproximación a través de los avisos de La Gaceta Mercantil (1823-1828)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, 1998.

PAGES, Alain, "Stratégies textuelles: la lettre a la fin du XIX Siecle", en *Littérature*, n. 31, 1978.

PALMA, Ricardo, *Epistolario*, (dos tomos), Lima, Editorial Cultura Antártica S.A., 1949.

PERROT, Michelle, *Mujeres en la ciudad*, traducción de Oscar Luis Molina S., Santiago de Chile, ed. Andrés Bello, 1997.

PERROT, Michelle, "Salir", en *Historia de las mujeres*, tomo IV, España, Taurus, 1993.

PETRUCCI, Armando, *Alfabetismo, escritura, sociedad*, con prólogo de Roger Chartier y Jean Hébrard, Gedisa.

PICCIRILLI, Ricardo, *Rivadavia y su tiempo*, Buenos Aires, Peuser, 1960.

PRIETO, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

QUESADA, María Sáenz, Mariquita Sánchez. *Vida política y sentimental*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.

RAMA, Angel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1995.

RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

RADWAY, Janice, *Reading the romance. Women, patriarchy, and popular literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London.

RIVERA, Jorge, "El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización", en *Historia de la literatura argentina. Del Romanticismo al Naturalismo*, tomo 2, CEAL, Buenos Aires, 1986, p. 313 a 336.

ROJAS, Ricardo, "Las empresas editoriales", en *Los Modernos*, tomo IV de *Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Librería "La Facultad", Buenos Aires, 1922.

ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Argentina, Siglo XXI, 1986.

ROSA, Nicolás, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.

ROUSSEAU, J.J., *Emilio o de la educación*, (traducción de Luis Aguirre Prado), Madrid, Edaf, 1985.

ROYO, Amelia, comp., *Juanamauela, mucho papel. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*, Salta, Ediciones Del Robledal, 1999.

SABOR RIERA, María Angeles, *Contribución al estudio histórico del desarrollo de los servicios bibliotecarios de la Argentina en el siglo XIX*, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia-Chaco, 1974.

SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

SARLO, Beatriz, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1967.

-----, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

SIMMEL, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, traducción Benoveva Dieterich, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

SONNET, Martine, "La educación de una joven", en *Historia de las mujeres*, España, Taurus, 1993, pp. 130 a 164.

STAËL, Madame de, *Diez años de exilio*, Buenos Aires, CEAL, 1978.

-----, *Alemania*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

STENDHAL, *Armancia*, Madrid, Clásicos del bronce, 1996.

SUBERCASEAUX, Bernardo, *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, Santiago de Chile, LOM, 2000.

TERAN, Oscar, *Alberdi póstumo*, Buenos Aires, Puntosur, 1988.

- TORRES CAICEDO, J.M., "La señora Doña Juana Manuela Gorriti", *Revista de Buenos Aires*, tomo III, Buenos Aires, 1864.
- PELLIZA, Mariano, prólogo a *Panoramas de la vida*, Buenos Aires, Imprenta y librerías de Mayo, 1876, pp. 9 a 16.
- PROUST, Marcel, *Sobre la lectura*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- PIGLIA, Ricardo, "La lectura de la ficción", en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000, pp. 9 a 19.
- RIVERA, Jorge B., "El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)", en *Historia de la literatura argentina*, t. 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.
- ROJAS, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Kraft, 1960.
- ROSSEAU, J.J., *Emilio o la educación*, Madrid, Edaf, 1985.
- VELAZCO Y ARIAS, María, *Juana Paula Manso. Vida y acción*, Buenos Aires, Talleres gráficos Porter Hnos., 1937.
- VICUÑA, Manuel, *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*, Sudamericana, Chile, 2001.
- VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- VON DER HEYDEN- RYNSCH, *Los salones europeos. Las cimas de una cultura femenina desaparecida*, Barcelona, Península, 1998.
- WEINBERG, Felix, *El salón literario de 1837*, Buenos Aires, Hachette, 1977.
- WILSON, Baronesa de, "Juana Manuela Gorriti", en *El mundo literario americano. Escritores contemporáneos- Semblanzas- Poesías- Apreciaciones- Pinceladas*, Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1903.
- WILLIAMS, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte.*, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica: 1981.
- WOLLSTONECRAFT, Mary, *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Cátedra, 1994.
- ZANETTI, Susana, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Viterbo, 2002.

ZAVALLA LAGOS, Jorge, *Mariquita Sánchez y su tiempo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.

ZUCCOTTI, Liliana, prólogo a *Oasis en la vida*, Buenos Aires, Simurg, 1997.

—————, "Mariquita Sánchez: el cuerpo de la memoria", en *Anuario IEHS*, Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional del Centro, Tandil, Argentina, n. 8, 1993.

—————, "Los Misterios del Plata, el fracaso de una escritura pública" en *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, OEA, vol. XLV, 1995, n. 3, 381 a 389.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECA