



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

P

Lectoras y autoras en la Argentina romántica, 1830-1870

Vol 1.

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

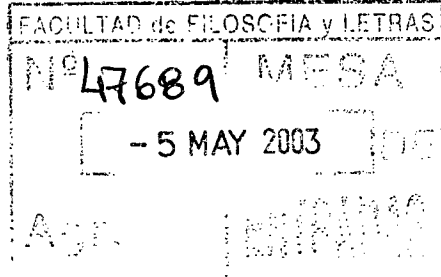


FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

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

TESES 10-1-11

v. 2



Lectoras y autoras en la Argentina romántica. 1830-1870

Graciela Batticuore

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLECCION DE DISERTACIONES

- tomo 1 -

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

Lectoras y autoras en la Argentina romántica. 1830-1870**Introducción****Capítulo 1. Sueños y dilemas de la generación romántica. Lecturas, lectores y lectoras entre 1830 y 1840****I- Temas, escenarios y protagonistas de la lectura. Entre las representaciones y las prácticas**

Nuevos libros y lectores.

De la lectura a la escritura (*libertad e imaginación*)

Entre el pueblo y el público (la libertad del escritor)

El pueblo como público

Del pueblo al público: las lectoras

Una lectura redituable

¿Mujeres emancipadas?

Libros y lecturas

Instrucción y felicidad. La lectora romántica

II- *Amalia*. Ilusiones y fracasos en la novela romántica

Leyendo a Lamartine

La llegada del amor

Leyendo a Byron

La familia romántica

La casa hecha trizas

III- Sarmiento y la escuela de la prensa: temas, géneros y lenguajes para las lectoras

El escritor romántico y su público

Románticas, lectoras y polemistas

Aulas y salones en Chile. ¿Lectoras cultas o populares?

Temas géneros y lenguajes

Lectura y educación

Público y educación. Más polémicas en Buenos Aires

Capítulo 2. Modalidades y fantasmas de la autoría femenina. Primeras publicistas y literatas

I- La autoría escondida

Honor y felicidad. (La *autoría atenuada*)

Primeras polémicas en la prensa: entre el *anonimato* y la *impostación* de la autoría femenina

Plagiomanía

Nuevas imputaciones: la *autoría negada* y *denegada*

II- La autoría exhibida

La escritora *como propietaria*

La escritora pública *americana*: ¿un bicho de siete cabezas?

"Libros rancios" (la escritora *como polemista*)

Nuevos escándalos e injurias contra la escritora. El modelo de la *publicista independiente* versus el *modelo de la tutoría*

III- La autoría intervenida.

La memoria *escrita*. Saber/no saber leer

La *verdad*, en la encrucijada de la historia y la ficción

El lenguaje de lo real; la babel rioplatense

Las escritoras y el dinero

La *autoría intervenida*

Pasajes, versiones y movimientos. El texto en cuestión

Nombres que mudan

Prosa ligera: denuncia y didactismo

Poses y posicionamientos: la autora como *testigo* y *garante* de la historia

Capítulo 3. De la conversación a la escritura. Sobre como ser o *devenir* autora. Mariquita Sánchez

La cultura del trato o la casa y el alma

Retratos y autorretratos

"¿Quién me leerá?"

Sobre cómo ser o *devenir* autora

Del texto al impreso. Los libros póstumos

Escritores, escritoras de un mundo antiguo

La propiedad de una autora

De la conversación a la escritura. Las cartas

Libros, amigos y lecturas

Más influencias y parecidos

El lenguaje de la escritora

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

Capítulo 4. La escritora como *intérprete cultural*. Eduarda Mansilla

Una escritora argentina en Europa
En familia. Elogios, críticas y chanzas.
El nombre de autora (el recurso de la polinomia)
Entre lectores europeos y modelos nacionales
Poses y retratos de la intérprete
Los trabajos de la intérprete
Leer, traducir, escribir
Lecturas peligrosas, lectores ejemplares
Inocentes o letrados. Las víctimas del horror civilizado
De París a Buenos Aires. Los públicos
Miradas sobre la pampa
Intérpretes, autores (y censores). La *autoría interceptada*

Capítulo 5. Construcción y convalidación de la escritora romántica. *Hacia la profesionalización*. Juana Manuela Gorriti

La escritora junto al pueblo
Políticas de inclusión. Un pedestal para la autora
La zona patria
Los ojos del amor
Una mirada sobre la historia
Los sueños del Mal
Rosas. El poder del enigma
Nieblas. La moral romántica
Buenos Aires, 1890. Nuevos héroes e itinerarios románticos
Un rostro nuevo para Ema: ¿mujeres emancipadas?
Rémoras románticas: padres e hijos en el corazón de *Lo Íntimo*
Las zonas de reserva. La *autoría censurada*

Epílogo

Introducción

Esta tesis indaga la relevancia de la mujer letrada en el proceso de construcción de la nación, entre 1830 y 1870, un período de luchas facciosas y enfrentamientos políticos que determinan exilios forzados o autoimpuestos para hombres y mujeres comprometidos en la oposición al régimen rosista. Cómo se inserta en el imaginario de la época la figura de *la lectora romántica* y cómo emerge y se ubica en el escenario cultural la presencia de *la autora* son los interrogantes que atraviesan medularmente esta investigación. En función de ellos me ha interesado analizar las representaciones de la lectura en textos autobiográficos o ficciones y el esfuerzo de los escritores de la generación del 37 por alentar desde la prensa y la literatura la expansión del público femenino. Por otra parte, esta tesis explora las tácticas asumidas por las mujeres para establecer interlocuciones y ser legitimadas como escritoras por diversos círculos de intelectuales americanos entre los que se mueven sus producciones.

Para abordar los procesos que acompañan el pasaje de *la mujer ilustrada* en el seno de la sociabilidad literaria de comienzos y mediados de siglo a la *escritora profesional*, y para situar las diversas estéticas a través de las cuales se expresa la autoría hasta los años 70 he recortado un corpus que incluye epistolarios, autobiografías, periódicos y ficciones vinculadas con la producción de escritores como Alberdi, Sarmiento y Mármol, y también con la obra de Mariquita Sánchez de Thompson, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla y Juana Manso. Analizar las condiciones de producción de sus textos, los debates entre la circulación privada o pública de sus escritos y los diversos posicionamientos que asumen las autoras me ha permitido desentrañar aspectos sustanciales en la configuración de imaginarios e incluso de políticas que definen los intentos de modernización cultural en la Argentina del siglo XIX.

Las problemáticas de *la lectura y la autoría* (o más precisamente, de la *constitución de un público* hacia comienzos y mediados del siglo XIX, y junto con él la *emergencia de las escritoras*) son cuestiones centrales en esta tesis. Y constituyen aspectos no estudiados de manera puntual y sistemática hasta el momento, pese a que en los últimos años se han realizado nuevas aproximaciones a las obras de las escritoras del siglo XIX argentino, en gran parte influenciadas por el auge de los estudios de género y la historia de las mujeres en nuestro país y en el extranjero. En esta investigación me he ocupado de abordar el tema específicamente, considerando la lectura y autoría como dos coordenadas cruciales para pensar la relación entre cultura literaria, conformación de imaginarios nacionales y proyección social de la mujer en el período propuesto. En este sentido, se hace preciso señalar que durante buena parte del siglo XX, la aproximación a la narrativa de mujeres estuvo signada por un criterio similar al que utilizara Ricardo Rojas a comienzos de la centuria, cuando las incorpora a su *Historia de la literatura argentina* apartándolas del resto de las producciones y los nombres masculinos que engrosan su obra. Podría decirse que las escritoras ocupan allí un espacio relegado a la excepción, ya que ingresan en la historia literaria a partir de un capítulo titulado "Las mujeres escritoras", en el cual Rojas recupera sobre todo la biografía de las escritoras más relevantes y el índice sumario de publicaciones de cada una de ellas, interpretando a veces su vocación literaria como una "rareza" más de su personalidad (así califica, concretamente, a Juana Manuela Gorriti) y recayendo de esa manera en un tópico o más bien en un prejuicio al cual la autoría femenina había sido especialmente susceptible desde mucho tiempo atrás.

Es así que a pesar de que Juana Manso, Rosa Guerra o Eduarda Mansilla - por nombrar sólo a algunas de las escritoras del corpus - fueron reconocidas como novelistas o publicistas prominentes entre sus contemporáneos, Rojas las excluye, por ejemplo, del capítulo destinado a la novela y les asigna este lugar diferenciado

y seccionado del resto¹. Para indagar y elaborar, entonces, la relevancia de los conceptos *lectura* y *autoría* en virtud de las cuestiones planteadas acerca del corpus principal de esta tesis, me han resultado fundamentales los aportes teóricos de Michel de Certeau y de Roger Chartier². Particularmente las propuestas de este último acerca de las representaciones y las prácticas de lectura en la Francia de los siglos XVII y XVIII, así como su advertencia sobre la necesidad de atender a los procesos de edición y materialización del libro, en tanto factores que inciden sobre la conformación de un autor o autora y de su obra. En cuanto a las reflexiones teóricas que atañen a la noción de *autoría* me han resultado estimulantes también los trabajos de Michel Foucault: "Qué es un autor?", nuevamente el de R. Chartier: "Qué es un autor?", y el de Gerard Genette: "Le nom d'auteur"³. Este último resultó especialmente pertinente para pensar el uso del seudónimo y el anónimo, como recursos frecuentes en el caso de las mujeres escritoras.

Cabe destacar que en las últimas décadas, los estudios sobre la historia de la lectura se han desarrollado considerablemente y con ellos el material sobre el tema. Me he referido hasta aquí únicamente a los trabajos que gravitaron de manera más directa sobre mi tesis (dejo la mención de otros estudios consultados

¹ De manera análoga, en otro capítulo de la *Historia...* titulado "Empresas editoriales", en el que pasa revista de la actividad periodística argentina del siglo XIX, Rojas soslaya la nómina de semanarios femeninos dirigidos por mujeres a lo largo de la centuria. Lo cierto, sin embargo, es que entre ellos se cuentan muchas publicaciones fundadas por y para mujeres, como ser *La Aljaba*, *La Camelia*, *Album de Señoritas*, *La Albordada del Plata*, entre otros, las cuales jugaron un rol importante en el entramado de discursos de la época y ofrecen hoy un material valioso para visualizar las reacciones que provocó en su momento la inserción de las primeras publicistas en el ambiente cultural de la época. Me ocupó detenidamente de estas cuestiones en el segundo capítulo de la tesis.

² Entre la vasta producción de Chartier, destacaría especialmente dos trabajos que guían enfoques y consideraciones a lo largo de mi tesis *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1994 y *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Gedisa, España, 1995. De Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 1996.

³ Foucault, Michel "¿Quést-ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, setiembre de 1969, pp. 73-104; Chartier, Roger, "¿Qué es un autor?" en *Libros, lecturas y lectores... opus cit.*; Genette, Gérard, "Le nom d'auteur", en *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

sobre la materia para la bibliografía general). No obstante, en lo que hace más estrictamente a una reflexión sobre la conformación del público en la Argentina del siglo XIX considero fundamentales los estudios de Adolfo Prieto. En especial su libro *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, el cual afirma la relevancia de la lectura en la ideología del progreso y aporta elementos sustanciales para entender la formación y la ampliación de las redes de lectura hacia los años 70⁴. Aunque el libro se ocupa de una franja de la historia cultural y literaria que no coincide estrictamente con la de mi tesis, y (dado que explora los aspectos concomitantes al criollismo) lo considero insoslayable para cualquier consideración sobre el público en el siglo XIX argentino.

De reciente aparición es el libro de Susana Zannetti (*La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*) que constituye, a su vez, un aporte fundamental para pensar las relaciones entre lectura y autoría en Latinoamérica, desde el período colonial hasta el siglo XX⁵. Este estudio se interroga acerca de la conformación del "lectorado moderno" y los campos de lectura, y también indaga sus procesos de ficcionalización en el interior de novelas y relatos, lo cual ha sido un estímulo para cotejar las reflexiones e interrogantes de mi propia tesis en el marco de un análisis más general sobre Latinoamérica.

Para abordar una aproximación a las *prácticas de la lectura y la circulación del libro* en el Río de la Plata durante el período romántico – cuestiones a las que se refiere mi investigación - me han resultado de enorme interés también otros estudios más o menos recientes, provenientes de la historia cultural, la historia de la lectura y la historia del libro. En el ámbito nacional, quisiera destacar los aportes de Jorge Myers sobre la cultura literaria en la época rivadaviana, junto con otros trabajos como el de Alejandro Parada (*El mundo del libro y de la lectura durante la*

⁴ Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. Ya en un libro anterior, Prieto había realizado una aproximación minuciosa y original al tema de la lectura en la generación romántica, a través de su estudio sobre la influencia de la narrativa de viajes en los escritores de la generación del 37: *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.

⁵ Zannetti, Susana, *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Viterbo, 2002.

época de Rivadavia. Una aproximación a través de los avisos de *La Gaceta Mercantil* (1823-1828)) y otros anteriores y más abarcativos, entre los cuales merece destacarse el libro de María Ángeles Sabor Riera (*Contribución al estudio histórico del desarrollo de los servicios bibliotecarios de la Argentina en el siglo XIX*)⁶. Todos ellos me han proporcionado datos fundamentales para recomponer el clima y la efervescencia cultural que precede o acompaña la instalación del romanticismo en el Río de la Plata.

Por otra parte, si bien como señalé al comienzo, al menos en nuestro país los estudios de género y la historia de las mujeres (en auge durante los últimos años) no han enfocado estrictamente la problemática específica de la lectura y la autoría femenina, lograron sin embargo recuperar el interés por la producción de las escritoras argentinas del siglo XIX y abrir el debate sobre su exclusión del canon literario. En este sentido, quisiera agrupar en dos series los trabajos que fueron más provechosos para mi investigación. Se trata, en el primer caso, de libros y artículos de especialistas nacionales o extranjeras que ofrecen diversas aproximaciones críticas a la obra de las escritoras argentinas que integran el corpus; la otra serie, en cambio, está formada por estudios que se refieren a escritoras europeas de los siglos XVIII y XIX.

Entre el primer grupo se destaca el libro de Francine Masiello: *Between civilization & barbarism. Women, Nation and Literary Culture in Modern Argentina*, el cual constituye uno de los trabajos más abarcativos sobre la producción de las escritoras del siglo XIX⁷. No obstante, Masiello se ha ocupado sólo muy ocasionalmente de la representación de las lectoras en las ficciones y la prensa

⁶ Myers, Jorge, "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; 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; 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.

⁷ Masiello, Francine, *Between civilization & barbarism. Women, nation, and literary culture in modern Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1992.

romántica decimonónica, puesto que su interés principal está enfocado –como lo señala en el prólogo- a visualizar y analizar los momentos en los cuales cambian las representaciones de género, debido a lo cual trabaja con un corpus relativamente amplio y extendido en el tiempo, que va desde comienzos del siglo XIX hasta fines de 1930.

Otras especialistas norteamericanas han explorado también el vínculo mujer-nación, a veces para situar la literatura argentina de los siglos XIX y XX en el interior de un repertorio latinoamericano. Entre ellas, Doris Sommer ha leído la narrativa de Juana Manuela Gorriti en el marco de lo que denomina "ficciones fundacionales" en América Latina⁸. O bien Elizabeth Garrells se ha interesado por indagar la figura de la "madre republicana" (propuesta originalmente por Linda Kerber para el caso norteamericano: *Women of the Republic*) en los primeros ensayos periodísticos de Sarmiento en *El Zonda*, el *Progreso* y el *Mercurio de Chile*⁹.

También la crítica argentina reciente se ha ocupado de la producción de las escritoras del XIX. Entre las primeras merecen destacarse algunos libros que se agrupan en torno a la obra de J. M. Gorriti y E. Mansilla: *Mujer y cultura en la Argentina del siglo XIX*, comp. por Lea Fletcher, el cual si bien ofrece miradas disímiles y dispares sobre la obra de las dos escritoras aludidas, constituye uno de los primeros esfuerzos por revalidar y renovar la lectura de un corpus hasta entonces olvidado por la crítica¹⁰. También quisiera señalar la aparición de otros dos libros: *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, comp. por Cristina Iglesia y *Juanamanuela mucho papel*, comp. por Amelia Royo, los cuales ofrecen un acercamiento más focalizado a la obra de Gorriti y son el

⁸ Sommer, Doris, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley- Los Angeles- London, University of California Press, 1991.

⁹ Garrells, Elizabeth, "Sarmiento and the woman question: from 1839 to the *Facundo*", en Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, *Sarmiento, Author of a nation*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press,

¹⁰ Fletcher, Lea, comp. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

resultado de investigaciones de equipo, realizadas en el marco académico argentino de la década de 1990¹¹.

Entre el segundo grupo de trabajos a los que hice mención anteriormente merecen destacarse los aportes de algunas historiadoras extranjeras que sí han abordado la problemática de la lectura y la escritura de mujeres en Europa, y que me han permitido ver la relevancia y el espesor de estas cuestiones en otros ámbitos culturales. Me refiero especialmente al libro ya clásico de Nancy Armstrong, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*; al de Geneviève Fraisse, *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos* y al de Susan Kirkpatrick, *Las románticas*, que acompañaron mis primeras reflexiones y entusiasmos sobre estos temas y me ayudaron a diseñar el boceto inicial del proyecto de tesis¹². Estos ensayos analizan las resistencias de los intelectuales europeos frente a la emergencia de la mujer letrada, también sus tácticas para incorporarse al escenario cultural de la época, a la vez que exploran los debates y polémicas sobre la emancipación y la igualdad de los sexos a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Desde una perspectiva complementaria, *The republic of letters. A cultural history of the french enlightenment* de Dena Goodman ofrece a su vez un aporte valioso sobre las relaciones entre cultura oral y escrita en los salones europeos de los siglos XVII y XVIII e indaga el tópico de la "influencia" femenina¹³, lo cual me ayuda a interpretar en un contexto más amplio las discusiones e ilusiones de los románticos argentinos sobre el rol social de las mujeres de la época y a ubicar entre ellos la figura "excepcional" de Mariquita Sánchez de Thompson como una *salonnière* rioplatense. Desde luego, esta serie

¹¹ Iglesia, Cristina (compilación y prólogo), *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Feminaria ed., Bs.As., 1993; Royo, Amelia, comp., *Juanamama, mucho papel. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti*, Salta, Ediciones Del Robledal, 1999.

¹² Armstrong, *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*, Madrid, Cátedra, 1987; 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); Kirkpatrick, Susan, *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

de trabajos abordan la problemática de la autoría femenina en el marco de otros debates inherentes a la historia cultura y literaria europea.

II

En la Argentina de comienzos del siglo XIX la reflexión sobre la emancipación y la educación literaria de las mujeres – que atraviesa las discusiones del período - se inserta en un abanico amplio de consideraciones sobre la necesidad de introducir nuevos códigos republicanos y democráticos en una sociedad que, desde la perspectiva de los intelectuales, sigue muy apegada todavía a las costumbres del pasado prerevolucionario. En función de esta problemática central para la generación del 37, los escritores se esforzaron por forjar y formar un público sensible y dócil a sus propuestas de modernización cultural y en ese intento realizan un particular llamado a las lectoras, para que ellas se conviertan en interlocutoras idóneas y cómplices de la causa que los alienta.

Considero que a través de los ensayos periodísticos, las ficciones y los epistolarios de la época es posible visualizar las *ilusiones* y los ideales pero también las dificultades y los *dilemas* de la generación romántica. El primero de ellos tiene que ver con lo que entiendo se presenta como una diferenciación problemática entre dos nociones cercanas pero conflictivamente disímiles en el discurso de los intelectuales: el *público* imaginado y deseado por los escritores y el *pueblo* real, restringido y a menudo reacio a sus propuestas, contra el cual los escritores protestan en privado o en público, mientras despliegan, no obstante, estrategias diversas de seducción que buscan capturarlo. Puede decirse que las lectoras están en el medio de esta división tajante, porque entre los diversos temores y contradicciones que permean el discurso sobre la educación de la mujer, los intelectuales coinciden en la decisión de incorporarlas como mediadoras

¹³ Goodman, Dena, *The republic of letters. A cultural history of the french enlightenment*, Ithaca y London, Cornell University press, 1996.

culturales y forjadoras de costumbres, para que ellas se conviertan en aliadas y colaboradoras de la causa contra Rosas. No obstante, esta convicción implícita o explícitamente compartida por los románticos les depara un nuevo dilema que se ciñe ahora estrictamente sobre las mujeres y tiene que ver, por una parte, con la necesidad de instruir las para que sean solidarias de los ideales de los jóvenes, por otra con el temor de involucrarlas demasiado en los enfrentamientos partidarios y de que ese compromiso haga peligrar, a su vez, la consolidación y la sobrevivencia de la familia. Porque en un momento de luchas facciosas e inestabilidad política la *mujer analfabeta* se presenta como un enemigo potencial de la joven generación, en tanto ella es vulnerable a las órdenes de los tiranos y se perfila, por ende, como una aliada posible o real de la tiranía. Pero también la *mujer letrada* amenaza volverse en contra de las conveniencias de los románticos si su imagen se impregna del estigma de la revolucionaria. En relación con estos temores puede afirmarse que si bien la formación de las lectoras ocupa y preocupa a los intelectuales de la época, en cambio, la *figura de la autora* no tiene lugar sino como *excepción* en el imaginario de la generación del 37. Tal situación retarda o al menos condiciona la emergencia de las escritoras, así como sus tácticas de incorporación al escenario cultural en formación.

En cuanto a la representación de las lectoras, digamos que en el discurso de la generación romántica su invocación se debate entre dos modelos. Uno de ellos es, precisamente, el de la *lectora romántica* que se exhibe nítidamente en *Amalia*, la novela de José Mármol y que bastante antes se había asomado ya en los escritos de *La Moda* de Buenos Aires o *El Iniciador* de Montevideo. El otro es el de la *madre republicana*, que aparece también invocada y representada en estos y otros semanarios de la época, cuya imagen suele encarnarse por momentos fuertemente en los escritos y las reflexiones de Alberdi y Sarmiento en la década del 40 y el 50 (este modelo ha sido estudiado previamente en relación con otros procesos de conformación nacional en Europa y Estados Unidos). Sin ser antagónicos, estos dos modelos son, sin embargo, diferentes. El primero de ellos – la lectora romántica – proyecta una mujer ilustrada, sensible a las nuevas corrientes literarias y políticas, una mujer solidaria y comprometida con la causa

de los opositores al rosismo y que se perfila siempre bajo los rasgos de la patriota. El otro, en cambio, propone una educación literaria más restringida y enfocada a la formación de los hijos como futuros ciudadanos de la nación. En rigor, la matrona republicana no necesita conocimientos literarios sino saberes *útiles, prácticos* y funcionales a la vida doméstica, como los que recomienda Alberdi en las *Bases*. Entre ambos modelos entonces, se juegan los titubeos, las contradicciones y las propuestas diversas de la generación del 37 sobre el tipo de lectora imaginada y sobre la educación literaria o la emancipación de las mujeres.

Aunque no siempre estas representaciones y debates que surgen en el interior de los ensayos periodísticos y las ficciones de la época están dirigidas a las lectoras. A menudo las propuestas de los escritores en la prensa dan cuenta de una interlocución exclusivamente masculina que busca reflexionar acerca de los alcances, los límites y sobre todo la funcionalidad de la educación literaria de las mujeres (analizo esta cuestión, por ejemplo, en algunas polémicas de Sarmiento en la prensa chilena de los años 40). Sin embargo, una hipótesis sobre la cual trabajo en la tesis es que cuando se dirigen concretamente al público femenino, los escritores *prueban* los tonos y las tácticas más apropiados para conquistarlo. En ese marco surge la recurrencia al *discurso sobre la moda* (que desde ahora y a lo largo del siglo XIX y el XX impregna los semanarios para mujeres), así como la frecuentación del espacio del folletín (y la *novela* folletín) como el género indicado (aunque sea también el más problemático) para las lectoras. Exploro entonces la elección de los temas y géneros utilizados por Sarmiento para captar la atención de las lectoras e introducir las en el lenguaje de la vida moderna pero también propongo que ese vínculo con el público femenino redundaba, a su vez, en el aprendizaje del escritor público.

Otro aspecto central de mi tesis consiste en explorar el delicado *pasaje de la lectura a la autoría femenina* y demostrar que a lo largo del siglo XIX y en particular durante el período que nos ocupa es ésta una experiencia especialmente problemática y conflictiva para las mujeres, que se ha visto afectada por los diversos fantasmas que se hacen presente en el momento de escribir, publicar o definir un modo de inserción en el ámbito cultural y literario.

Uno de ellos ya ha sido enunciado anteriormente: se trata de la politización de la mujer letrada. Pero también otras consideraciones dificultan la aceptación o la legitimidad de las escritoras entre los interlocutores y el público. En primer lugar, una vieja acusación que recae sobre las mujeres sabias y letradas desde los siglos XVII y XVIII en Europa: el temor de ser consideradas *pedantes* o *ridículas* acecha la figura de las mujeres "ilustradas" y "excepcionales", que participan de la sociabilidad cortesana de la época. La acusación se reitera a menudo en otras coyunturas y ámbitos diversos, como lo demuestra el caso de Mariquita Sánchez, a través de su correspondencia. En relación estrecha con estos prejuicios, otro todavía más antiguo y arraigado sostiene que en las mujeres el *pudor* debe estar íntimamente ligado con el *honor* y por lo tanto, que la virtud femenina puede verse perjudicada por el deseo de introducirse en la escena pública a través de los escritos. Esta idea que - como demuestro en la tesis - suele hacerse presente en las conversaciones y los escritos de algunas de las primeras *salonnières* y escritoras latinoamericanas (como la propia Mariquita en Argentina o la poetisa Mercedes Marín en Chile), persiste incluso entre otras autoras más tardías que en cambio sí publican e incluso llegan a encarnar la figura de la escritora profesional. Es este el caso de Juana Manuela Gorriti, quien en su diario íntimo condensa, y en cierta manera dramatiza esta problemática, a través de una máxima o sentencia por demás elocuente: "el honor de una mujer es doble, el de su sexo y el de su pluma".

Estos y otros fantasmas que acechan la figura emergente de las literatas y las publicistas se deslizan a veces subrepticamente o bien se encastran con brutalidad en las chanzas, ironías y cuestionamientos de diverso tipo que definen el tono y los argumentos de los intelectuales que polemizan con las escritoras a través de la prensa. Me refiero por ejemplo a los debates que enfrentan a la redactora anónima de *La Aljaba* (el primer semanario para mujeres del siglo XIX) con el director de *La Argentina*, o bien tras la caída de Rosas, a las polémicas entre *La Camelia* y el *Padre Castañeta*, donde las escritoras son tildadas al mismo tiempo de "ignorantes", de "ambiciosas" y hasta de "machas". También en relación con esta problemática hay que interpretar la *indiferencia* con la que es recibido *El*

Album de Señoritas de Juana Manso, el cual se despide de la vida pública no mucho después de haberse lanzado a ella, debido a la falta de suscriptoras. Puede decirse así que la *condena moral*, la *indiferencia* o incluso la *injuria* pública son las respuestas que reciben a menudo las escritoras (publicistas o literatas) por hacerse conocer, y cuya amenaza decide las *tácticas* que ellas utilizarán para insertarse en el medio cultural y literario al que desean ingresar. En este sentido, el *anonimato*, la *seudonimia*, la circulación de los escritos entre un *público de elegidos*, la *reescritura* permanente de una obra e incluso la búsqueda del *reconocimiento internacional* antes de presentarse como escritoras en su patria son algunos de los recursos y las modalidades empleadas por las mujeres autoras a lo largo del siglo XIX. En función de esto último, a lo largo de la tesis he procurado circunscribir, caracterizar y dar nombre a las distintas variantes, en pos de una sistematización posible. Así por ejemplo, dividí el capítulo dos en tres partes: 1) *la autoría escondida*, 2) *la autoría exhibida*, 3) *la autoría intervenida*.

Bajo la primera denominación analizo las estrategias de las publicistas que *encubren*, *niegan* o *impostan* su nombre para no ser reconocidas y, consiguientemente, acusadas de ejercer un oficio poco aceptable para su sexo. Es este el caso de *La Aljaba* y *La Argentina* a comienzos de los años 30, cuando las ironías y las chanzas acerca de la legitimidad/ilegitimidad de las publicistas se dirimen en una fuerte acusación de “plagio” para una anónima redactora. Un poco más tarde, hacia los años 50 (tras la caída de Rosas) se reabren otras polémicas análogas frente al surgimiento de *La Camelia* (dirigido anónimamente por Rosa Guerra) y *El Padre Castañeta*. Asistimos entonces a la *autoría negada* y *denegada*. Como he señalado antes, encuadro todos estos casos en el modelo más general que denomino de la *autoría escondida*, para diferenciarlo del gesto innovador y desafiante que protagoniza otra publicista de mediados de siglo. Me refiero ahora a Juana Manso, que en el primer número de *Album de Señoritas* exhibe al frente de la publicación su nombre completo. Me resulta interesante analizar a través suyo el modelo de la *publicista independiente* y contraponerlo con otro contemporáneo al que denomino el *modelo de la tutoría* (en el que otras jóvenes redactoras escriben y publican bajo la tutela masculina). Contra esta

última variante, el gesto “nuevo” de Manso es considerado osado y provocador por algunos interlocutores contemporáneos que la enfrentan increpándola públicamente. Pero también, el fervor militante de la publicista preocupada por la educación femenina y lanzada a la literatura como una apuesta pedagógica para instruir a los lectores y las lectoras acerca del pasado nacional despierta la simpatía y la solidaridad de Sarmiento, cuya perspectiva sobre la utilidad de las novelas lo hace avalar y estimular para entonces (me refiero ahora a la perspectiva de Sarmiento en los años 60 y 70) la figura emergente de las literatas.

Por otra parte, en la tesis analizo también los procesos de *escritura*, *reescritura*, *traducción* y *edición* de la novela *Los Misterios del Plata* de Juana Manso, para explorar de lleno a través de este caso el modelo de *la autoría intervenida*, donde las decisiones y la participación de uno o varios editores sobre la obra literaria de la autora adopta un protagonismo inusitado. Reflexiono entonces sobre la importancia del *dinero* (de procedencia *familiar*, *estatal* a través de subsidios o *mercantil* a través de la inserción en el mercado cultural) como un factor que decide, facilita o impide la transformación de la escritora aficionada en autora profesional.

En función éstas últimas consideraciones también trabajo en la tesis con otras tres escritoras argentinas del siglo XIX: Mariquita Sánchez, Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, las cuales creo que ofrecen perfiles muy disímiles entre sí, a la vez que emplean estéticas y recursos también diversos para su inserción en los medios culturales y literarios de los que participan. En primer lugar me ocupo de Mariquita Sánchez de Thompson, a quien considero una *figura de transición* entre dos épocas, dos generaciones y en definitiva dos culturas de las que formó parte: el romanticismo (compartido con los “jóvenes” del 37) y el espíritu ilustrado, civilizador (encarnado en los intelectuales de Mayo y más tarde en la generación rivadaviana). A partir de esta propuesta inicial indago – a través de sus cartas, diarios y memorias- el *pasaje de la conversación y la lectura a la escritura*, donde visualizo sus titubeos y reticencias para publicar, así como la preferencia de hacer circular sus escritos entre el público selecto y restringido de amigos y

conocidos. La comparación con algunas *salonnières* y escritoras francesas de los siglos XVIII y XIX me permito definir a Mariquita como una *escritora a la manera antigua*, que *deviene autora* gracias a las publicaciones póstumas de quienes tardíamente interpretan y rescatan su producción narrativa, como el producto de una escritora de mérito que había buscado el prestigio no a través del gran público sino entre la sociabilidad “de los iguales”.

Por otra parte, a partir de la lectura de un corpus selecto de la obra de Eduarda Mansilla, me refiero a ella como una *intérprete cultural* que *traduce* para el público europeo y norteamericano los tipos, los paisajes y los conflictos nacionales que considera fundadores de la cultura argentina. Esta operación abre de inmediato un diálogo doble de la escritora: por un lado, con el público extranjero al que hemos hecho referencia anteriormente pero también con los colegas y los lectores argentinos a quienes ofrece su propia perspectiva sobre la dicotomía civilización-barbarie planteada por Sarmiento en el *Facundo*. En este sentido, propongo leer las primeras novelas de Mansilla (*El médico de San Luis* y *Pablo ou la vie dan les pampas*) en el marco de una red literaria que se proyecta, contemporáneamente y hacia adelante, al menos junto a otras dos o tres publicaciones de éxito que forman parte del canon literario argentino: el *Martín Fierro* de Hernández, el *Juan Moreira* de Gutiérrez y *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla (quien a poco de su éxito en *La Tribuna* traduce para ese mismo periódico la novela de su hermana escrita en francés y publicada en Francia). En este marco indago la inserción de la escritora y la legitimidad de su obra en el ámbito literario argentino, a partir del reconocimiento adquirido previamente entre la crítica literaria de Europa y Estados Unidos.

Finalmente, propongo a Juana Manuela Gorriti como una escritora *cuasi-profesional* que logra, por una parte, un enorme éxito entre el público argentino y latinoamericano de la época, por otra, un reconocimiento significativo entre los colegas y la crítica romántica. Considero que su aceptación por parte de los contemporáneos tiene que ver con los contactos y la inserción personal de Gorriti en los diversos ámbitos de sociabilidad literaria latinoamericana de los que participa pero también y, sobre todo, con la construcción que ella misma y sus

colegas hicieran de la *figura de la escritora romántica americana*, cuya vida estaría marcada por el patriotismo, el exilio y las contingencias de la política. En este sentido, propongo leer su narrativa a partir de dos series de relatos a los que denomino las “ficciones patrias” de Gorriti: en la primera se incluyen los textos biográficos y autobiográficos; en la segunda los relatos de amor y política, ambientados durante las guerras por la Independencia o el rosismo. Por último, pese al éxito profesional de esta escritora y a su inserción en el incipiente mercado editorial de 1890, indago los procesos de recuperación, fragmentación y censura a los cuales se ve sometida una de sus obras (*Lo íntimo*) en el momento de su publicación póstuma. Sobre este análisis me baso para sostener la hipótesis de que aún a fines de siglo XIX, la convalidación de la figura de la escritora romántica sigue siendo uno de los recursos sino excluyentes al menos de los más elegidos a la hora de legitimar la obra de una autora e intentar ingresarla en el canon literario.

III

He organizado la tesis en cinco capítulos. En los dos primeros despliego las hipótesis generales acerca de la importancia de la lectura (sus representaciones y sus prácticas) durante el período romántico, y exploro los intentos de conformación del público a través de la prensa y las ficciones de la época, para ubicar después - en este marco - los debates y polémicas que genera la irrupción de la autoría femenina entre las décadas de 30 y el 70, cuando surgen los primeros semanarios para mujeres y con ellos la figura emergente de las literatas y publicistas. Esta primera parte me lleva, entre otras cosas, a recomponer los circuitos de lectura, la sociabilidad cultural y la circulación del libro en Buenos Aires de comienzos y mediados de siglo, y a enfocar los esfuerzos de los escritores por superar las contradicciones entre la preferencia espontánea por el *público culto* e instruido de “los iguales” y el esfuerzo por *ilustrar al pueblo* a través de un lenguaje que le sea sensible. Considero que la ubicación de estos dos capítulos iniciales al comienzo de la tesis resulta fundamental para visualizar y

dilucidar de entrada las problemáticas inherentes a la lectura y la autoría, así como para ver su proyección y sus alcances a lo largo del siglo XIX, especialmente hasta comienzos de la década de 1880, cuando el proceso modernizador renueva, actualiza y en algunos casos reubica las preocupaciones de los intelectuales acerca de las cuestiones enunciadas.

Una vez planteadas y desplegadas, entonces, dichas consideraciones, en los siguientes capítulos me ocupo específicamente de analizar las tácticas y las modulaciones que adquiere la autoría femenina en la obra de quienes creo son tres las escritoras más relevantes del siglo XIX argentino (Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla). Dedico a cada una un capítulo, a fin de analizar con mayor detenimiento las elecciones y procedimientos que definen su estética, tratando de reestablecer los diálogos y las asociaciones posibles entre ellas, así como su inserción en el medio cultural y literario de la época. En este sentido intento recuperar, cuando cabe, las interlocuciones con los románticos pero también las resonancias que obtienen sus obras entre otros colegas posteriores que, en muchos casos, reivindicaron las premisas estéticas y culturales de la generación del 37.

1. Sueños y dilemas de la generación romántica. Lecturas, lectores y lectoras entre 1830 y 1850

I- TEMAS, ESCENARIOS Y PROTAGONISTAS DE LA LECTURA. ENTRE LAS REPRESENTACIONES Y LAS PRÁCTICAS

Nuevos libros y lectores. La *lectura libre*

“Los lectores son viajeros”, Certeau

Al comienzo de uno de sus escritos autobiográficos Alberdi recuerda con deleite su primer viaje de Tucumán a Buenos Aires. Se trata de una aventura donde experimenta intensamente la libertad del cuerpo y el contacto con la naturaleza americana. Sin embargo, este viaje que tenía por objeto colocar al joven estudiante en las aulas porteñas deja en él secuelas indeseables. Al llegar a Buenos Aires Alberdi debe suspender el ingreso al Colegio de Ciencias Morales porque no soporta la disciplina escolar, se emplea entonces durante un tiempo en una tienda de comercio. Sólo la magia de un libro caído casi por casualidad en manos del lector relocaliza al individuo en su centro, le devuelve la calma, la serenidad y poco a poco la concentración que había perdido tras el viaje: “la melancolía seria de esa lectura, tenía un encanto indefinible para mí”, afirma el lector¹.

Las ruinas de Palmira, de Volney, es el libro en cuestión. El primero de una serie que forma en Alberdi el hábito y el gusto por las lecturas y renueva el deseo de abocarse al estudio. Pero si bien es evidente que son los libros los que restituyen

¹ Alberdi, J.B, *Mi vida privada (Autobiografía) que se pasa toda en la República Argentina*, en *Autobiografía*, ediciones Jackson (colección dirigida por Alberto Palcos, tomo X), Buenos Aires. En adelante, las citas al texto corresponden a esta edición. También puede consultarse en el tomo XV de los *Escritos póstumos* de Alberdi: *Memorias y documentos*.

al alumno a las aulas, tal como la práctica Alberdi la lectura presenta un denominador común con el viaje: en ambos prima esa sensación de libertad plena que suele llevar a viajeros o lectores al encuentro consigo mismo: “en mis paseos de los domingos, elegía lugares solitarios, para darme por horas a la lectura de ese libro” (: 38), precisa refiriéndose a Volney.

La lectura a solas y en silencio, el encuentro íntimo y placentero del lector con el libro despierta la sensibilidad y llama a la meditación. Alberdi exalta el poder formador de estas lecturas experimentadas fuera de las instituciones escolares:

Mi educación no se hizo únicamente en la Universidad, por las doctrinas de Locke y Condillac, enseñadas en las cátedras de filosofía, ni por las conversaciones y trato de mis amigos más ilustrados. Más que todo ello contribuyeron a formar mi espíritu, las lecturas libres de los autores, que debo nombrar para complemento de la historia de mi educación (: 61).

Y a continuación hace la lista de sus autores favoritos: Volney, Holbach, Rousseau, Helvecio, Cabanis, Richerand, Lavatter, Buffon, Bacon, Pascal, La Bruyere, Bentham, Montesquieu, Benjamin Constant, Lermínier, Tocqueville, Chevalier, Batiat, Adam Smith, J.B. Say, Vico, Villemain, Cousin, Guizot, Rossi, Pierre Leroux, San Simon, Lamartine, Destut de Tracy, Víctor Hugo, Dumas, Chateaubriand, Mme de Staël, Laménais, Jouffroy, Kant, Merlin, Pothier, Pardessus, Troplong, Heignecio, El Federalista, Story, Balbi, Martínez de la Rosa, Donoso Cortés, Company, entre otros, integran el repertorio que conforma lo que podemos reconocer como la *nueva biblioteca* de los jóvenes románticos, a la cual se han referido de uno u otro modo críticos e historiadores, para analizar su influencia sobre la generación del 37².

²Nos referimos a trabajos muy disímiles entre sí, que han tocado la cuestión desde diversos ángulos. Entre los más relevantes: Orgaz, Raúl, “Echeverría y el saintsimonismo”, *Sociología Argentina*, Córdoba, Assandri, 1956; Weinberg, Felix, *El salón literario de 1837*, Hachette, Buenos Aires, 1958; Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, “Una vida ejemplar: la estrategia de Recuerdos de provincia” y “Esteban Echeverría, el poeta pensador” en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997. O bien los estudios provenientes de la historia del libro: Sabor Riera, María Angeles,

Pero por ahora, quisiera detenerme más bien en esa aclaración de Alberdi que privilegia no sólo un corpus sino también una *manera de leer* que emerge como decisiva en él y también entre el círculo de amigos e interlocutores que lo rodean. Se trata de la *lectura libre*, a la que Alberdi se refiere en el párrafo citado para describir su encuentro a solas con Volney pero que puede asimilarse a otras prácticas no estrictamente solitarias, que se sustentan en el ámbito de la privacidad familiar de los amigos y se definen por oposición al control institucional y los programas escolares. Me refiero por ejemplo a la lectura en voz alta asociada al paseo, a las conversaciones o las disertaciones entre amigos: un tipo de lectura vinculada al ocio, la intimidad y la sociabilidad doméstica.

Algunas veces esta actividad compartida ocupa el tiempo de un largo viaje en diligencia, donde el placer, el aprendizaje y la amistad van de la mano: "para entretener el tiempo nos leía Don Mariano Fraguero *el Viaje del Capitán Andrews*, hecho al través de nuestras provincias del Norte" (: 44), recuerda Alberdi refiriéndose esta vez a otro viaje que los lleva a él y a sus amigos de Buenos Aires a Tucumán en 1834. Otras, la ceremonia de la lectura remite a una confraternidad asentada sobre libros que circulan de mano en mano y son consumidos con la sensación de que su lectura otorga una identificación común a los lectores. Así, en su *Autobiografía*, V. F. López evoca por ejemplo la biblioteca de Santiago Viola, ese "amateur flamante en todo: en modas, en caballos, en amores de teatro", que no es buen estudiante pero invierte una importante suma de la fortuna paterna en la compra de libros y revistas venidas de Francia e Inglaterra:

Viola gustaba de que lo rodearan –recuerda López- era bastante tarambana y petulante; nos prestaba sus libros, haciendo gala de generoso, y él mismo

Contribución al estudio histórico del desarrollo de los servicios bibliotecarios de la Argentina en el siglo XIX, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia-Chaco, 1974; Buonocore, Domingo, *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, El Ateneo, Buenos Aires, 1944, entre otros. De los últimos años, destaco los aportes de Jorge Myers, particularmente, "La cultura literaria del periodo 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.

aprendía más con lo que nos oía que leyendo, cosa que nunca hacía, pero tenía talento fácil, superficial, frase espontánea y buena exhibición (: 30).

No deja de ser interesante esta caracterización de Viola, que ofrece el tipo de lo que podríamos denominar un *lector de oídas*, el cual se alimenta de los comentarios ajenos acerca de los libros porque no gusta de ellos tanto como para leerlos por sí mismo. Es este un lector falso o fingido (y presumido) que aprende sólo de lo que escucha pero que desea ardientemente formar parte de ese club de consumidores voraces y atentos a lo nuevo, con tal de ser reconocido por su grupo como el proveedor más esmerado de las últimas novedades en materia literaria. En cierto modo, su ostentación dramatiza la relevancia que adquiere entre los jóvenes ese material recién llegado de Europa, cuya sola tenencia connota positivamente al propietario. Pero además, el recuerdo de López muestra también cómo esa biblioteca crea o recrea, funda o refuerza vínculos de familiaridad entre aquéllos que participan juntos de una ceremonia que, podría decirse, es tan ilustrada como emotiva. Porque leídos fuera de los programas escolares y discutidos en conversaciones informales y disertaciones domésticas, los nuevos libros abren paso no sólo a las nuevas ideas sino también a una forma de sociabilidad cultural que se desliza por fuera y a contramano de las previsiones institucionales (pensemos por ejemplo en las reuniones en casa de Miguel Cané (p.), que dan lugar más tarde a la creación de la “Asociación de estudios históricos y sociales”, un antecedente doméstico del salón literario de Sastre³).

³ “El reglamento imponía la obligación de escribir una disertación, cada sábado por la noche. La mesa señalaba la materia y el disertante. Este leía su trabajo, y la mesa lo pasaba a un asociado que debía criticarlo en el sábado siguiente, por escrito; enseguida se discutía *libremente*” (: 32, el subrayado es mío). Como recuerda López en este pasaje de su autobiografía, el grupo se había propuesto “poner en común las lecturas y estudios” y comenzar a ensayar a través suyo la práctica compartida de la lectura y la escritura *crítica* de las obras. *Leer, conversar y escribir* son las actividades que agrupan a los jóvenes en este recinto doméstico, estableciendo las normas de una nueva sociabilidad ilustrada y exclusivamente masculina para la época. Pilar González ha trabajado detenidamente sobre la conformación de los primeros círculos de sociabilidad estudiantil urbana en Buenos Aires y también en las asociaciones civiles que habilitan la esfera pública del período rivadaviano y sobreviven durante la primera gobernación de J. M. de Rosas. Véase González Bernaldo de Quirós, Pilar, “Los pueblos sin nación (1820-1852)” en *Civilidad y*

Pero quizá uno de los ejemplos más nítidos de la oposición entre lectura libre y lectura institucional lo proporciona Alberdi en otro recuerdo autobiográfico: durante las clases de latín en el Colegio de Ciencias Morales, él y Cané (p.) comienzan a leer juntos uno de los libros sin dudas más atrapantes para los lectores del siglo XIX: “entre los bostezos que nos causaba la lectura monótona que el profesor D. Mariano Guerra nos hacía de Virgilio, un día sacó Cané un libro de su bolsillo, para leerlo por vía de pasatiempo.” El libro, dice Cané a su amigo, es una “novela de amor, que se titula Julia o la Nueva Eloísa” (: 39). Como es de esperar, la lectura clandestina de Rousseau absorbe por completo la atención de estos dos jóvenes rioplatenses de comienzos de siglo que durante años quedarán prendados de la sensibilidad rousseauiana. Puede decirse que la escena realiza de a dos esa experiencia tan bien descrita por Michel de Certeau, sobre la lectura como un sueño secreto. El sueño de un individuo en su encuentro consigo mismo, lejos de todos los mandatos y censuras: “leer es estar en otra parte, allí donde ellos no están, en otro mundo; es constituir una escena secreta, lugar donde se entra y se sale a voluntad”⁴. Esta lectura gozosa y apasionada, que transporta a los lectores al mundo íntimo de las emociones profundas, sella para siempre la amistad de dos jóvenes americanos que descubren juntos el sabor incomparable de los libros prohibidos: “en la Universidad y en el mundo, Cané y yo quedamos inseparables hasta el fin de nuestros estudios” (: 40), afirma Alberdi. Desde luego, esta manera de experimentar la lectura no es exclusiva de los románticos del 37 sino que configura una modalidad que puede rastrearse hasta nuestros días. Algunas décadas después del momento referido por López, en la Argentina del siglo XIX, volvemos a encontrarla así descrita por ejemplo entre las páginas de Cané hijo, quien en los años 80 recuerda con nostalgia su propio contacto solitario y secreto con Dumas y con Sue durante las noches de internado

política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2001.

⁴ Michel de Certeau, “Leer: una cacería furtiva”, en *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer*, edición establecida y presentada por Luce Giard, Traducción de Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1996, p. 186.

en la escuela (bajo la tenue luz de las velas, las novelas leídas a hurtadillas debajo de la cama calman y consuelan de la orfandad al joven protagonista de *Juvenilia*, configurando así una de las escenas más atractivas de la novela, en la que el autor proyecta su complicidad con los lectores). Sin embargo, lo que deseo señalar es que los primeros románticos argentinos suelen exaltar la lectura libre como una práctica que combina perfectamente el mundo de las pasiones y el de la inteligencia, sin restringirse a la frecuentación exclusiva de un género literario o a un conjunto acotado de libros sino más bien subrayando que es esa *manera de leer* (vinculada al ámbito de la privacidad solitaria o familiar con los amigos) tanto como el contenido mismo de los libros, aquello que los diferencia o los distingue como *lectores nuevos*. Esta aventura secreta y clandestina, fuera de programa y ociosa, solitaria o compartida, que se concentra sobre todo en los momentos de iniciación del individuo en el mundo de las letras es, precisamente, para los románticos, la que abre el camino a la sensibilidad del hombre público⁵.

Después de agrupar las anécdotas que refieren su historia como lector y su llegada al mundo de los libros, Alberdi lanza una afirmación significativa: asegura que sus lecturas de juventud le han servido menos para aprender el contenido de los libros en cuestión, que para enseñarle “a leer en el libro original de la vida real”. Y agrega: “puedo decir que a fuerza de *no leer*, he acabado por aprender un poco a *ver*, a *observar*, a *pensar*, a *escribir*, por mí mismo” (: 62). Esta última aseveración, que en principio resulta inesperada (es la no lectura, dice ahora Alberdi, lo que lo ha llevado a pensar y a escribir), surge al evocar el momento crucial del destierro, cuando después de haber vivido una intensa relación con los libros se ve obligado a dejar su casa, su país, su biblioteca. En el exilio es donde el escritor alcanza su total independencia de criterio y su más auténtico compromiso con la patria⁶. En ese preciso momento es donde ubica

⁵ Desde otro ángulo, Sylvia Molloy ha llamado la atención sobre la pose de lectura como un gesto de iniciación recurrente en los autobiógrafos hispanoamericanos. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, 1996, México.

⁶ “En el extranjero el patriotismo se desnuda de todo elemento *chauvin* y de todo color y olor local. Pero la ausencia lo eleva y purifica. La patria es vista con menos preocupación y desde un punto de observación más elevado y general. Desde entonces y por esa causa,

preponderantemente su incursión en la *libre escritura*. Las *Bases* (1852) serían el producto de esta nueva libertad obtenida fuera de la patria y donde, alejado de sus libros preferidos se encuentra con su propia obra.

El exilio afirma y fortifica, entonces, el pasaje de la lectura a la autoría. O mejor, de la posición del lector al compromiso ético del escritor, aparentemente despojado fuera de la patria de toda amenaza posible de censuras y autocensuras. Con estas declaraciones Alberdi explicita un sentimiento compartido por la mayoría de los miembros de la generación romántica: *la lectura libre* funciona como una escuela de aprendizajes para los lectores sensibles que adquieren con ella al menos dos destrezas fundamentales: la formación de un individuo inteligente, crítico, atento a la realidad que lo rodea y comprometido con ella; al mismo tiempo, crea las condiciones para la transformación del lector en escritor público o en poeta romántico.

De la lectura a la escritura (*libertad e imaginación*)

También Echeverría registra en sus escritos autobiográficos ese momento en que la lectura cede paso a la observación creativa y la escritura: “tú extrañarás, sin duda mi despego por lo que hizo en otro tiempo la delicia de mis días; pero te diré que ya he perdido el gusto por la lectura” (: 22), escribe en “Cartas a un amigo” y

empiezan una divergencia de opinión con sus compatriotas, que nace, no del olvido de la patria, ni de enfriamiento del patriotismo, sino de la diversidad del medio y del punto de vista desde los cuales ha considerado y juzgado sus negocios y cuestiones el peregrino de su país. Toda mi vida se ha pasado en esa provincia flotante de la República Argentina, que se ha llamado su *emigración política*, y que se ha compuesto de los argentinos que dejaron el suelo de su país tiranizado, para estudiar y servir la causa de su libertad desde el extranjero. Casi toda nuestra literatura liberal se ha producido en el suelo móvil pero fecundo de esa provincia nómada *El Peregrino, El Facundo, El Angel Caído, El Avellaneda*, los *Himnos a Mayo*, la *América Poética*, los periódicos históricos y memorables de la última época, y hasta las leyes fundamentales, que hoy rigen la República Argentina, se han producido en esa provincia semoviente y nómada del pueblo argentino, que se ha llamado su *emigración liberal*.” (: 60-1). Resulta elocuente en este punto la influencia en Alberdi de otras lecturas de época: *De la Alemania* y *Diez años de exilio* de Mme de Staël, donde la escritora francesa se expresa de modo similar acerca de la “libertad” de criterio alcanzada fuera de su patria, aun a expensas del destierro impuesto por Napoleón. La presencia de las ideas de Staël en Alberdi y la generación romántica se explicita abiertamente en las páginas de *La Moda*.

agrega: “mi imaginación concibe, abarca, crea, con más rapidez que la que un filósofo emplea para escribir una frase; y mi corazón engendra más sentimientos y pasiones” (: 22). En verdad, Echeverría no ha perdido el gusto por los libros sino que más bien ha reemplazado la práctica de una lectura extensiva y variada de libros filosóficos, morales, políticos, entre otros, por la lectura intensiva y selecta de una cierta clase de libros que son leídos con un placer y una confianza cuasi sagradas: me refiero a los libros de poesía, que abren el camino a la experiencia poderosa de la imaginación. Según Echeverría, ella despierta al mismo tiempo en los individuos el mundo de las *ideas* y el de las *emociones*, controla el desenfreno de las pasiones extremas llevando al sujeto hacia la meditación creativa sin desviarlo de la racionalidad y la inteligencia. Por eso los libros de poesía son experimentados como una “conversación” amable y creativa con el autor: “su sociedad instruye” (: 22) deleitando y provoca una “nueva serie de reflexiones” (: 22) particulares en los lectores.

Si bien es el fruto de una actividad solitaria y solipsista, el despertar de la propia imaginación no aleja al sujeto del mundo sino que, por el contrario, lo devuelve a él más preparado para un encuentro íntimo con sus criaturas. En este texto autobiográfico donde Echeverría exalta la naturaleza como “espectáculo maravilloso y sublime” (: 21) bajo cuya influencia la imaginación se siente fuertemente estimulada, la *mirada* del poeta (que es aquí la gran protagonista) se mueve sin embargo con igual facilidad hacia la exploración del paisaje urbano. Echeverría mira la ciudad, concretamente el escenario rioplatense, como el otro gran espectáculo digno de admiración. Y su mirada registra la misma libertad soñadora y reflexiva aprendida en las lecturas: “la casa que habito está situada en uno de los sitios más hermosos de esta Ciudad. Las ventanas de mi aposento miran a la alameda, y el Plata extiende ante mis ojos sus ondas turbulentas y majestuosas” (: 13). En este encuentro íntimo con el paisaje urbano el observador comienza a circunscribir escenas, situaciones y a situar *tipos sociales* nítidos sobre los cuales tiende una mirada escrutadora:

Asisto al paseo público diariamente sin salir de casa. Llega la tarde, me siento en mi ventana, y veo pasar a los curiosos, a los afligidos, a los enamorados o a los

que la vanidad del lujo trae a la Alameda. De toda esta multitud de gentes que se reúnen por diversos motivos en un mismo sitio, los vanos me parecen los menos disculpables. El curioso viene por satisfacer un instinto casi natural; el afligido porque se imagina que la diversidad de objetos, el ruido que hacen los que van y vienen, podrán aliviar ese peso de su corazón, y el enamorado por buscar el alimento exquisito de la pasión que lo domina, pero el vano es arrastrado por una inclinación baja y pueril, por el innoble deseo de saciar su mezquina ambición con las miradas, las críticas o los elogios de los tontos a quienes su ostentación deslumbra. (: 14, los subrayados son míos)

Echeverría avizora la ciudad como un cuadro vivo y susceptible de ser capturado por los ojos de un observador agudo y crítico, que comienza a perfilarse como tal en estos tempranos escritos autobiográficos. En este sentido, aunque tal vez menos explícitas que las de Alberdi, estas páginas autobiográficas también muestran el despertar de una sensibilidad social y el proceso de formación intelectual que lo lleva de la lectura (solitaria y placentera) a la escritura (comprometida y pública); y de los libros a la vida misma. Podría decirse que también Echeverría *lee* primero, luego *observa*, *piensa*, *imagina* y finalmente *escribe* acerca de la realidad y el mundo en el que está inmerso. En esta serie la "imaginación" es el término que sobresale y se agrega a la de Alberdi, distinguiendo aquí al artista romántico del escritor público.

No obstante, aunque el tono resueltamente poético de los escritos de Echeverría difiere del interés estrictamente político de los trabajos de Alberdi, en ambos casos la *libertad* se presenta como el eslabón fundamental para que ese tránsito sea posible. Libertad en la elección de las lecturas preferidas, libertad también para moverse y finalmente para escribir de acuerdo con la razón y el sentimiento personal. La libertad espiritual e ideológica es condición *sine qua non* de la escritura romántica. Por eso aun en prisión o en los umbrales del exilio los escritores se pronuncian en nombre suyo. Basta recordar la emblemática frase de Sarmiento escrita en los baños del Zonda y luego en las primeras páginas del *Facundo* ("On ne tue point les idées") o la nota al pie de José Mármol en *Amalia*, desde la cual se recuerda a sí mismo unos días antes de partir hacia el destierro escribiendo con un palito quemado contra Rosas en las paredes oscuras de su calabozo. Echeverría experimenta otra vez esa libertad en la soledad creativa que

provocó en él su encuentro con la naturaleza americana. Es allí donde “la imaginación se anima y sale del letargo sombrío y ominoso que la abrumba” (: 8), asegura. La suya es una soledad contemplativa, a través de la cual el sujeto se pierde y se reencuentra en los vericuetos de las pasiones internas, sufre cuando quiere analizar lo que ve y llegar a la “verdad” pero no abandona el intento. En ese periplo la imaginación es el instrumento decisivo que le permite conocerse a sí mismo y llegar al fondo atormentado de su alma, y a la vez un vehículo ineluctable para conectarse con los sentidos más profundos de la realidad y con su prójimo. Por eso los libros de poesía (y no los de moral o filosofía) son para Echeverría los más apropiados para formar su propio genio artístico: “Un gran poeta es para mí el genio por excelencia, porque él me comunica sus sentimientos más sublimes o delicados, revestidos con el mágico colorido de la imaginación, *habla a mi corazón y a mi fantasía*; me deleita y me instruye haciéndome ver los extravíos y las consecuencias funestas de las pasiones exaltadas; *al mismo tiempo que engrandece el círculo de mis ideas* y hace fecundar en mi corazón los sentimientos elevados y generosos” (: 22-3, el subrayado es mío).

En este y otros textos autobiográficos, leer y escribir constituyen para los románticos una experiencia nacida en privado pero que se proyecta irremediabilmente sobre lo público. En todos los casos, los escritores de la generación del 37 celebran con orgullo el ensamble entre dos fuertes ideales que se interceptan en la escena literaria: la pasión literaria y la razón política.

Entre el pueblo y el público (la libertad del escritor)

Como señala Alberdi en “Mi vida privada que se pasa toda en la República Argentina”, con la llegada de Rosas al poder esa libertad tan preciada se vuelve difícil, dudosa y finalmente imposible dentro de las fronteras de la patria. Y aunque Alberdi declara convencido que el destierro logró garantizarle su libertad de escritor, lo cierto es que cuando el imperativo político y los compromisos públicos se agudizan, tal privilegio amenaza por momentos con trastabillar. Porque si bien el exilio ofrece la ocasión de decir lo que es preciso callar dentro de la República, también impone a la escritura una prerrogativa fuertemente didáctica que

condiciona o, lo que es peor, obliga a veces a sacrificar el estilo del poeta y el lenguaje del escritor. Los textos de la época y particularmente las cartas que se intercambian los jóvenes desde el exilio y en las que comparten reflexiones, sueños y temores de todo tipo vuelven una y otra vez sobre este problema. Ya antes de su destierro, desde las páginas de *La Moda Alberdi* se quejaba de los esfuerzos realizados para ilustrar a un pueblo que se resistía a entender el nuevo lenguaje de los jóvenes. Poco después desde Montevideo, reflexionando sobre el deber ser de la poesía nacional Félix Frías afirma sin titubeos: “la razón del pueblo es más racional que la razón filosófica. (...) Diremos solamente que si fuera necesario los poetas deben *sacrificar su fama literaria a su fama civil*. Que el pueblo que lee no es literato y ante todo pide que se hable claro”⁷. Frías es certero a la hora de establecer prioridades: la urgencia política y las necesidades sociales piden a los jóvenes un esfuerzo (que consiste en hablar un lenguaje comprensible y didáctico). Pero no siempre los ideales del poeta son compatibles con las prerrogativas sociales y políticas. Estas manifestaciones que concretamente dan cuenta del quehacer público de los románticos se inscriben sobre un dilema generacional: la necesidad de escribir para el pueblo exige a veces una renuncia, un sacrificio que debería recaer nada menos que sobre el arte mismo que practican. Adaptar ese arte al pueblo con la intención de ilustrarlo y al mismo tiempo con el afán de desviarlo de las garras de la tiranía constituye uno de los más difíciles desafíos para el escritor o el poeta, que a menudo se ve enfrentado así con escollos insalvables para su producción literaria⁸.

Un aspecto de este dilema puede visualizarse con bastante nitidez en el diálogo epistolar que mantienen los exiliados, a propósito de la lectura pública de una serie de composiciones a Mayo en 1844. En carta personal a su amigo Gutiérrez,

⁷ Frías, Félix, “La poesía nacional”, *El Iniciador*. Reproducción facsimilar, Academia Nacional de la Historia, Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, 1941, p. 222, el subrayado es mío.

⁸ Cristina Iglesia aborda esta cuestión en su análisis de *El Matadero* de E. Echeverría, enfocándose específicamente en la violencia de la escritura como respuesta a los dilemas que atraviesa la cultura nacional. Véase: “Mártires o libres: un dilema estético. Las víctimas de la cultura en *El Matadero* de Echeverría y en sus reescrituras”, en Cristina Iglesia

Luis Dominguez describe los entremeses de la ceremonia y se queja de los perjuicios sufridos a raíz de la mala dicción de sus poemas por parte de quien los recita en voz alta frente a la audiencia:

*Ay, amigo, qué apuros. Mi lector era el joven Lorenzo Battle, corto de genio, de poca voz, algo afectado y que empezó hasta equivocándome palabras, diciendo, por ejemplo, Mayo en vez de prodigio, y "Rasgóse el tenebroso espantoso manto", por "espeso manto". Pero en fin, entró la tercera parte y mi querido pueblo a aplaudir, pero con que furia... Sobre todo cuando llegó el último trozo. Al llamado del Presidente me presenté temblándome piernas y carrillos y el pueblo me fregaba a palmoteos*⁹.

El párrafo pone de relieve al menos dos cuestiones interesantes: en primer lugar, la figura del *lector público*, que bien o mal funciona aquí como un mediador entre el poeta y el pueblo, concitando a través suyo el aplauso o bien la indiferencia hacia el autor. Dicha figura sitúa claramente la otra modalidad que asume la lectura y la escritura durante el exilio y que practican juntos románticos y unitarios: me refiero a la *lectura como ceremonia cívica*. Una lectura útil y pública que busca exaltar el fervor patriota del auditorio. Esta modalidad convive con la lectura libre, privada y placentera, acercando a los románticos a una práctica que había sido propia del período rivadaviano. Como ha señalado recientemente Jorge Myers, la lectura en voz alta y el recitado de poesías caracteriza la función social y propagandística de la literatura en las festividades patrias de los años 20¹⁰. Pero además, la carta de Dominguez exalta también otra presencia contundente, menos individualizada y más problemática, que determina con su aplauso la aceptación o el rechazo del poeta. Se trata del *pueblo*, que como agrega este

(comp. y prólogo) *Letras y divisas. Ensayos de literatura argentina*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

⁹ Montevideo, junio 7 de 1844, en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo I, edición a cargo de Raúl J. Moglia y Miguel O. García, Buenos Aires, 1979, p. 274.

¹⁰ Myers, Jorge, "La cultura literaria del período rivadaviano", *opus cit.* Anteriormente, otros historiadores caracterizaron también someramente a la práctica de la lectura durante el período rivadaviano; entre ellos: Sarlo, Beatriz, *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*, Editorial Escuela, Buenos Aires, 1967 Castagino, Raúl, "La literatura de Mayo (1800-1830)", *Historia de la literatura argentina. Tomo 1. Desde la Colonia hasta el Romanticismo* (dirección de Susana Zanetti), CEAL, 1980-1986.

corresponsal en otro párrafo de la carta: “ondulea y muge allá abajo”. Bajo la pluma de Domínguez el pueblo se perfila como un dios algo monstruoso y contradictorio: el pueblo es por una parte ese juez implacable que define el éxito de las composiciones, que aplaude la sensibilidad del poeta para llegarle al corazón pero también se deja entrever como un soberano grosero y vulgar que “frega a palmoteos” a sus vates. Sobre esta última realidad avanza un poco más dramáticamente otra misiva dirigida a Gutiérrez por Echeverría, en la que éste le ofrece una explicación al amigo sobre los aplausos obtenidos después de su lectura en público: “Mi discurso estaba *calculado* como para *conmover* al pueblo (cosa que no es difícil) y no dudo hubiera sido el héroe de la fiesta” (el subrayado es mío), asegura Echeverría, y agrega: “pero yo no apetecía esos aplausos porque *sé lo que valen* y cuán fácil es arrancarlos”¹¹. Recordemos que el pueblo en cuestión es el de Montevideo y que el auditorio está formado en gran parte por exiliados argentinos.

Estas expresiones de Echeverría muestran crudamente otra cara a veces silenciada de este dilema que se hace quizá más tangible en el destierro, cuando el resto del pueblo, el que permanece en Buenos Aires, se encuentra todavía bajo la potestad y la influencia del enemigo. Me refiero a la distancia entre el *pueblo*, que aquí aplaude exaltado y fervoroso pero del cual no se podría esperar más que emoción y algarabía y el *público* apetecido por los escritores de la generación romántica. Un *público ilustrado* e igualmente sensible a la razón del filósofo y al arte del poeta romántico. Tal público está compuesto de una *élite* acotada de *lectores elegidos* que acceden a la poesía a través de la página del libro y expresan sus emociones de manera muy diversa de aquéllos que aplauden y vociferan rabiosamente en la plaza pública.

Echeverría vuelve a expresarlo menos descarnadamente pero con la misma claridad en un pasaje del *Dogma Socialista*, cuando al hacer referencia al universo de lectores que desde el año 37 habían sostenido el movimiento intelectual en el Plata se refiere a ellos como “el pueblo que lee” (: 194), para definirlos todavía

¹¹ Montevideo, 30 de junio de 1844, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, opus cit.*, p. 277.

mejor unas pocas líneas abajo como “*el público* que se ha acostumbrado a leer artículos bien pensados y bien escritos, y su gusto a este respecto se ha refinado tanto, que dudamos puedan medrar en adelante periodistas que no reúnan buen fondo doctrinario a condiciones peculiares de estilo” (: 194, el subrayado es mío). Este texto esboza con nitidez esa distancia entre *el pueblo que lee* una literatura refinada y el que asiste a las ceremonias públicas o limita su lectura a las noticias de la prensa diaria. El *pueblo que lee* entonces, o el *público* reconocido como tal por Echeverría no está nunca compuesto por esa multitud que aplaude conmovida las composiciones desde abajo del estrado sino por los que asisten, desde arriba, a la lectura en voz alta de sus propias obras literarias. Los que además de leer escriben; esos son los que constituyen público para Echeverría¹². Dentro de este público refinado y selecto conviven jóvenes y unitarios, más allá de las diferencias políticas y estéticas que los separan. Por eso Florencio Varela, que no profesa el credo literario de Echeverría, de todos modos festejará emocionado desde el exilio la publicación de *Los Consuelos* y se encargará incluso de distribuir ejemplares entre amigos y conocidos o bien de venderlos o hasta de organizar una rifa para conseguir un poco de dinero en favor del autor¹³.

El resto del pueblo (que no es otro que el que Alberdi define en *La Moda* como el “pueblo masa”) queda del otro lado de este círculo de elegidos que practican la

¹² En este sentido, la noción de público que utiliza Echeverría, y como veremos también Alberdi, es de raigambre ilustrada y por momentos colisiona con los ideales y las perspectivas románticas, en lo que respecta al imperativo de escribir un arte para el pueblo. En relación con esta cuestión resulta interesante recordar lo que señala Chartier acerca de la noción de público en Kant, para quien la opinión pública estaría formada por los particulares que intercambian sus opiniones a través de cartas y escritos. Leer y escribir como actividad privada es lo que forma el público de la “república de las letras”. Por el contrario, aquéllos que pertenecen a instituciones culturales o políticas no están completamente libres en sus juicios, debido a las dependencias que los atan a sus instituciones (Véase: Chartier, R., “Espacio público y opinión pública” en *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución francesa*, Gedisa editora, Barcelona, 1995). Esta noción de público está presente en Staël. Y es lo que Alberdi admira en ella. Así se entiende que Alberdi se sienta verdaderamente “libre” en el exilio, donde no mantiene ninguna relación de dependencia con las instituciones de su país.

lectura como un hábito cotidiano y que, como lo demuestra la profusa correspondencia de Gutiérrez, intercambia con fervor libros y comentarios literarios por correspondencia. Sin embargo, es precisamente ese pueblo (: analfabeto, iletrado, renuente al progreso y que como aseguraba Domínguez “no puede ni intenta discernir” la verdadera literatura), el que constituye el mayor desafío para los románticos. A ese pueblo será preciso hablarle y educarlo, aunque a menudo sea necesario hacerlo a contramano del lenguaje que hablan entre sí los escritores y los poetas románticos.

El pueblo como público

Vale la pena extenderse todavía un poco más sobre este asunto a través del cual es posible visualizar mejor otro aspecto conflictivo para la joven generación, y por lo general menos visible. Se trata de las *competencias internas* de sus miembros por ocupar un lugar de reconocimiento entre ese pueblo efusivo, poco intelectual y aplaudidor que viva a los poetas en los actos. Las cartas mencionadas también dan cuenta de los celos, las rivalidades, las desaveniencias o las disputas abiertas de unos y otros por establecer no sólo y no tanto quién es el mejor poeta o el escritor del momento, capaz de deslumbrar a un público de elegidos sino cuál de todos ellos es el *más popular*, es decir el que puede concitar la atención de muchos, moldeando poco a poco su oído y su corazón en las premisas y el gusto de la nueva generación.

Las cartas de Domínguez y Echeverría a Gutiérrez a propósito de las festividades del 25 de mayo en Montevideo dan un ejemplo acabado al respecto. Mientras el primero asegura al amigo que fue él (y no Echeverría) quien recibió sino la mayor cantidad de aplausos al menos sí los “más espontáneos”, el otro sostiene que su composición fue “la más laureada” y se enfurece con Rivera Indarte que en la descripción del acto hecha para *El Constitucional* de Montevideo singulariza sobre todo la figura de Domínguez (y no la de Echeverría) como aquélla que concitara la mayor efusión por parte del pueblo: “Domínguez y yo fuimos los más aplaudidos,

¹³ En carta de Florencio Varela a Juan María Gutiérrez, del 1 de diciembre de 1834 y del 3 de enero de 1835. En *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, opus cit.*, pp.

pero según ([...]) dicen todos, la mía fue la laureada por el pueblo porque hubo explosión de aplausos y gritos y vivas y a mí se me llamó por mi nombre a la escena. (...) Entretanto Indarte, que como sabe me hacía, tiempo hace, la guerra por bajo, ([...]) devorado de envidia porque fue el más descartado de todos, en una noticia de las fiestas mayas no hizo mención especial de mi composición como hizo de la de Domínguez. Era un desmentido al público y todos se escandalizaron porque lo creían en buena armonía conmigo. Pero yo no lo estrañé y me reí. (...) De este hecho resulta una triste verdad y es que a pesar que todos reprobaban el hecho indigno de Indarte nadie lo manifestó por la prensa; por lo que yo me vi obligado a defenderme personalmente; y esto ¿qué prueba? Que entre nosotros no hay sentimientos de moralidad y que los villanos pueden campear a sus anchas, seguros de la impunidad”¹⁴.

La queja de Echeverría recae finalmente sobre toda la generación y acusa el lado flaco, vulnerable, de un grupo que encierra en su seno no sólo diferencias de criterios a menudo significativas sino muchas rivalidades y apetencias personales que mitigan o ensombrecen su “moral”. También Domínguez coincide con su oponente cuando ofrece a Gutiérrez su diagnóstico final: “pura miseria es todo esto”¹⁵, concluye. Sin embargo, lo que aparece con toda claridad en estas

181 y 183 respectivamente.

¹⁴ Esteban Echeverría, 30 de junio de 1844, en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, opus cit.*, pp. 277-8

¹⁵ Luis L. Domínguez, 7 de junio de 1944, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario, opus cit.*, p.275. Por su parte, también Mármol se queja con Gutiérrez de no haber sido reconocido por el autor del *Dogma...* como uno de los jóvenes, mientras marca su distancia frente a dicha publicación: “En una posdata de su carta me dice U. que por qué estoy resentido con Echeverría; y Alberdi en la suya me dice: “Cuidado con enemistarse”. No, amigos míos, no estoy resentido con Echeverría ni mis resentimientos, si los tuviera, saldrían, en esta época, más afuera de mí. He creído que su obra no ha sido bien meditada, que ha sido inoportuna su publicación [.....] que resultan en anarquía los principales hombres de la emigración, lejos de resultar la asociación como lo pretende el autor y hoy no ha quedado de la causa política sino los hombres. El principio ha dejado de estar en acción, porque yace sin vida sobre los campos de batallas o en las carteras sobre que se han escrito tantos y tan mal meditados proyectos. He hallado en la obra de Echeverría algo que me toca más de cerca que todo aquello, si bien es para mí de menos importancia. Me he visto alistado entre escritores que, según Echeverría, no profesan las doctrinas de la juventud. Esto, para mí, es un descubrimiento” Montevideo, 22 de enero de 1847, en *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario. Opus cit.*, p. 90. La ambición y la

cartas no es la ausencia de moral del grupo sino el interés de algunos de sus miembros por ser el más aplaudido, el más reconocido por ese público inculto y pulsional al cual descalifican pero también pretenden dominar. En este sentido, la pormenorizada descripción de uno y otro corresponsal adopta a ratos el tono quejoso de dos niños peleando por la capitania de un equipo y pidiendo al árbitro que lo reconozca el mejor. Porque si bien Echeverría como Domínguez trazan en sus cartas una tajante división entre el pueblo y el público, la caracterización que se hace de los primeros permite avizorar – mal que les pese a los intelectuales – la imagen romántica (y no ilustrada) del pueblo como público. Un *público popular* y obviamente poco calificado, inculto, nada intelectual y muy maleable, porque no es capaz de entender el fino lenguaje de la poesía y al que es preciso excitar con palabras y gestos grotescos para que aplauda. Desde luego, es este un público que no es reconocido ni nombrado como tal en estas cartas pero que proyecta una masa considerable de personas a las que los escritores y poetas desean dominar con sus destrezas. Puede decirse así que los poetas reniegan de ese público poco avezado pero no obstante codician su atención y disputan frente a él su liderazgo. Porque lo que está en juego por entonces no es sólo el rumbo de la cultura y la política nacional sino también el lugar que ocupará cada uno de los jóvenes en la historia literaria (un lugar que se espera sea el más descollante y preponderante entre muchos talentos). Este también es un imperativo que guía y decide intervenciones personales o grupales y que por lo tanto debe ser tenido en cuenta

arbitrariedad de Echeverría para juzgarse a sí mismo y sus contemporáneos se pone al descubierto en esta carta, muy alejada del espíritu conciliador de su amigo Gutiérrez. En cuanto a las discrepancias de criterios y opiniones de los jóvenes, el archivo Gutiérrez también registra en más de una ocasión la preocupación de Cané o Lamas por unificar miradas en los artículos y colaboraciones que llegan al *Iniciador*, tratando de evitar las contradicciones en la prensa de los exiliados. Creo que este último asunto permite también llamar la atención sobre la denominación “generación del 37”, que si bien ha sido y es un rótulo funcional a la hora de referirse a cuestiones y problemas ligados con un grupo de actores sociales y escritores unidos en su mayoría por afinidades estéticas, ideológicas y en particular por el enfrentamiento político a Rosas, podría sin embargo ser usado ligera o erróneamente si no se tienen presente estas discrepancias y rivalidades a veces solapadas de sus miembros. Lejos de apuntalar la uniformidad u homogeneidad del grupo, la noción de “generación” debe ser pensada - al menos en este caso - considerando también las desaveniencias y competencias internas por los liderazgos.

a la hora de estudiar la actuación concreta de la joven generación y sus expectativas respecto de los lectores y el público.

Del pueblo al público: las lectoras

Existe un sector particular del pueblo que no aparece representado en las cartas mencionadas pero que ocupa un lugar importante en el imaginario de muchos de los miembros de la generación romántica: se trata de las mujeres. Cuando en 1837 Alberdi traza en *La Moda* el bosquejo de lo que él denomina un "pueblo en miniatura", las incluye junto con los tenderos, los zapateros y los artesanos entre esa muchedumbre que ostenta "la ignorancia como único título de soberanía e infalibilidad"¹⁶. En rigor, no hace falta ser un iletrado para formar parte de esa franja a la que Alberdi reconoce y califica como "la masa", "el cuerpo" de la sociedad (en contraposición con la cabeza, la inteligencia que guía al cuerpo). Porque de ella emerge toda una gama de individuos, hombres y mujeres, que participan de la sociabilidad cultural de la época: asisten a los bailes, visitan los teatros, frecuentan las tertulias, a veces leen los diarios y practican la conversación con una destreza razonable. Pero, al decir de Alberdi, constituyen una amenaza latente contra la democracia y la república, porque cultivan una moral ligada a las costumbres virreinales.

La ironía es el recurso elegido por Alberdi para condenar a este *falso público* que a menudo lee sin comprender, escucha sin aprender y se empeña en seguir hablando el idioma de las cotorras:

*Las costumbres literarias del loro y de la cotorra, siguen las mismas que en tiempo del Rey. En vano ha habido una revolución Americana: el loro, como si fuese bizcaíno de nación, no ha querido entrar en la revolución. Todavía sigue con: lorito real, para España y no para Portugal. (...) Yo no sé de donde sale el empeño de no dejar que el loro sea republicano, como si para esto, fuese necesario entender lo que se habla.*¹⁷

¹⁶ En "Un papel popular", *La Moda*, Buenos Aires, 17 de marzo de 1838.

¹⁷ En "Reglas de urbanidad para una visita", *La Moda*, Buenos Aires, 2 de diciembre de 1837.

Entre metáforas crípticas y finas ironías, el reclamo que aquí se plantea es extremo: si el pueblo o la masa no está en condiciones de compartir con los letrados (el verdadero público) una reflexión útil sobre la vida republicana, entonces debería al menos imitar sus gestos y seguir la moda que ellos intentan imponer, en lugar de aferrarse a las viejas tradiciones prerevolucionarias. El reclamo es extremo e instala una paradoja, porque para comenzar a transitar el camino de la democracia, el escritor no exhorta a los lectores al ejercicio de la libertad de elecciones y preferencias individuales (que celebra para sí mismo) sino que les pide *obediencia* y *acatamiento* indiscutible a los hábitos y las reglas nuevas que necesita la vida independiente.

Pero más allá de este párrafo crispado, cargado de enojo y resentimiento, en *La Moda* el discurso de Alberdi se balancea entre la intención de reformar al pueblo a través de un *arte instructivo* que sancione los vicios y prescriba modelos y comportamientos a imitar, y el impulso por *denostar* a quienes se resisten a entender el nuevo lenguaje con el cual procuran ilustrarlos estos cronistas. Es así que el tono apelativo es reemplazado a menudo por una provocación desafiante y muy cercana a la injuria. Como si el escritor quisiera sacudir a los lectores, vapulearlos, tocarlos en su amor propio para moverlos a la lectura pero también para quejarse de lo que considera una diferencia (una incomprensión) insalvable entre unos y otros: “escribir en *La Moda* es predicar en desiertos. Porque nadie lee”, acusa el cronista desde uno de los artículos más desafiantes del semanario, donde cuestiona la capacidad e incluso la necesidad de que este pueblo sea educado, aunque concluye al menos momentáneamente con una pedagogía por decreto: “debe escribirse para ellos sin hacer caso de lo que digan”¹⁸. La de Alberdi en *La Moda* sería, en todo caso, una pedagogía de la urgencia. Pero tan cargada de molestias e incomodidades que no logra ser consecuente ni eficaz: el escritor se queda solo y aislado con su queja. Podría decirse entonces que más que el intento de educar al pueblo, estos artículos dan cuenta de su *necesidad* desesperada y, a la vez, del *desgano* que le produce la tarea. Por eso Alberdi cultiva hacia el público (que como lo ha hecho notar Adolfo Prieto es para él una

¹⁸ “Predicar en desiertos”, *La Moda*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1838.

entidad ambigua: deseada pero inexistente) una ironía exasperada y filosa, y no un discurso llano y pedagógico, capaz de llegar al corazón y el entendimiento de un pueblo inculto, tal como lo piden Gutiérrez o Frías y lo busca Sarmiento un poco más tarde, desde las páginas de *El Progreso de Chile*¹⁹. En todo caso, habría que decir que Alberdi coincide con Frías en la necesidad de educar al pueblo pero está en el otro extremo en cuanto a los métodos: escribir *para que repitan*, no para que comprendan, sería su consigna²⁰.

Ya en el exilio, Alberdi demuestra claramente no estar tan convencido como otros de sus contemporáneos de la necesidad de sacrificar el estilo en pos de la comprensión y menos de la prerrogativa de educar al pueblo con palabras. Para él existe otro lenguaje más efectivo y adecuado que las masas pueden aprender y que se adquiere en el ejercicio del trabajo productivo. En las *Bases* cuestiona el camino trazado por Belgrano, Bolívar, Egaña y Rivadavia, en relación con la educación popular:

De qué sirvió al hombre del pueblo el saber leer? De motivo para verse ingerido como instrumento en la gestión de la vida política que no conocía; para instruirse en el veneno de la prensa electoral, que contamina y destruye en vez de ilustrar; para leer insultos, injurias, sofismas y proclamas de incendio, lo único que pica y estimula su curiosidad inculta y grosera (: 52).

Definitivamente a contramano del esfuerzo que propone Frías a sus contemporáneos, en 1851 Alberdi divide tajantemente las aguas entre el *pueblo* y el *público*. Y si en las páginas de *La Moda* leer y escribir constituían una marca distintiva de la dinámica republicana, un instrumento esencial para la conversión de las masas ignorantes en fuerzas productivas, un motivo para que el escritor se esforzara en la causa de ganar al pueblo contra el enemigo; en las *Bases* las

¹⁹ Sobre el público en Alberdi y Sarmiento, véase Prieto, Adolfo, "Sarmiento: casting the reader, 1839-1845", Tulio Halperín Donghi- Iván Jaksic- Gawn Kirkpatrick-Francine Masiello, *Sarmiento. Author of a Nation*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, pp. 260-271.

²⁰ Sobre el carácter prescriptivo de *La Moda*, véase: 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.

oscilaciones entre el deseo y la desconfianza de lograr un pueblo educado se disipan y la exclusión se radicaliza: la lectura popular emerge entonces como un elemento innecesario, más bien improduyente y peligroso. Apelando a Rousseau, Alberdi marca una frontera entre dos términos aparentemente cercanos: instruir y educar. Entre ambas alternativas, al pueblo le toca sin lugar a dudas la segunda: debe ser acreedor de una "educación de las cosas", una educación "útil", redituable; esto es, encausada hacia las "artes de aplicación" (: 53). Si el pueblo colabora en la fundación de la moral, el bienestar, la riqueza y la libertad republicanas debe hacerlo estrictamente a través de sus "hábitos laboriosos". Puesto que "la industria es el gran medio de moralización" (: 54), afirma Alberdi, el pueblo debe ser educado en el *lenguaje de las costumbres* más que en la retórica de los libros.

Es aquí donde las mujeres comienzan a recortarse al menos un poco de aquél pequeño pueblo de tenderos, pulperos, artesanos y zapateros junto a los cuales Alberdi las ubica. A diferencia de todos ellos las mujeres sí deben recibir una cierta instrucción, porque en su escuela se nutren, crecen y se modelan los hombres cultos y también los trabajadores. La mujer es el "artífice modesto y poderoso que, desde su rincón, hace las costumbres privadas y públicas, organiza la familia, prepara el ciudadano y echa las bases del Estado" (: 54), afirma Alberdi en las *Bases*. Con más o menos énfasis que otros contemporáneos suyos asume así una sentencia de época: es preciso educar a las mujeres porque ellas son la llave que puede cambiar la sociedad. Para que las mujeres se conviertan entonces de enemigas en aliadas de la república, no sólo Alberdi sino la prensa romántica en general despliega un ferviente llamado a las lectoras, intenta formarlas y adoctrinarlas en su credo desde las páginas de los semanarios, procurando *hacerlas pasar del pueblo al público* para que ellas sean cómplices, interlocutoras, colaboradoras de la nueva causa revolucionaria y fervientes partidarias de los ideales republicanos.

Una lectura redituable

En la prensa y la literatura del período romántico la figura de la lectora constituye un tópico recurrente y casi siempre vinculado con la preocupación relativa a la educación de las mujeres. Cómo llevarla a cabo, por qué y en qué manos depositarla son algunas preguntas que recorren los escritos de la época, abriendo una variada gama de respuestas y opiniones entre los interesados. En lo que atañe a la perspectiva de Alberdi, puede decirse que los motivos y los límites de la educación femenina alentada por él son eminentemente prácticos: se ajustan a las necesidades básicas de la nación emergente, sin detenerse demasiado en una consideración más profunda acerca de los derechos de la mujer, que en este momento y a lo largo del siglo XIX encienden reflexiones, debates y polémicas en Europa y América Latina²¹. Como muchos de sus contemporáneos, Alberdi es sensible al espíritu de la época y reconoce que la civilización tiene con ellas una deuda de emancipación, pero considera (también como muchos otros) que todavía no están preparadas para adquirirla. La libertad intelectual y social de la mujer constituye, en todo caso, una promesa para el futuro, que irá alcanzándose a través de una educación gradual y progresiva²².

²¹ En verdad, las polémicas se inician en el siglo XVIII en torno a la Revolución Francesa. Y tienen su momento de mayor despliegue a comienzos del XIX. Citemos por ejemplo la de Mary Wollstonecraft con Rousseau, a propósito del *Emilio*, expresada en *Vindicación de los derechos de los derechos de la mujer*. O bien la interesantísima querrela de Sylvain Maréchal con Mme. A.J. Gacon-Dufour y Mme Clément-Hémery, a propósito del *Proyecto de una ley que prohíba aprender a leer a las mujeres* y de la cual ha dado cuenta el excelente trabajo de Geneviève Fraisse en el primer capítulo de *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*, Cátedra, Madrid, 1989. También sobre estos temas: Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros, *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*, edición de Alicia H. Puleo; presentación de Celia Amorós, Anthropos, Barcelona, 1993.

²² "Llegará un día en que las mujeres pasen al otro lado del mostrador, como han hecho en Europa. Algún día escaparán de la abyección en que las ha dejado la tiranía española: ellas deben estar todavía poco agradecidas a la libertad: nada le deben aún. Se ha gritado emancipación: la hemos obtenido nosotros, pero ellas siguen en tutela. Es preciso prepararles su libertad por medio de un sistema de educación adecuado y sabio. Una emancipación súbita y brusca las precipitaría en la licencia. (...) La mujer es un elemento del pueblo, y sus costumbres no son insignificantes en la constitución de este. Pero antes de ser ciudadano, puede ser mujer. La mujer es niña nada más entre nosotros. No es de ella misma; no tiene personalidad social. Es una faz de la madre o del marido: es la madre o el

Es por eso que para Alberdi la mujer ilustrada se presenta sobre todo como un modelo excepcional, capaz de merecer el elogio e incluso la admiración cuando se cruza en su camino: así lo demuestra su amistad con Mariquita Sánchez o bien el recuerdo gozoso de los días en que asistía a las tertulias de las hermanas Matheu hacia 1837, antes del exilio. Pero en un país donde la república es todavía demasiado joven e inestable, la instrucción femenina “no debe ser brillante” (*Bases*: 54). Tal como Alberdi la imagina en las *Bases*, la mujer republicana no proyecta sobre el presente inmediato la igualdad con el hombre, ni siquiera en el plano intelectual. Y por lo tanto, su educación debe encausarse hacia el fortalecimiento de una complementariedad de roles y funciones distribuidas entre los cónyuges de acuerdo a su género sexual. En principio, esa complementariedad evoca, aunque aggiornadas, reminiscencias rousseanianas: la “mujer laboriosa” que con su trabajo diario “hermosea el hogar doméstico” y “no tiene tiempo de perderse, ni gusto de disiparse en vanas reuniones” (: 55) es el modelo acuñado por Alberdi y el puerto seguro hacia el que tiene que orientarse la instrucción femenina. Pero ese aprendizaje no debe colocarse por completo al cuidado del esposo, ni entregarse a su continua complacencia -como propone Rousseau con Sofía. Porque si bien la misión de las mujeres es hacer de la casa “un Edén” para quienes la habitan, en el universo imaginario de Alberdi el paraíso familiar se edifica con la participación activa de la mujer en favor de los intereses

marido visto de otro aspecto. Es algo cuando ya no es nada. Puede disponer de sí, cuando ya nadie quiere disponer de ella. La dejan los padres, cuando la deja el mundo. Y no entra en los brazos de la libertad, sino cuando la ha abandonado la belleza, como si estas dos deidades fuesen rivales: siendo así que de su armonía, que algún día será encontrada a la luz de la filosofía, depende toda la felicidad de la mujer” Así se expresaba Alberdi en las páginas de *El Iniciador* algunos años antes de escribir las *Bases*, donde - como hemos señalado - su perspectiva sobre la educación del pueblo en general y el rol social de la mujer en particular se endurece en función de las prerrogativas “prácticas” (“Sociabilidad. Costumbres” *El Iniciador*. Reproducción facsimilar. Academia Nacional de la Historia, Guillermo Kraft Ltda, Buenos Aires, 1941, p.255. Cabe señalar, por otra parte, que estos argumentos persisten a lo largo del siglo XIX y resurgen no sólo en Argentina sino en el resto de América Latina, cada vez que emerge el debate sobre educación de la mujer. Me referido con detenimiento a esta cuestión en: “Las trampas de la igualdad, el juego de las influencias. Sobre mujer y educación en el Perú republicano” en *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti (1876/7-1892)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1999.

económicos y el crecimiento productivo del hogar. Este efecto *útil, redituable* de la instrucción femenina constituye el aspecto fundamental de su propuesta:

cada casa de familia es una prueba práctica de esta verdad. Toda la economía de su gobierno interior, siempre complicado, aunque pequeño, está encomendada al simple buen sentido de la mujer, que muchas veces rectifica también las determinaciones del padre de familia en el alto gobierno de la casa (Bases: 196).

La casa es una pequeña maquinaria que necesita de una mujer educada para hacerla funcionar correctamente. Aplicada a la crianza y formación de los hijos, a la colaboración con su esposo y también a la economía hogareña, su *buen sentido* construye el porvenir de la familia, la sociedad y la república. En *La Moda*, un artículo extraído de las páginas de Saint Simon parecía ya ilustrar la propuesta. “Retrato moral de una niña” es el título del artículo en cuestión, donde el padre de una muchacha explica a su pretendiente de origen noble porqué su hija no le conviene:

Mi hija tiene sin dudas algunas cualidades; pero desgraciadamente, sus hábitos son del todo comerciales, del todo industriales, del todo plebeyas. Tiene talentos amables, yo convengo; tiene belleza, juventud, gracia, pero vigila como una ama en los cuidados de mi casa; sabe el inglés, y habla agradablemente el italiano, pero... recibe comúnmente mi correo, y trabaja en mi correspondencia; baila con toda la gracia imaginable, pero... se sienta algunas veces en mi escritorio; en una palabra, todas sus hábitos son laboriosas y modestas²³.

Los hábitos sencillos de esta muchacha adscrita al “pueblo” incluyen el manejo diestro de la lectura y la escritura. No sabemos si, tal como lo reclaman otros artículos del semanario, ella ha leído, además, algunas novelas románticas o si es capaz de mantener una conversación interesante y variada con los compañeros de una tertulia. Pero es seguro que ayudando a regular la dinámica productiva de la vida doméstica contribuye de manera decisiva al bienestar y la felicidad de los suyos. En esta y otras imágenes propuestas por *La Moda* y reforzadas posteriormente en los escritos de Alberdi, la *virtud* femenina está directamente

relacionada con el buen desempeño en la economía del hogar. Por eso, aunque las páginas del semanario despliegan reflexiones sobre libros y autores e incluso aconsejan incorporar a la casa una pequeña biblioteca munida de literatura romántica, la lectora imaginada e invocada por Alberdi es sobre todo *una mujer laboriosa y hogareña*: la mujer de la plebe y no la dama de salón que se mueve entre un público de elegidos y cuya procedencia social le depara una educación privilegiada.

¿Mujeres emancipadas?

En lo que se refiere al debate sobre la incorporación social de la mujer, no sólo Alberdi sino también Sarmiento y los demás miembros de la generación del 37 rescatan del sansimonismo la ilusión de una mujer ilustrada y comprometida en bien del progreso, dejando de lado las propuestas radicales que proclaman su completa emancipación.

Como lo ha señalado Elizabeth Garrels, este rechazo se explica en la oposición de los románticos argentinos a las posturas extremas de los discípulos franceses de San Simón, que como es el caso de Enfantin, defendían la igualdad de las mujeres y con ella “la demanda de una nueva moral sexual, considerada por muchos como promiscua”²⁴. Y efectivamente, proclamado *Père Supreme* por sus seguidores, Barthélemy Prosper Enfantine defendió la moralidad del “amor libre” contra la “tiranía del matrimonio” y se autodesignó jefe y maestro de una nueva religión que sostenía la existencia de una “Mesías- Hembra”, capaz de salvar la sociedad. Tanto Alberdi como Sarmiento se apartan de manera explícita de tales propuestas cuando, por ejemplo, a comienzos de la década del 40 el primero de ellos afirma lo siguiente: “nuestra época ha visto caer en medio de silbos del público las comedias que quisieron representar Enfantin y los Sansimonianos y

²³ “Retrato moral de una niña”, *La Moda*, Buenos Aires, 6 de enero de 1838.

²⁴ Garrels, Elizabeth, “Sarmiento and the woman question: from 1839 to the *Facundo*”, en Tulio Halperín Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, *Sarmiento, Author of a nation*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, p. 275.

debe exponerse temerariamente a nuestras burlas”²⁵. Bajo este tipo de declaraciones el autor no sólo abomina las propuestas morales de Enfantin sino que también toma distancia de otro reclamo para él insostenible que tiene lugar en la prensa europea de comienzos de siglo: se trata de la incorporación de la mujer a la vida política. También contra esto se pronuncia explícitamente Sarmiento:

*En las Cámaras Francesas se proponen y adoptan medidas para vigorizar la educación pública de la mujer como la del hombre y en Inglaterra hay quien anuncie sin reírse, la idea de agregar a la representación nacional una tercera cámara compuesta de mujeres. La filosofía y en fin el espíritu inquieto de progreso se ensaya con San Simón a romper con todas las tradiciones morales e intenta emancipar de un solo golpe la mujer de toda dependencia del hombre*²⁶.

El párrafo se inscribe en el marco de un artículo publicado en 1841 en Santiago de Chile, donde el autor intenta ilustrar el estado de progreso al que ha llegado en Europa el debate sobre la educación femenina. Pero si bien Sarmiento es y será en el Río de la Plata uno de los más fervientes y constantes defensores de la educación, como puede verse aquí su intención no es en modo alguno importar los reclamos de emancipación política para la mujer que se agitan en las grandes capitales europeas sino únicamente vehiculizar a través de su ejemplo una “mejora intelectual y moral” que pueda adaptarse a las necesidades intrínsecas de la sociedad rioplatense. Sarmiento es claro al señalar que el grado de avance en esa mejora debe *adecuarse* a las necesidades propias de cada época y de cada sociedad, más allá de los fines últimos que orientan estos cambios parciales. Por eso aun cuando se entusiasma frente a la libertad de la que gozan las mujeres norteamericanas, no pierde de vista que su situación no es inmediatamente trasladable al contexto argentino y americano. Allí “reina en los salones la misma libertad, y es cosa rara que la madre se entrometa en la conversación de su hija quien recibe en su casa a quien le agrada, da sola sus audiencias, y admite algunas veces jóvenes que ha visto en otras partes y cuyos padres no le son

²⁵ La cita corresponde al artículo “La mujer y la civilización”, *Mercurio*, 22, 23 y 24 de agosto de 1841, incluido más tarde en el volumen XII de las *Obras Completas* (ed. Belin Sarmiento), Buenos Aires, Librería “La Facultad” de Juan Roldán, 1913, p. 114-8.

²⁶ Sarmiento, D. F., *opus cit.*

conocidos. Obrando así no obra mal, *sin embargo, estas son las costumbres de su país*. Mas para gozar sin inconvenientes es preciso estar bien preparado para ello, y la moralidad de las mujeres norteamericanas está sostenida por una educación grave y religiosa; la niña recibe muy temprano la revelación de las emboscadas que le aguardan en la sociedad”²⁷, propone Sarmiento. Como vemos, si bien por estos años exalta la educación de la mujeres, Sarmiento es extremadamente cuidadoso en lo que respecta a su emancipación.

Enraizadas en la historia social y política de cada país, son las costumbres morales de los pueblos las que deciden, habilitan y garantizan la libertad de acción de las mujeres. Sin dudas Alberdi, que desde *La moda* primero y luego desde *El Iniciador* había llamado la atención sobre el carácter libre de la sociedad norteamericana, coincidiría con esta perspectiva de Sarmiento que rehúsa implantar “de un sólo golpe” en las mujeres rioplatenses esa clase de libertad de la que gozan las norteamericanas por fuerza de costumbre. En todo caso, podría decirse que del párrafo citado se desprende más bien un lema implícito pero consensuado entre los hombres del 37: el grado de *emancipación* otorgada a las mujeres debe ser directamente proporcional a la *educación moral* que reciben, no sólo a través de los libros sino también, y sobre todo, por medio de los hábitos que rigen el ambiente social y familiar al que ellas pertenecen. Renovar las costumbres cotidianas de las mujeres (más que ilustrarlas como sabias) constituye pues, para Sarmiento como para Alberdi y la mayoría de los jóvenes de la generación romántica, una premisa fundamental que cada uno de ellos a su manera intentará llevar a cabo a través de la prensa.

Por eso, aunque también Sarmiento se tienta frente al modelo de la mujer letrada, capaz de incidir directamente por medio de la palabra oral o del escrito en el terreno de la vida política y cuyo mejor exponente se encarna en la celebrada figura de Mme de Staël, inmediatamente conjura el modelo a la *excepción*. Es decir, lo reconoce como una promesa o una ilusión para el futuro pero no como un ejemplo a imitar en el presente. Al menos en estos escritos de los años 40, la posición de Sarmiento coincide plenamente con las opiniones de Alberdi al

²⁷ Sarmiento, D.F, *opus cit.*.

respecto. Para ambos, la lectura femenina debe ser *controlada* y sobre todo *encausada* hacia el establecimiento de una moral republicana, básicamente formadora de madres buenas, trabajadoras y con sensibilidad cívica.

Las diferencias entre Sarmiento y Alberdi se harán sentir más bien hacia fines de la década del 40 (después del viaje de Sarmiento a Estados Unidos) y más aún tras la caída de Rosas, cuando el primero empiece a concebir a las mujeres como fuerza productiva no sólo dentro sino también *fuera* del hogar: como maestra en las aulas y como artesanas, artistas e incluso como obreras trabajadoras que pueden suplir a menor costo la labor de muchos operarios, mientras Alberdi continúa circunscribiendo la actuación de las mujeres al *interior* de la vida doméstica²⁸. Pero durante los años del exilio, ambos coinciden en que ellas no pueden ni deben leer cualquier cosa. Y aunque las urgencias de la vida política no siempre deja tiempo para llevar adelante la empresa, se piensa en renovar la

²⁸ El cambio es paulatino en Sarmiento y está fuertemente influenciado por la impresión que le produce la presencia femenina en el ámbito laboral norteamericano, así como por los diálogos con Horace y Mary Mann respecto de la cultura y la educación en general y más tarde, también, por la colaboración ferviente de Juana Manso (me detengo en esto último en el capítulo 2). Por eso en *Educación Popular* (1849, escrito como informe oficial para el gobierno chileno tras su viaje a Europa, Africa y Estados Unidos, pero donde recoge también los trabajos y artículos parciales sobre educación que habían visto la luz años antes en la prensa chilena) deja ver bien esa creciente simpatía por la presencia femenina en la vida pública. El siguiente párrafo resulta elocuente en este sentido: “Sin conocer todavía los detalles reglamentarios con que tomará base y asiento la Sociedad Benéfica de Señoras, estamos seguros que sus cuidados tendrán por único fin *educar obreras artesanas*; sin que por esto pensemos estas palabras tendrán respecto de la educación que ellas produzcan, un seco sentido que hasta aquí han llevado entre nosotros.

De suerte que muy pocos años el país, dotado de una porción considerable de niñas trabajadoras, artesanas, artistas muchas de ellas, que *serán capaces de labrar su bienestar por sí solas* y propender al adelanto general, cosa de que hasta hemos visto privadas a nuestras mujeres, que estén dotadas de la facultad de resolver todos los problemas que puedan ofrecerse a un individuo de nuestro siglo, esto es de *ganar dinero*, lo cual basta por sí sólo para que haya quien no conciba la *inmensa revolución que este solo hecho puede producir* en una de las instituciones más notables y significativas de nuestra época y que puede decirse es por sí sola el eje de nuestras costumbres privadas” (*opus cit.*: 215). Contra las suposiciones de Sarmiento, la educación que la Sociedad de Beneficencia planea por entonces para sus alumnas no tiene como requisito fundamental su formación para desempeñarse “como obreras” en el ámbito de la vida social extrahogareña, lo cual motivará más tarde los ataques de Sarmiento contra dicha institución. Me refiero más adelante a esta cuestión y también en el capítulo 3.

moral femenina a través de una educación especialmente programada para ellas. Y, de ser posible, mediante la creación de una biblioteca escogida y selectiva, exclusivamente diseñada para las mujeres, aunque en la urgencia de la coyuntura política que atraviesan esta tarea no llega a dar sino sus primeros pasos.

Libros y lecturas

Aunque Alberdi no se ocupa especialmente del caso, las páginas de *La Moda* se encargan de apuntar, para su público en general, una serie de lecturas románticas que parecen destinadas también a las lectoras: Walter Scott, Víctor Hugo, Vigny, Saint Beuve se encuentran entre los recomendados para brindar a todos aquéllos que no se dedican a las profesiones intelectuales una mínima y necesaria educación literaria. Según los colaboradores del semanario porteño, estos autores podrían conjurar los efectos nocivos de la “mala literatura”. Se trata de que los lectores no “pierdan su tiempo de ocio leyendo si lo hacen, novelas inmorales, vacías o ridículas –como el Hijo del Carnaval, la Abadesa, el Solitario, el Renegado y tanta otra que, como esas, no sirven sino para extraviar la razón y el gusto, y por hacerlos incapaces hasta de leer dos páginas seguidas, no sólo de un libro serio y útil, sino también de un buen romance”, afirma *La moda* en su número diecinueve²⁹.

Pero ¿cuál es la presencia concreta de este tipo de literatura entre el público porteño de la época? Charles Victor Prevot, vizconde de Arlincourt, es el desdeñado autor de *El Solitario* (París, 1823) y *El Renegado* (París, 1823; Madrid, 1825), dos de las novelas populares francesas de comienzos de siglo más traducidas a otras lenguas y también más consumidas en Buenos Aires. Alejandro Parada las incluye en una serie más amplia, de obras destinadas probablemente a “lectores poco ilustrados” o bien inclinados a buscar en la lectura un mero entretenimiento y recreación, más que a pensarla como un vehículo de aprendizaje o distinción social³⁰. Además de los títulos de Prevot, Parada

²⁹ “Importancia del trabajo intelectual”, en *La Moda*, n. 19, 24 de marzo de 1838

³⁰ Parada, Alejandro E., *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)*, Universidad

introduce en este listado a otros escritores también muy leídos en Buenos Aires, a los que *La Moda* no menciona particularmente pero que debieron gozar de igual descrédito entre sus redactores. Son ellos: Charles Antoine Guillaume Pigault de L'Épinay, autor de una novela prohibida en España por impía y que circula en la ciudad porteña junto con otras del mismo autor (*El Citador histórico o sea la liga de los nobles y de los sacerdotes contra los pueblos y los reyes*, 1822); o bien Charles Paul de Kock (*Le barbier de Paris*, 1826); o Jean Baptiste Louvet de Couvray (*Aventuras del Baroncito de Faublas*, Paris, 1820), también Ann Ward Radcliffe, la conocida escritora de literatura gótica, cuyos libros también se leen en la ciudad porteña (*El sepulcro*, Paris, 1825 y *El confesionario de los penitentes negros*, Madrid, 1821), para nombrar sólo algunos. En este sentido, es importante tener en cuenta la enorme circulación de libros extranjeros que precede (y acompaña) en Argentina la oleada romántica de los autores evocados por Alberdi o Echeverría en sus escritos. Como lo ha demostrado la crítica y la investigación bibliotecológica de las últimas décadas, el Buenos Aires de los años 20 presenta una fuerte actividad comercial que gira alrededor del mercado del libro y se intensifica con el impulso cultural del gobierno de Rivadavia. En 1829 la ciudad cuenta con algunas imprentas locales y ocho librerías importantes, que se dedican a la importación de libros y periódicos extranjeros escritos en distintos idiomas, sobre todo inglés y francés, así como a la divulgación de impresos nacionales: discursos, biografías, libros de educación para las escuelas, obras teatrales, poemarios (entre las más prestigiosas: *La lira argentina, o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*, Buenos Aires, 1824 y las piezas teatrales de Juan Cruz Varela: *Argía: tragedia en cinco actos*, Buenos Aires, 1824). Obras de todo tipo - filosóficas, literarias, religiosas, geográficas, legales - engrosan los estantes de las librerías porteñas y los catálogos de los importadores que trabajan por encargo o de las casas de remates y de canjes que no son pocas para la época. Libros y periódicos son

mercancía corriente y encuentran su lugar en las tiendas, los almacenes, las pulperías, las fondas, las mercerías, tanto como en las librerías y las bibliotecas. Ya desde fines del siglo XVIII los autores de la ilustración integran la biblioteca particular de cualquier lector culto que se precie. Pero a comienzos de los años 20 Montesquieu, Voltaire, D'Alembert conviven en las bibliotecas privadas con los clásicos españoles y latinos, los libros de Historia francesa y europea (la *Historia de Napoleón* hace furor) y la llegada de los primeros autores románticos (Rousseau y Staël, entre los más ofrecidos). El afán coleccionista de algunos lectores "cultos" forma por entonces las bibliotecas más notables de la primera mitad del siglo: la de Saturnino Segurola, Pedro De Angelis, Eduardo Lahitte, la de Manuel Moreno, Dalmacio Velez Sarfield, Antonio Zinny, la de Santiago Viola, entre otras. Pero uno de los datos quizá más interesantes que surge de la bibliografía sobre el tema es la presencia temprana de bibliotecas circulantes que se dedican al préstamo domiciliario y también a la venta de libros. Bastante tiempo antes de la apertura del local de Marcos Sastre, en setiembre de 1826 *The British Packet* y *La Gaceta Mercantil* publican en inglés un aviso, ofreciendo los servicios de la biblioteca de Enrique Hervé: "Por dos obras a la vez \$ 20 por año. Por una obra a la vez \$ 12 por año", indica la publicidad. Hervé promete títulos en inglés, francés y español. Si bien los anuncios se dirigen claramente a los lectores cultos y capaces de leer en otros idiomas, la presencia de ésta y otras actividades mercantiles y privadas relacionadas con el comercio de libros y lecturas ponen de relieve la existencia de un público considerablemente extendido que, como ha señalado Jorge Myers, facilitaría a su turno la recepción de la literatura romántica³¹.

Podría agregarse, no obstante, que con la llegada del rosismo la ampliación de ese público se resiente. En parte debido a la censura de libros y periódicos que disminuyen considerablemente hacia mediados y, más aún, a fines de los años 30, al restringirse la libertad de prensa. Y también porque la baja en el presupuesto educativo de las escuelas públicas reduce las expectativas de un índice creciente de alfabetización (si bien no lo empeora, ya que la educación privada supe y

³¹ Myers, Jorge, "La cultura literaria del período rivadaviano...", *opus cit* nota 2.

compensa la labor que ejercía el Estado en este terreno. Volveremos más tarde sobre esta cuestión). En este momento "decrece ostensiblemente la publicidad librera en los periódicos", afirma Sabor Riera³². Al mismo tiempo, las publicaciones nacionales de libros son escasas y en su mayoría de carácter didáctico más que literario. Aunque entre estas últimas sobresalen algunas excepciones notables e influyentes en el público: me refiero a los escritos de Echeverría (*Los Consuelos*, 1834; *Rimas*, 1837 y la segunda edición de *Los Consuelos* en 1842, Imprenta Argentina) o la publicación del *Fragmento preliminar de estudio del derecho* de Alberdi (1837, imprenta Arzac).

Como vemos, la lectura forma parte de los hábitos urbanos porteños de un sector sociocultural considerablemente inquieto en las primeras décadas del siglo pero se diría también que durante el rosismo, quienes consumen los clásicos latinos y españoles y/o las novedades románticas constituyen en Buenos Aires un *público silencioso* o más bien, *silenciado* aunque *latente* durante estos años, que resurge y responde favorablemente a la eclosión periodística desatada tras la caída de Rosas. En este sentido, puede ser útil contraponer la perspectiva de dos extranjeros, uno viajero, el otro residente en Buenos Aires, hacia mediados de siglo:

En Buenos Aires, apenas si puede pronunciarse en las librerías el nombre de un autor proscripto, o el título de una obra prohibida. Por miedo de comprometerse, los libreros no tienen siquiera una obra de geografía o estadística relativa al país. En balde traté de procurarme el libro de M. Woodbine- Parish [sic], y solamente después de hurgar en varias librerías, pude completar el Ensayo Histórico del Deán Funes, en tres volúmenes, completamente inofensivo³³.

³² Sabor Riera, María Angeles, *Contribución al estudio histórico del desarrollo de los servicios bibliotecarios de la Argentina en el siglo XIX. Parte 1- 1810-1852*, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia Chaco, 1974, p. 107.

³³ Marmier, Xavier, *Buenos Aires y Montevideo en 1850*, traducción, prólogo y notas de José Luis Busaniche, Buenos Aires, El Ateneo, 1948, p.114. Citado por Sabor Riera, *opus cit.*, p.110.

Es esta la visión de Xavier Marmier, un viajero francés que hacia 1850 se queja así de la carencia de publicaciones nacionales en el Plata y mide a través de la cultura y la literatura de un país joven, su estado de progreso general. En sintonía con éste, el otro testimonio lo ofrece un librero español de amplia experiencia en la actividad comercial porteña, el cual enfoca la avidez del público urbano más allá de las censuras y nos confirma que *lo que sí se sigue consumiendo* sin mayores dificultades y sin el menor esfuerzo por parte de los lectores durante estos años y también después de Caseros son, precisamente, esas novelas populares tan desdeñadas por los jóvenes redactores de *La Moda*:

Había pedido a Sevilla 20,000 tomos de una colección de novelitas que allí se habían publicado a un real el tomo. Llegaron estas novelas durante el sitio y cuando no se vendía nada de nada; pero apenas anuncié esta colección de novelas a tres pesos el tomo, cosa desconocida por su baratura, el público se apresuró a comprar, y particularmente los guardias nacionales que estaban en los cantones. En tres meses vendí casi los 20.000 tomos, ganando en ellos como 2.000 duros, con los que pude reponer algo mi crédito, que estaba muy próximo a fracasar³⁴.

No sabemos exactamente cuál es la franja de la población que consume estas novelas baratas (es decir, si los lectores y las lectoras ilustrados/as se sustraen realmente a su encanto) pero sí que el género romance (tanto como el precio de los libros) ejerce un atractivo poderoso, a veces irresistible, entre los lectores porteños y probablemente más aún entre las lectoras de la época. Al respecto, resulta ilustrativa la imagen que Jorge Myers rescata del libro de otro viajero de los años 20 en Buenos Aires. Se trata esta vez de un inglés: Henry Brackenridge, quien asegura haber visto a la esposa de Félix Ignacio Frías leyendo la *Pamela* de Samuel Richardson, cuando visitó la casa del matrimonio. Como lo demuestra ese ejemplo, las mujeres de clase alta que han recibido una educación privilegiada y

³⁴ Hortelano, Benito, *Memorias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936. Citado por Sabor Riera, *opus cit.* nota 31.

participan desde el ámbito doméstico de la sociabilidad cultural y literaria de la época, con frecuencia consumen los libros de la biblioteca privada del esposo y los que se ofrecen en los catálogos de ventas de las librerías. Entre ellos especialmente las novelas, que ejercen un particular atractivo entre el público femenino, ya sea americano o europeo, a lo largo del siglo XIX (y en Francia, sobre todo, desde el XVIII). En sus páginas es posible experimentar todo tipo de emociones y aventuras o adquirir conocimientos también muy variados, a los que no resulta tan fácil llegar de otra manera.

Aunque moralicen como las de Richardson (y no siempre lo hacen), las novelas hablan con frecuencia de amor. Y en esa promesa tácita consiste gran parte de su encanto. Los jóvenes redactores de *La Moda* lo saben bien pero esperan que la lectura selectiva de *cierto tipo de novelas* (las románticas, las históricas) despierte en el público nuevas emociones: *el amor a la patria y el sentimiento nacional*. Su intención no es entonces erradicar el género (un género que recién ha comenzado a florecer en América: durante la colonia y hasta comienzos del XIX la literatura en general y la novela en particular estuvieron prohibidas) sino más bien circunscribir su objeto o sus recursos, haciéndolos jugar a su favor. Si Walter Scott y Víctor Hugo desde *La Moda* se erigen como modelos de lectura popular es porque además de entretener a los lectores, este tipo de literatura tiene la virtud de sumergirlos en el aprendizaje de la historia y la memoria (en lo posible crítica) del pasado, a través de la ficción romántica. En esto la generación del 37 toca un viejo asunto: la relación (a veces conflictiva o antagonica) entre *historia y novela*. Yendo bien hacia atrás - como propone Linda Kerber en *Women of the Republic* - ya en 1871 el filósofo inglés David Hume oponía ambas disciplinas y sugería el estudio de la historia para ambos sexos, mientras se expresaba contra la "falsa representación de la humanidad" en las novelas y recomendaba a las mujeres "satisfacer su pasión por la intriga *con tramas reales en lugar de ficciones*"³⁵. La formulación resulta más que elocuente: la historia aparece siempre como un relato que, bien contado, puede atrapar a los lectores y lectoras de todo tipo, ya sea que

³⁵ Kerber, Linda, *Women of the Republic*, New York, London, W.W. Norton and Company, 1986, p. 246.

se narre como una novela (lo cual Hume descarta para las mujeres) o bajo cualquier otra forma discursiva. Tal vez por eso, es decir porque la historia propiamente dicha goza del prestigio de la ciencia y bajo los trazos de un buen narrador logra a menudo capturar la gracia o el encanto de un relato ameno, es que ya durante los años 20 en Buenos Aires los libros de historia figuran entre los más leídos. En todo caso, más tarde la novedad será renovar el formato (el género) bajo el cual es presentada la historia a los lectores. Entonces la relación con las novelas se estrecha y ellas aparecen también como una alternativa válida para los románticos argentinos.

No obstante, la oposición exaltada por Hume sigue vigente y se reitera, bajo nuevas consideraciones, en muchos otros momentos, ámbitos y entre protagonistas diversos de la vida cultural europea o americana, desde fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX. La encontramos por ejemplo, en la conocida polémica entre Wallstonecraft y Rousseau, cuando al criticar el rol de Sofía en el *Emilio*, la escritora inglesa se pronuncia contra el “sentimentalismo” de las novelas que atrofian la “razón” de las mujeres y atentan sobre la moral individual y la vida de la república. O bien la oposición vuelve a hacerse presente también en los comienzos de la democracia norteamericana. Como lo demuestra Linda Kerber, desde entonces y a lo largo del siglo XIX la impugnación al género abre debates y polémicas en el escenario de la cultura norteamericana, bajo el argumento de que las novelas pueden corromper la moral femenina alejando a las mujeres de sus obligaciones hogareñas, donde debe concentrarse su aporte concreto a la vida republicana. Kerber resume así la opinión de quienes encuentran en el romance un elemento peligroso para las lectoras: “La República no necesitó mujeres emocionales que podrían ser manipuladas por los hombres para su propia gratificación o que llevarían a los hombres fuera del camino de la virtud” (: 245). Con la discusión acerca de la legitimidad del género se presenta también otra oposición interesante: la que enfrenta el modelo de la “mujer romana” (que encarna el ideal de la “virtud cívica”) con la “romántica” (susceptible a la “pasión” y la emotividad). La distinción entre una y otra es importante porque, como veremos luego con más detenimiento, esta confrontación propuesta por

Kerber para señalar los dos modelos de mujer republicana que afloran a raíz de las polémicas sobre la novela en la cultura norteamericana sirve también para explicar los vaivenes y contradicciones que se presentan en el discurso, el imaginario y las propuestas concretas acerca de la función social de las mujeres en la Argentina de la primera mitad del siglo XIX. Se diría que los intelectuales coinciden en apuntalar la necesidad de que ellas sean preparadas para la vida de la república pero las dificultades (y las diferencias) surgen al intentar establecer cuáles son los valores y los hábitos que deben modelar a la mujer republicana. En torno a este asunto que abre reflexiones, dudas, consideraciones de diversa índole se juegan los parecidos pero sobre todo las diferencias entre las propuestas de Alberdi, Sarmiento y otros protagonistas que hacen oír su voz en las páginas de *La Moda* y después en la prensa del exilio.

Pero concentrándonos por ahora estrictamente en los debates sobre la novela, digamos que ni siquiera en Estados Unidos el esfuerzo de sus detractores logra minar su atractivo. Por el contrario, el auge de las novelas sigue su curso y resiste todas las recomendaciones. Según Kerber, los autores elaboran algunas estrategias de sobrevivencia: enmascaran las novelas como "historia verdadera" (cuentan por ejemplo la historia de la vida de una joven que "realmente" existió), tratando de adquirir así "la respetabilidad de la historia y el encanto de la ficción: esto permitió criticar la ficción al mismo tiempo que se capitalizó el gusto por el romance" (: 248), agrega Kerber, quien justifica de este modo la permisividad con que circularon entre las lectoras norteamericanas de comienzos de siglo algunas novelas populares como la *Clarissa* de Samuel Richardson (lo cual tal vez podría servir también de explicación para la lectura de la esposa de Frías). De cualquier modo, hay que recordar que también en los orígenes de la república norteamericana, la Historia (y no la novela) se presenta como la lectura ideal y la más recomendable para las mujeres.

En el Buenos Aires de los años 30 y 40 son esas mismas preocupaciones las que asaltan a los jóvenes cuando consideran la necesidad de educar a las mujeres a través de los libros. Pero sus recursos y estrategias para introducir la novela como una lectura aceptable no son idénticos. Al menos durante este período la crítica a

las novelas no se produce en el interior mismo del género sino que se concentra, cuando emerge, en el espacio del ensayo y la crónica periodística, a través de apreciaciones acotadas como las de *La Moda*. Habrá que esperar al 80, cuando la novela nacional (y popular) comience a encontrar sus grandes autores (y a sus lectores) para que despierte también una fuerte oleada de críticos que se levantan contra la inmoralidad de cierto tipo de folletines (el moreirismo constituye el ejemplo más elocuente en la tradición nacional) y para que el género represente en su interior ese peligro³⁶.

Para la mayoría de los jóvenes románticos de mediados de siglo, las novelas de los grandes escritores europeos que saben hablar de amor y narrar con emoción las gestas del pasado constituyen más bien una promesa, la ilusión de que es posible ilustrar a las mujeres a través de la literatura y hacerlas partícipes de los ideales románticos. Enseñar la historia a través de las novelas surge así como un recurso válido y atractivo, ideal para formar al público en el sentimiento nacional y la sensibilidad literaria. Entonces no sólo Walter Scott y Víctor Hugo formarán parte de la literatura recomendada para las lectoras sino que los escritores (y poco después también las escritoras) comenzarán a escribir sus propios folletines. Entre sus páginas el pasado colonial y, mejor aún, el pasado reciente de la revolución e incluso el "presente" contado como "pasado" (y es este el caso de *Amalia* de Mármol) se ofrecen al público en general y a las lectoras en particular bajo la forma de un romance histórico³⁷. No es casual, en este sentido, que las novelas argentinas de la primera mitad del siglo XIX lleven por título el nombre o la referencia a una mujer: *Amalia*, *Soledad*, *La novia del hereje* (más tarde también los relatos y nouvelles de las escritoras: "La hija del mazhorquero", "La novia del muerto") le hacen un guiño a las lectoras desde la mitad baja del diario donde salen publicados los folletines o desde la solapa de los libros. Así se explica por ejemplo que todavía en 1876 un semanario para mujeres (*La Ondina del Plata*)

³⁶ En este último caso, uno de los mejores ejemplos lo encontramos en *Inocentes y culpables* de Antonio Argerich, donde la protagonista, una joven inmigrante que reside en Buenos Aires, sufre en carne propia todos los efectos de una aventura bovariana.

siga recomendando la novela de Marmol como ejemplo de buena literatura nacional y la proponga a las lectoras, pese a que la considera una "novela política".

Instrucción y felicidad. La lectora romántica

Abocado a establecer los lineamientos generales y los caminos más directos para poner en movimiento la república, en 1852 Alberdi expresa en una suerte de fórmula drástica el destino de la instrucción femenina: "queremos señoras y no artistas", asegura en las *Bases*. Tras el exilio se imponen las actuaciones prácticas. Definitivamente, ya no hay tiempo para la consideración filosófica de asuntos referidos a la ampliación de los derechos de la mujer en el futuro, cuestión que se asomaba al menos rápidamente en algunos de sus escritos anteriores. De modo que si bien en las *Bases* Alberdi no duda en alentar la alfabetización de las mujeres (como sí parece hacerlo con los hombres), subraya en cambio la necesidad de circunscribirla a una funcionalidad *estrictamente* doméstica. Entonces las ilusiones se acotan y Alberdi se aleja cada vez más de las expectativas y las idealizaciones que avizoraban, en 1838, los otros interlocutores de *La Moda*.

Para Jacinto Peña, por ejemplo, y como veremos también para otros colaboradores de la prensa del exilio, la instrucción femenina emerge como una panacea general, una ilusión que abre el camino a la completa felicidad. Apelando a las lectoras del semanario, Peña exhorta en estos términos a las mujeres argentinas:

*Deje de considerar el saber ajeno a ella- la instrucción es el verdadero camino de la virtud, con la instrucción se aprende a amar, a adorar a Dios, a bendecirlo en sí y en sus maravillosas obras. Solo así llegará a la altura del hombre, sólo así podrá unirse indisolublemente a él, formando una sola alma, ese uno en dos tiernamente unidos y digno uno del otro*³⁸.

³⁷ Sobre la cuestión presente-pasado en *Amalia* puede consultarse: Laera, Alejandra, "El ángel y el diablo. Ficción y política en *Amalia*", en *Letras y Divisas*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Para Peña la instrucción no sólo enseña el camino de la virtud cívica, regula los intereses de la economía hogareña y fortalece la república sino que articula el ideal del amor romántico, que emerge como resultado de una mujer formada en una nueva sensibilidad. De hecho, aunque las páginas de *La Moda* dejan claro que sus colaboradores no pretenden impulsar la emancipación femenina (“ya bastante emancipadas están” afirma allí Alberdi haciendo referencia a este aspecto indeseable de la ideología sansimoniana), el semanario intenta para las lectoras una rápida e intensa zambullida en la cultura romántica: aprender la sutileza de una visita de improviso y sin etiquetas, la gracia de una conversación mechada de alusiones literarias o el encanto de vestir un cuello a lo Byron, por ejemplo, son algunos de los consejos que prometen enriquecer la vida privada de los individuos y tomarlos más felices.

Como han señalado Cristina Iglesia y Liliana Zuccotti, *La Moda* intenta sobre todo imponer nuevos códigos, una nueva serie de significantes capaces de operar en diversos niveles de la vida cotidiana³⁹. El tono amable de los consejos y recomendaciones sobre cómo ejercitar la moda romántica contrasta en parte pero también compensa el espíritu fuertemente prescriptivo del semanario, que se ofrece a las lectoras porteñas como esa suerte de *manual de conducta* donde se les explica cómo actuar en sociedad: cuál debe ser la moral, las maneras y hasta los deseos que deben orientar sus comportamientos.

Así concebida por los redactores, la lectura femenina parece haber quedado lejos de la libertad y el placer exaltados por Alberdi y los románticos cuando evocan su propia relación con los libros. Tal como se la proyecta desde las páginas de *La Moda*, ella funciona más bien como un espejo donde mirarse y descubrir los defectos, los vicios, las debilidades de las sociedad en general y de las mujeres en particular. Desde luego, esta clase de lectura no propicia el despertar de la creatividad y mucho menos de la imaginación sino que se proyecta como una instancia puramente educativa, moldeada por la presencia tácita de uno o varios censores que discriminan lo bueno de lo malo y deciden cuál es el provecho que

³⁸ “Moda de señoras” en *La moda*, Buenos Aires, 16 de diciembre de 1837.

las lectoras deben sacar del semanario. (Veremos luego que desde sus escritos chilenos y bajo otros recursos, también Sarmiento apela a las mujeres a través del discurso de la moda).

Pero contrapesando esta pulsión utilitaria y didáctica, puede decirse que el texto de Peña vislumbra también una ilusión latente en las páginas de *La Moda* y retomada fuertemente en la prensa y las ficciones del exilio: se trata de la figura emergente de la *lectora romántica*. Imbuida de los ideales de los jóvenes, ella comparte su mundo y sus anhelos públicos y privados: el gusto por los libros, el ideal de la familia ilustrada y el amor a la patria. En las páginas de *El Iniciador* esta lectora se asoma por ejemplo al pie de una columna firmada por Miguel Cané, donde se hace referencia a *La parisina* de Lord Byron, recientemente traducida al español por Henrique de Vedia y Gossens, quien precisamente dedica a su esposa la versión castellana del poema. O bien en un texto de Felix Frías, donde la reflexión sobre el amor remite por igual a la patria y a la mujer amada, dibujando entre ambos el arco de unión que proyecta la nueva moral republicana: “también la Patria es de las mujeres, la Libertad es de ellas (...) La misión del hombre se completa con el apoyo de la mujer”, expresa Félix Frías en el *El Iniciador*⁴⁰. Este ideal del amor romántico está directamente unido a la figura de una *mujer nueva*: una lectora formada en el credo de los jóvenes, comprometida como ellos en la causa revolucionaria y (como lo demuestran también las ficciones de la época) capaz de involucrarse personalmente en la lucha conspirativa y facciosa si fuera necesario.

Por eso ni el amor ni el matrimonio son temas ajenos o menores en la prensa del exilio: una mujer bien educada sabrá distinguir mejor al hombre adecuado para ella, eligiendo por amor y no por interés al que será su marido. *La Moda* se declara en contra de lo que denomina el “casamiento mercenario”⁴¹, es decir, un compromiso arreglado por el padre de familia según las conveniencias

³⁹ Iglesia, Cristina y Zucotti, Liliana, “El estilo democrático: último grito de la moda”, en *Mora, opus cit.*

⁴⁰ Frías, Félix, “El amor”, *El Iniciador*. Reproducción facsimilar. Academia Nacional de Historia, Guillermo Kraft Ltda., Buenos Aires, 1941, 201.

⁴¹ “Al bello sexo”, *La Moda*, Buenos Aires, enero 13 de 1838.

económicas y de clase. Contra esto, el modelo romántico establece el amor y la comprensión intelectual como condición de la moral privada y la felicidad pública. Es en este marco que la figura de la lectora emerge como el signo más claro y nítido de la familia deseada e imaginada por los jóvenes.

La lectora romántica avizora una mujer capacitada para dialogar de igual a igual con su esposo y para educar a los hijos como ciudadanos de una república libre y democrática. Una mujer, como propone en *El Iniciador* otro artículo de Cané (p.) citando a Lando, que “en vez de ser causa y objeto de pasiones puramente egoístas, salga a trabajar como el hombre por la civilización, por la humanidad, por la patria”, que sea capaz “de ceñir la espada” al esposo antes de salir al combate o de premiar sus virtudes con un beso⁴². En esa disyuntiva que iguala dos roles muy disímiles (el de la mujer valerosa y combativa con el del ángel del hogar) se asienta la novedad de la figura femenina tal como la conciben los jóvenes. Es precisamente esa flexibilidad para adaptarse y pasar de uno a otro rol lo que distingue a la lectora romántica y a la vez la diferencia del público imaginado (y deseado) por los semanarios para mujeres de los años 20, que si bien defendían la instrucción femenina como un recurso necesario para la civilización y el progreso, dejaban siempre muy en claro que su compromiso y su quehacer se limitaban exclusivamente a la vida familiar. Pero como advierte Frías y confirma Cané, entre los románticos argentinos de mediados de siglo, la mujer tiene una *misión* que desempeñar en la vida social y política. Una misión que, como también ellos reconocen, debe ejercerse *en principio* dentro del hogar pero que puede exceder concretamente su reducto si la ocasión lo amerita.

No obstante, el riesgo de este ideal ilustrado y romántico que se manifiesta en la prensa y como veremos luego también en las ficciones de la época es que ellas se involucren demasiado en los avatares de la política y que su compromiso ponga en peligro la felicidad e, incluso, la supervivencia personal. Es éste el otro dilema que se plantean los románticos frente a la coyuntura del rosismo y que condiciona permanentemente las reflexiones sobre la función y los límites de la educación o la emancipación femenina. Dicho de otro modo, el dilema puede sintetizarse en

estos términos: es preciso ilustrar a las mujeres para situarse frente al mundo como una nación civilizada pero en un período de luchas y enfrentamientos políticos severos, donde se arriesga a cada momento la vida o el destierro, esa ilustración puede ser fatal para aquéllos y aquéllas que la detentan.

⁴² Cané, Miguel, "Educación", *El Iniciador*. Reproducción facsimilar. Academia Nacional de la Historia, Guillermo Kraft Ltda. Buenos Aires, 1941, p. 102.

II- AMALIA. ILUSIONES Y FRACASOS EN LA NOVELA ROMÁNTICA

Publicada como folletín en *La Semana* de Montevideo en 1851, *Amalia* de José Mármol reúne en sus páginas las ilusiones, los conflictos y los fracasos de la generación romántica. En la “explicación” preliminar al libro, editado parcialmente en mayo de 1851 tras el triunfo de Urquiza en Caseros, el autor explicita su propósito de que la novela sirva no sólo para aleccionar (e influenciar) al público contemporáneo sobre un pasado inmediato sino también para “asegurar el porvenir de la obra” y guardar la memoria de los hechos para los lectores del futuro. De allí, sostiene Mármol, la decisión de contar la historia como si perteneciera a una época remota y también, podríamos agregar, el esfuerzo por recuperar en clave ficcional no sólo los sucesos históricos relevantes sino el ambiente que conforma la vida cotidiana de la época. En este sentido, *Amalia* podría leerse como una suerte de enciclopedia novelada del período rosista, donde se narra con igual detenimiento la espera interminable del ejército de Lavalle por parte de los enemigos silenciosos de la mazorca o las imaginarias andanzas de los jóvenes que resisten y conspiran contra el régimen desde la lucha clandestina, mientras sufren los peligros y sobresaltos que amenazan sus vidas en el interior del hogar. Escenas, diálogos, situaciones de distinto tipo se hacen eco en la novela de los temores y reflexiones que ocupan o preocupan a los jóvenes dentro y fuera de la patria, de modo que casi nada de lo que ocurre real o imaginariamente en la vida de los protagonistas de la época quedará sin su correlato ficcional. Por eso *Amalia* suele ser un referente, un punto de comparación ineludible para pensar el resto de la literatura del período y también para considerar cómo la ficción incorpora, representa y se hace cargo de las experiencias de la época, narradas también (aunque desde otro ángulo) en los epistolarios privados, la prensa y los textos autobiográficos. Precisamente, en esta aproximación a la novela me interesa leer en *Amalia* la expresión tal vez más acabada de cómo la literatura de la época ha logrado plasmar en la novela los

sueños y fracasos de la "joven generación". Esos sueños implican, desde luego, la promesa de realización de un proyecto político nacional pero también su convivencia con el ideal de una familia ilustrada y romántica, en cuyo seno la mujer republicana y (más precisamente la lectora) adquiere un rol protagónico. El héroe pronuncia en la novela una frase que sintetiza en una suerte de fórmula el ideal de la felicidad romántica: "la felicidad la buscaremos en nuestra familia, la gloria la buscaremos en la patria" (: 245), afirma Daniel en el marco de una conversación animada y estimulante en la que los jóvenes imaginan su futuro tras la caída de Rosas. La *felicidad* y la *gloria*, es decir esos dos conceptos fundamentales que alientan en los jóvenes la esperanza del porvenir, se reparten el éxito entre el hogar y la política, respectivamente. La distribución supone un sabio equilibrio de roles y funciones que se ejercen en el ámbito doméstico y en la vida pública. Se trata de dos esferas que, desde la perspectiva de la juventud, deberían estar separadas pero a la vez comunicadas gracias a la camaradería y la solidaridad de la pareja romántica, la cual une sus fuerzas en pos de un mismo ideal. El drama central que plantea la novela es, como veremos, la dificultad de mantener separados esos dos planos y, por lo tanto, la imposibilidad de sostener el equilibrio necesario en medio de una coyuntura hostil, signada por la guerra civil y el destierro. Puesto que en esa coyuntura se hace preciso desarrollar estrategias de emergencia, *lo privado y lo público se superponen y se entremezclan* inevitablemente. En ese cruce no sólo se pone en juego el éxito o el fracaso de los ideales políticos sino que se arriesga también la felicidad individual y doméstica, es decir, se arriesga la familia. Éste es parte del dilema que enfrentan los personajes de la novela cuando sueñan con una interlocutora amorosa y solidaria, entregada como ellos a sus más preciados ideales. Como en los ensayos periodísticos de la época, la ilustración y la sensibilidad romántica de las mujeres se presenta aquí también como un ideal a la vez buscado y temido por los jóvenes.

Leyendo a Lamartine

Al comienzo de *Amalia*, una escena describe el momento el primer encuentro de los protagonistas:

Cuando Daniel colocó a Eduardo sobre el sofá, Amalia, pues ya distinguiremos por su nombre a la joven prima de Daniel, pasó corriendo a un pequeño gabinete contiguo a la sala, separado por un tabique de cristales, y tomó de una mesa de mármol negro una pequeña lámpara de alabastro, a cuya luz la joven leía las Meditaciones de M. Lamartine, cuando Daniel llamó a los vidrios de la ventana y, volviendo a la sala, puso la lámpara sobre una mesa redonda de caoba, cubierta de libros y de vasos de flores (: 22).

Este pasaje cargado de informaciones sobre la heroína y su mundo conforma un cuadro realista y romántico en el que los libros, las flores, los cristales y los mármoles conviven de improviso con la sangre de un herido que un poco antes había tocado las manos de Amalia y amenazaba con manchar las telas del sofá. El cuadro es por demás elocuente respecto del ambiente y la clase a la que pertenece la protagonista (y sobre esto se ha detenido especialmente la crítica⁴³) pero lo que me interesa señalar es que lo que resalta en esta descripción, tanto o más que la presencia de las luces y los cristales, es el libro que leía Amalia cuando llegaron los jóvenes. De hecho, toda la escena parece montada para destacar esa referencia. A tal punto que su mención introduce en el párrafo una ligera disonancia o, más exactamente, un forzamiento sintáctico que a primera vista puede entorpecer la comprensión del párrafo. Porque la aclaración sobre la lectura de Lamartine se refiere a la actividad que realizaba Amalia un momento antes de la llegada de los jóvenes a la casa, cuando Daniel golpeaba a su ventana para que le abrieran. Es decir, es ésta una aclaración sobre el pasado reciente de los personajes, que se interpone en medio de otra descripción pormenorizada del presente y choca con ella. Podría pensarse entonces que el autor la agregó con posterioridad a la escritura del párrafo, lo cual resulta improbable; en cambio, lo que sí parece evidente es el efecto que busca producir en los lectores. Amalia

no lee cualquier cosa; lee a Lamartine. Es decir, no lee novela sino que es lectora de poesía e incluso, de uno de los poetas preferidos de la generación del 37 en Argentina. Y es esta aclaración referida a la experiencia cotidiana de la protagonista, la que el autor busca resaltar en medio de la agitación producida por la llegada de Eduardo y Daniel a la casa.

A comienzos del XIX Lamartine marca el advenimiento de una nueva sensibilidad religiosa que rinde culto a la naturaleza y busca en ella la expresión de lo divino. Cargada de simbolismos y marcadamente melancólica, esta poesía celebra el amor como signo de lo infinito. Pero como ha señalado Paul Bénichou, la originalidad de Lamartine radicó sobre todo en la renovación de las formas literarias, más exactamente, en el hallazgo del género flexible y multiforme de la "meditación"⁴⁴. Allí reside su novedad. El poeta *medita*, es decir *piensa* y por lo tanto, dirá Bénichou, es el heredero del filósofo y el émulo del teólogo. Será entonces un profeta. Tal vez por eso Echeverría, que lee a Lamartine durante su estadía en París, considera a la poesía como un género superior y difícilmente accesible para el pueblo. Un género solamente apto para lectores y lectoras cultos, entendidos, abiertos a la razón, la imaginación y la sensibilidad romántica. En este sentido, cabe aclarar que hasta entrados los años 50 en Argentina será la poesía, precisamente, y no la novela, el género que distinga y valide como tales a los "buenos" lectores y los escritores románticos⁴⁵. Recién a mediados de siglo la ficción, y en general la prosa, adquieren un reconocimiento creciente debido a su popularidad. Así lo confirma el propio Mármol en una carta del 54 a su amigo Juan María Gutiérrez (encargado de vender y distribuir sus obras), en donde le pide que

⁴³ Viñas, David, "Mármol: los dos ojos del romanticismo", en *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1982.

⁴⁴ Bénichou, Paul, "Aparición del poeta: los comienzos de Lamartine", en *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. Véase también: *Lamartine, Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques suivies de poésies diverses*, préface, notices et notes de Marius- Francois Guyard, Gallimard, 1963.

⁴⁵ Desde Montevideo, Gutiérrez alienta a su amigo a terminar su obra recordándole la espera de las lectoras románticas: "Venga ese Ángel Caído, y que venga cuanto antes; estoy enamorado de una mujer que ama los versos y los de U. muchísimo", 4 de mayo de 1844, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo I, *opus cit.*, p.271.

baje el precio del *El Peregrino* y suba el de *Amalia*, para agilizar así las ventas de la obra ("Los precios aquí son 15 \$ los volúmenes en verso y 20 en prosa porque ha de saber U que por esta tierra la prosa tiene un aumento de valor considerable"⁴⁶). Como vemos, hacia mediados de siglo XIX la novela y en general la prosa se expande, se populariza y se cotiza a mejor precio. Pero al menos hasta entrados los años 40 (época en que se ambienta *Amalia*) la *poesía* seguirá siendo la forma de la escritura elevada a la que aspiran o se ven tentados aunque sea ocasionalmente los autores y las autoras románticas que se precian. Desde las que no se animan a publicar, como Mariquita Sánchez (quien sin embargo en ocasiones escribe versos para referirse aunque sea satíricamente a algunos asuntos relativos a la vida cultural y cotidiana del momento), hasta las que ejercitan una prosa marcadamente partidaria y panfletaria como lo hace Juana Manso⁴⁷.

En este marco, no resulta casual que Mármol presente a *Amalia* como lectora de Lamartine. Así la connota de entrada como una lectora calificada y distinguida,

⁴⁶ Mármol a Echeverría desde Buenos Aires, 16 de junio de 1855, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario*, tomo III, *opus cit.*, p. 287. Ya algunos años antes, en otras cartas de los exiliados puede verse la reflexión sobre el alza de la prosa por encima de la poesía, no sólo en virtud de las dificultades del pueblo por acceder a esta última cuando proviene de la pluma de autores exquisitos sino también por la necesidad de los lectores más entendidos de acceder a informaciones y opiniones sobre la situación que atravesaban dentro o fuera de su patria. Así lo expresa el propio Juan María Gutiérrez en una carta dirigida a Echeverría desde Valparaíso el 15 de enero de 1847: "Tengo su última carta, traída por Mitre, y los ejemplares del *Dogma socialista*, de cuya venta me ocupo con empeño de amigo. Ha tenido aceptación y me parece que más pronto sabré de los ejemplares del *Dogma* de U. que los del *Peregrino* de Mármol, no porque no tenga mérito esta obra de poesía, sino porque los espíritus están preocupados de ideas más serias que las que comporta un canto. Nunca será, por otra parte, la poesía la mejor manifestación del pensamiento político, y hoy es político el momento para los argentinos emigrados, que serán los consumidores de una y otra producción", *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario...*, *opus cit.*, tomo II, p. 88-9. Claramente la prosa y el verso se distribuyen funciones (y a veces públicos) complementarios pero disímiles, aun cuando ambas estén al servicio de la mentada revolución.

⁴⁷ Contrastando el espíritu fervientemente combativo de sus novelas, en *Album de Señoritas* Juana Manso ofrece una versión más romántica de sí misma cuando publica los versos escritos por ella y el poeta Alejandro Magariños y Cervantes durante una tarde de melancólicas evocaciones. Bajo la sección "Variedades" en *Album de Señoritas*, Buenos Aires, 8 de enero de 1854.

alejándonos por completo de cualquier posible asociación con ese otro público femenino mentado y a menudo maltratado por Alberdi en las páginas de *La Moda* (ese que apenas sabe leer y repite como loro). O bien de las otras lectoras y escritoras en el interior de esta misma novela, como la propia Marcelina, que ha leído a Rousseau, que recibe la prensa de los exiliados y es opositora de Rosas pero gusta del neoclásico. Daniel se ríe de ella y el narrador la ridiculiza y en cierto modo la condena por sus gustos en materia literaria. O también Amalia se aleja de una lectora/escritora como Mercedes Rosas de Rivera, hermana menor del Restaurador, quien en la vida real publicaría más tarde una novela (*María de Montiel*, 1861) firmada bajo seudónimo (con el anagrama M. Sasor), pero que aquí es juzgada como una escritora de versos malos y sin métrica, que exaltan los ánimos de los federales y producen risas y desdén entre las unitarias y los unitarios que asisten al baile en casa del Gobernador, donde se lee uno de sus sonetos. Desde luego, la mirada del narrador sobre “la Safo Federal” es completamente negativa, aunque no es su vocación literaria la que estaría censurada en la novela sino la falta de talento, así como su formación precaria y obsoleta. En cambio el gusto de Amalia en materia de libros la distingue de *entrada* de cualquier confusión con estos otros personajes femeninos que también leen o escriben pero no comparten su sensibilidad. Amalia no lee novelas “malas” o baratas sino a los poetas laureados por la joven generación. A través suyo Mármol abre paso en la novela a la representación de la lectora romántica con todas sus bondades y peligros. Como veremos más adelante, el pasaje de la lectura a la escritura femenina es un asunto más complejo que no entra en los planes de la generación del 37 sino excepcionalmente. Y por eso las escenas de mujeres escribiendo son escasas o conflictivas en *Amalia*⁴⁸. Pero esta muchacha que antes de la llegada de los jóvenes a su casa practica a solas y en silencio el ritual sagrado de la lectura de poesía encaja con soltura en el perfil de aquélla

⁴⁸ Sobre este asunto puede consultarse mi artículo, “Cartas de mujer. Cuadros de una escena borrada (lectoras y autoras durante el rosismo) en *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, comp. y prólogo de Cristina Iglesia, Buenos Aires, Eudeba, 1998. También sobre las dificultades múltiples de la autoría femenina, véase los capítulos 2 y el 3 de esta tesis.

mujer instruida y romántica que Peña imaginaba conmovido en las páginas de *La Moda* o, todavía mejor, en el otro perfil de la mujer valiente y patriota que proyectaban algunos años atrás las páginas de *El Iniciador*. Con Amalia sobreviene a la ficción el modelo de la mujer republicana y romántica que sueñan los jóvenes del 37.

La llegada del amor

Hay que decir todavía algo más sobre Lamartine. Y es que este nombre que se intercala sugerentemente en los comienzos de la novela anuncia y vigila el encuentro de los enamorados, cuya relación estará signada por las amenazas y los peligros que acechan dentro y fuera de la casa. Puede decirse que Lamartine ha preparado a Amalia para la llegada del amor y también de la política, y por eso resulta ineludible su mención en esta escena iniciática. No hay que olvidar que hacia 1851, cuando Mármol escribe el folletín, Lamartine es no sólo el autor de las *Meditaciones* sino también de la *Historia de los girondinos*, y es no sólo un poeta romántico sino un partidario de la revolución pacífica de 1848 en París. En el interior de la novela, su nombre evoca entonces el difícil entrecruzamiento entre esos dos órdenes complementarios pero que deberían marchar por carriles separados: la domesticidad y la política. Porque Amalia no se enamora sólo de un hombre apuesto, culto, amable; Eduardo no se enamora únicamente de una mujer buena y hermosa. La biblioteca compartida de los jóvenes (que se adivina ya en estas primeras escenas y se confirma más adelante), el clima de valores morales y estéticos que ella provee a sus dueños es la causa de la unión amorosa y política entre ambos, así como de todas sus acciones y elecciones. En el universo de Mármol no existe otro modo de concebir el amor que no sea el de la camaradería política y el entendimiento intelectual de la pareja. La presencia de Lamartine en el primer encuentro de los jóvenes augura o vaticina esta premisa. El capítulo segundo, que transcurre por completo en el interior de la casa, describe más morosamente sobre todo la llegada del amor y subraya *de todas las maneras posibles* su íntima conexión con los ideales partidarios de los protagonistas, mostrando *cómo* es la clase de vínculo que une desde ahora a la pareja

romántica. Una serie de acontecimientos breves pero intensos marcan el *reconocimiento* mutuo y progresivo de los enamorados: primero Amalia “siente en sus manos la humedad de la sangre de Eduardo” y se estremece. Sabe, de entrada, que “sus heridas son oficiales” (: 23). Después el contacto fluye (como en el universo de la pasión stendhaliana descrito por Kristeva⁴⁹) a través de las miradas:

Amalia tuvo tiempo de contemplar por primera vez a Eduardo, cuya palidez y expresión dolorida del semblante le daban un no sé qué de más impresionante, varonil y noble; y al mismo tiempo, para fijarse en que, tanto Eduardo como Daniel, ofrecían dos figuras como no había imaginádose jamás: eran dos hombres completamente cubiertos de barro y de sangre (: 24).

En este y otros párrafos la descripción del narrador subraya el reconocimiento progresivo del amor, así como la sorpresa de la protagonista frente a un hecho: los héroes vienen del combate y esta situación, lejos de espantarla, la conmueve positivamente. El primer capítulo de la novela nos había mostrado ya a ese Eduardo diestro y decidido, pura pasión e inteligencia, capaz de enfrentarse como un D'Artagnan americano contra las fuerzas oficiales de la mazorca. Por eso aunque en el resto de la obra el cuerpo del héroe permanece quieto y protegido entre las paredes de la casa de su novia, ya está claro para ella y para los lectores, que él se enfrentó valientemente al enemigo y estuvo dispuesto a morir por su causa. Amalia se enamora de este hombre que sabe luchar cuerpo a cuerpo contra el adversario, que ya ha demostrado valor en el combate y que demostrará, también, sensibilidad para la vida afectiva y familiar⁵⁰.

⁴⁹ Kristeva, Julia, “Stendhal y la política de la mirada. El amor de un egotista”, en *Historias de amor*, Mexico, Siglo veintiuno, 1987.

⁵⁰ Es en este sentido, es decir en relación con su costado marcadamente amoroso y también con la sensibilidad de sus modales y comportamientos románticos, que los héroes de Mármol (tanto Eduardo como Daniel) han sido vistos por la crítica como afeminados. Francine Masiello afirma que en la novela lo femenino está unido a lo espiritual y asignado al campo unitario mientras que lo masculino representa la esfera rudimentaria del mundo federal. E incluso señala una inversión en la caracterización previsible de los roles sexuales de los personajes: “En *Amalia*, los sistemas simbólicos son fluidos. Daniel y Eduardo son descritos como afeminados, mientras que Amalia es masculinizada (...). Estas observaciones, junto con el amor no consumado de los protagonistas, nos hacen dudar

En estos primeros capítulos el amor se funda y se afianza por completo en la conmoción y la zozobra que sacuden a la protagonista tras la llegada de los héroes: “hospitalidad, peligros, sangre, abnegación, trabajo, compasión, admiración, todo esto había pasado por su espíritu en el espacio de una hora” (: 35), afirma el narrador tratando de explicar la palidez y el ánimo exaltado de Amalia. Entre tantos sentimientos que despierta su encuentro con Eduardo, la situación de riesgo a la que la expone su presencia en la casa será decisiva para el amor: “Tu situación dramática ha sido un incentivo para su corazón”, asegura Daniel a su amigo tratando de convencerlo (en un momento de dudas y temores) de lo que su prima siente por él. No se trata de lástima sino de una pasión mucho más intensa y valiosa para Eduardo. Amalia admira (*y sólo ama porque admira*) a ese hombre que ha sabido arriesgarse por los ideales que ella también comparte, y que con su sola presencia trae a su vida el sentido que le estaba faltando. “Para vivir menos desgraciada, he vivido sola después que quedé libre; y acompañada de mis libros, de mi piano, de mis flores, de todas esas cosas que otros llaman puerilidades, y que son para mí necesidades como el aire y como la luz, he vivido tranquila y... tranquila solamente. *Me faltaba algo..., sí, algo*” (: 268, el subrayado es mío), confiesa Amalia a su novio tras haberse declarado mutuamente lo que sienten.

Como ella misma lo explica algunas líneas arriba, su desgracia es ser demasiado “diferente” al resto de las mujeres y, en general, a esa “sociedad americana” a la que pertenece y a la que encuentra grosera y vulgar. Amalia y Eduardo se aman, precisamente, porque se reconocen distintos al resto y parecidos entre sí (es su

acerca del futuro del modelo de la familia unida que el narrador intenta defender” (: 44), afirma Masiello. (Más al pasar, también Doris Sommer ha señalado la feminización del héroe en la novela de Mármol). Por mi parte, prefiero insistir, precisamente, en el hecho de que Mármol está trabajando con una noción de *parejas solidarias* que exhiben en cada uno de sus gestos y acciones el ideal de un amor romántico, basado en la camaradería, la colaboración mutua, la lucha conjunta por los ideales de la causa y la familia civilizada. En ese marco los hombres pueden ser tan valientes como Eduardo demuestra serlo al comienzo de la novela pero también deben dar cuenta de sus modales sensibles y su educación refinada (¿no es también así, acaso, el héroe del *Matadero* que prefiere morir –y hasta reventar- antes que ser vejado por sus enemigos?), mientras que las mujeres están obligadas a ser valerosas y fuertes frente a la adversidad, si quieren ayudar a los suyos.

“sensibilidad” lo que los une y asemeja). Pero además, podría decirse que *lo que faltaba* a Amalia antes de conocer a Eduardo era no sólo el amor sino también la ilusión de la lucha compartida. Por esto mismo es que ella no rehuye el *peligro* cuando los jóvenes llegan a su casa sino que, por el contrario, en la novela el amor se concibe sólo gracias a él. Desde un comienzo, el peligro aparece como una condición exaltada, ética e incluso estéticamente por el narrador, que al intentar definir la situación riesgosa y desgraciada de dos héroes que yacen escondidos en el fondo de una zanja esperando que los mazorqueros se retiren para poder salir de su escondite, califica la escena como una “posición terriblemente poética” (: 16). En este mismo sentido habrá que interpretar entonces cada uno de los encuentros de los enamorados y, todavía, la valentía de la protagonista cada vez que se expone para resguardar a su amante (: Amalia hablando con Josefa, simulando que no sabe nada de los prófugos, o mostrando a Salomón una carta con la firma de Rosas falsificada por Daniel son algunos ejemplos). Desde el momento en que Eduardo entra a su casa, su mundo se conmueve y ella se involucra decididamente en la causa.

Son interesantes los argumentos que ofrece Amalia para convencer a Eduardo de que puede ayudarlo sin arriesgarse demasiado: ella vive sola, por lo tanto, no tiene que dar explicaciones a nadie de sus actos. Como ya señalamos, en más de una ocasión la novela recalca la *libertad* y la *independencia* de la protagonista, porque lo que se desea subrayar es que lejos de los supersticiosos pensamientos que la invaden a menudo, su destino no es producto de la fatalidad sino el resultado de una o varias *elecciones* personales que, desde luego, son positivamente valoradas por parte del narrador y la novela. Desde un comienzo está claro para todos que la decisión de esconder a Eduardo en su casa la une a su suerte: “mañana sabrá Rosas dónde estoy, y el destino de esta joven se confundirá con el mío” (: 24), advierte el joven a su amigo, preocupado por el futuro de Amalia.

Significativamente, aquí los destinos de los protagonistas se acercan y se ensamblan en el plano de las complicidades políticas, antes, incluso, que en la vida amorosa. La frase pronunciada por Eduardo recuerda otras que circulan por la prensa romántica de la época (como aquella en la que Frías imaginaba a ese

“uno en dos tiernamente unidos”). Aunque también confirma en los temores de quien la enuncia, cuáles son los peligros que acechan no sólo contra el amor sino también contra la supervivencia de la familia romántica. Sin dudas Amalia encarna el ideal de la lectora imaginada en los ensayos más entusiastas de la prensa del exilio, aun cuando ese talento no alcance para evitar la tragedia y el fracaso final.

Leyendo a Byron

“¿Tú piensas que la vida /
pende sólo del tiempo? Nuestros actos, /
ésas son nuestras épocas (...)”, *Manfredo*, 1817.

“Ella y él representaban allí el cuadro vivo y
acabado de la felicidad más completa (...). El
mundo se cerraba, para ellos, en ellos solos.”, *Amalia*, 1851.

Aunque este amor nace del peligro y del compromiso ideológico y político de la pareja, la felicidad irrumpe breve pero intensamente en momentos en que las amenazas se aquietan. Entonces la novela logra poner en funcionamiento el ideal de un amor ilustrado y romántico, tal como hubiera existido si no lo acosara el fantasma de la muerte. En una de las escenas más románticas de la novela Amalia y Eduardo leen juntos a Byron, más exactamente, él traduce para ella un poema cargado de fuerza y dramatismo amoroso. Se trata del *Manfredo*. La escena sirve para situar y coronar la realización aunque sea efímera del amor. Podría decirse que la novela arma cuadros literarios muy nítidos, verdaderas imágenes que vienen a ilustrar su propuesta y sus modelos. En este caso el paisaje byroniano que inunda los ojos y el alma de los enamorados ambienta y exalta una pasión rodeada de peligros y atormentada por la fatalidad. Sólo que en *Amalia* los monstruos del amor no son, como en el poema de Byron, los dioses del cielo o el infierno que tientan con su auxilio a las criaturas terrenales sino los bárbaros rosistas.

Manfredo narra la historia de un amor prohibido, marcado por una transgresión que no se explicita del todo pero que se adivina en las sospechas y murmuraciones que corren de boca en boca entre los allegados al héroe, y que se desliza a medias en sus propias lamentaciones: "Cual te amé, tú me amaste con exceso:/ para así atormentarnos uno al otro/ no fuimos hechos; aunque fue el pecado/ más mortal el amar como lo hicimos", dice Manfredo en un soliloquio durante el Acto II⁵¹. Como lo ha señalado Harold Bloom⁵², el incesto parece ser la causa y el motivo de ese amor tan sublime como tormentoso, que no obstante se mantiene intacto tras la muerte de Astarté. Pero además, este poema de Byron viene a contar también y sobre todo la historia de un hombre que se distingue del resto de los humanos por su "naturaleza indómita". Una naturaleza que no se doblega frente al destino y que se resiste por igual a la fuerza de los espíritus del bien o del mal que lo tientan con su auxilio.

Solo, con sus dolores terrenales, sus pasiones y sus pensamientos existenciales, Manfredo defiende fervorosamente y con orgullo su apego a la libertad y a la voluntad individual, rechazando una y otra vez la ayuda de los dioses y la de los humanos. Aun en los momentos más desoladores Manfredo los rehusa y prefiere morir antes que renunciar a la libertad de labrar su propio destino. Hacia el final del poema su voz se pronuncia así contra los Espíritus: "Ni me tentaste, ni podrás tentarme;/ ni tu juguete fui, ni soy tu presa.../ Yo fui mi propio destructor; yo mismo/ mi futuro he de ser: ¡atrás, demonios/ burlados! Ya la mano de la muerte se extiende sobre mí; *mas no la vuestra*" (el subrayado es mío). La muerte es aquí la gloria de partir siendo fiel a sí mismo y de morir sin rendirse a los poderosos que pueden darle vida a cambio de arrancarle su bien máspreciado: la rebeldía. En las antípodas del *Fausto* que pacta con el diablo para conseguir el amor de una mujer, Manfredo prefiere una vida dolorosa o una muerte cruel antes que una alianza con los dioses, y es en ese coraje donde radica su máxima fuerza y su

⁵¹ Byron, Lord, *Manfredo*, en *Obras escogidas*, prólogo de Hipólito Taine, Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1947, p. 1020.

⁵² Bloom, Harold, *La Compañía Visionaria. Lord Byron- Shelley*, traducc. Mariano Antolin Rato; traducción de los poemas: Edgardo Russo y Pablo Gianera, ilustraciones de William Blake, Buenos Aires, 2000.

virtud. Una fuerza que tiñe el poema de belleza y de paisajes sublimes que se presentan como la prolongación y expresión del alma heroica de Manfredo. Pero además de su amor por la libertad, otra característica vuelve a este personaje admirable para los héroes de Mármol: se trata del “saber”, de la “ciencia” que lo diferencia del resto de los mortales y lo vuelve indómito, ingobernable o indoblegable frente al prójimo. Este saber es, sin embargo, la causa primera de su dolor. Ya al comienzo, el poema recalca que en un mundo de almas simples e ignorantes, el saber resulta una condena, un estigma para quien lo posee⁵³. No es casual que los héroes de Mármol *lean juntos* este poema en una escena marcadamente amorosa, precisamente cuando el amor se erige como una osadía, como un desafío frente a las leyes impuestas, en este caso, por un tirano que funciona también como una suerte de dios del mal que pide devoción y subordinación a cambio de la vida. La lectura compartida de estos amantes se yergue entonces como una especie de celebración, de ritual sagrado en el que no sólo ratifican su amor sino su derecho a defender los propios credos, en contra de la voluntad ajena. Como Manfredo, Eduardo es “diferente” al resto y lucha con todas sus fuerzas por escapar de las garras del tirano. Sólo en apariencia la política queda afuera de esta escena de lectura compartida que viene a plasmar el reconocimiento de las leyes morales, internas de los sujetos, más allá de la adversidad que los asedia⁵⁴. De modo que lejos de ser inocente, ingenua o

⁵³En la Escena IV de *Manfredo*, el Destino se refiere así al protagonista: “ (...) él sólo ha conocido/ esto que conocemos ya nosotros: /*que el saber no es la dicha*, y que es la ciencia/ un cambio de ignorancia, por aquello/ que sólo es otra especie de ignorancia” (: 1018, el subrayado es mío). En Byron aparece la oposición entre “saber” y “felicidad” (de origen bíblico), expresada más abiertamente en otra zona del poema: “El dolor enseñar debiera al sabio: la tristeza es la ciencia, y así *aquéllos que saben más son los que más lamentan la profunda y fatal verdad*; el árbol del saber no es el árbol de la vida”. Así, el héroe romántico expresa su excepcionalidad (a veces su genialidad) a expensas de la felicidad personal. Entre los escritores de la generación del 37 la idea es retomada también por Echeverría, quien merodea la cuestión en “Carta a un amigo”: “Mi pensamiento es mi mayor enemigo; él me sigue por todas partes como un fantasma sombrío, que sale al paso a todos los contenidos de mi corazón y lo devora. Esta tendencia de mi imaginación a analizar y desear todos los objetos y ver el fondo de las cosas, me pierde y me hace infeliz” (:20)

⁵⁴ Resulta interesante pensar que no es Goethe (y el *Werther*, donde la escena de lectura define el momento sublime de la pasión romántica) sino Byron - el poeta admirado también

meramente sentimental, la escena en cuestión (que, como veremos, sirve también para abrir otro cuadro de la felicidad romántica) está cargada de rebeldía: viene a recordarnos que estos jóvenes cultivan su amor en las páginas de un libro donde se celebra el orgullo de la condición humana, el orgullo de ser libres y rebeldes, de que los hombres se erijan como jueces y hacedores de su propio destino, más allá de cualquier imposición terrenal o divina. Al leer el *Manfredo* estos amantes no sólo confirman y reavivan el sentimiento que los une (contemplándose en el destino de esos otros enamorados imaginarios) sino que nutren en la lectura su voluntad de ser *diferentes* y desafiar así la fuerza brutal del enemigo.

La familia romántica

Cargada de romanticismo y dramaticidad, la escena de la lectura compartida integra uno de los capítulos más importantes de la novela. Un capítulo que marca un punto de inflexión en la historia porque, por un lado, expone nítidamente el ideal de la felicidad amorosa y, por el otro, precede al momento en que Josefa llega a la casa tomando a sus miembros por sorpresa. Antes de que esto suceda, el narrador se encarga de subrayar una vez más cómo es esa felicidad soñada por los jóvenes o cómo podría ser si los dejaran.

Daniel acaba de llegar de un viaje furtivo y secreto a Montevideo, entra a la casa con Florencia y la Señora Dupasquier y encuentra a los enamorados leyendo. A partir de ese momento surge entre ellos una suerte de conversación literaria marcada por finas chanzas y sutiles ironías que los personajes se endilgan unos a otros tratando de adivinar cuál es el libro que leen los amantes y cuyo autor, según Eduardo, se parece bastante a su amigo: “-¿Qué obra es ésta, Eduardo? – preguntó Daniel. –La de uno que en ciertas cosas tenía tanto juicio como tú”, responde su amigo (: 332). Como ha señalado Alejandra Laera, el diálogo completo entre los protagonistas pone al descubierto cuáles son, o mejor, de

por Echeverría - quien ofrece a *Mármol* un punto de referencia para bosquejar y elaborar la pasión amorosa y política de sus amantes.

dónde provienen los imaginarios diversos de estos dos jóvenes⁵⁵. Mientras trata de adivinar quién es el autor en cuestión, Daniel arriesga algunos nombres: Voltaire primero, luego Rousseau y finalmente Napoleón son las propuestas. No se le ocurre compararse con Byron, aunque lo reconoce como una de las dos grandes "glorias" del siglo XIX. La otra es Bonaparte, que según Daniel hubiera preferido la exclusividad, es decir, no tener que compartir su gloria con el poeta. El diálogo es interesante porque si bien el texto reconoce – y no es la primera vez – más a Eduardo y a Daniel como *héroes contrapuestos* y distintos (uno es romántico como Byron, el otro práctico como Napoleón) también los legitima a ambos como figuras complementarias. La novela ratifica de este modo que *son* dos los héroes de esta historia y también son dos las figuras emblemáticas, los modelos pretendidamente "gloriosos" (uno político, otro literario) que animan la prosa del autor a través de sus personajes. Pero además, y es sobre todo en esto último donde quiero detenerme, esta escena monta el cuadro de una felicidad culta y familiar, donde los hombres y las mujeres integran una sociabilidad impregnada de saberes librescos. Las mujeres participan ágilmente de la reunión: son sagaces y animadas interlocutoras de los hombres y comparten con ellos su curiosidad y su gusto por las obras literarias. Mientras conversan y se divierten Eduardo le muestra a Florencia las ilustraciones del libro que leía con Amalia momentos atrás (: se trata de unos grabados del *Manfredo* y del retrato de la hija de Byron). Las diversas escenas de este capítulo conforman unidas una de las imágenes más acabadas del *ideal de la familia romántica*, cuya felicidad se realiza aquí de manera breve y efímera pero no menos intensa⁵⁶.

En cierta manera estas escenas tienen su continuidad en otro capítulo donde el peligro, los miedos y las amenazas ya han tomado la casa e incluso han obligado a sus miembros a desplazarse a otra residencia alejada de la ciudad, derruida, casi en ruinas pero que se transforma de pronto en un lugar habitable y finamente

⁵⁵ Laera, Alejandra, "El ángel y el diablo: ficción y política en Amalia", en *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, compilación y prólogo de Cristina Iglesia, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

arreglado. Me refiero a la estadía de los jóvenes en la "casa sola", donde a pesar de la precariedad de muebles y utensilios domésticos Amalia logra recrear un cuadro amable y romántico: otra vez flores, otra vez una mesa servida con toda civilización. La rápida adaptación de la casa a sus nuevos habitantes no es un hecho menor; por el contrario, pretende ser la prueba de una distinción de clase que sabe sacar lustre de la escasez y recomponer (aun con poquísimos recursos) el marco habitable para las gentes finas⁵⁷. Por lo demás, hay que señalar también que nuevamente Mármol aprovecha la ocasión para exaltar el peligro como el componente que embellece la casa y a sus ocasionales residentes: entre esas paredes "todo era soledad y poesía", señala el narrador, refiriéndose más tarde a la casa como "aquél lugar poético" (: 90). *El peligro poetiza* una vez más la situación, más aún si ella está impregnada de la belleza que le otorga la presencia de gente culta y distinguida como Amalia.

En esta novela la domesticidad se presenta siempre como un paraíso amenazado por las contingencias del presente pero cuyo ideal se asienta sobre bases que están fuertemente codificadas por los rituales de la civilización. Por eso la *lectura* y la *conversación* forman el centro, la estrella del cuadro, representan mejor que ninguna otra cosa el ejercicio de una sociabilidad culta, ilustrada y romántica. En este sentido, puede decirse que las escenas familiares de *Amalia* muestran el revés de las tertulias frívolas y las conversaciones vanales que denuncian en *La Moda* las crónicas costumbristas de Alberdi. En aquéllos cuadros de la vida social porteña de la época las mujeres suelen ser tontas y artificiosas, están preocupadas sólo por la coquetería y son dignas interlocutoras de otros hombres que siguen apegados a las costumbres del pasado. Los personajes de *Amalia*

⁵⁶ Desde otra óptica, Claudia Torre ha señalado la "utopía familiar" como un rasgo de los personajes de *Amalia*. Véase: "Buenos Aires, cartografía punzó: *Amalia* de José Mármol", en *Letras y divisas, opus cit.*

⁵⁷ En esto la novela se hace eco de algunas anécdotas y relatos sobre las dificultades de la vida en el destierro, que circulan sobre todo en la correspondencia de los exiliados. Entre ellas, las cartas de Mariquita a su hija Florencia (con la que se queja constantemente de la falta de recursos y objetos) y en la que entre otras muchas cosas le solicita por ejemplo que le mande "los pedacitos de un jarrón viejo" para remendarlo, pueden evocarse en esta habilidad de Amalia para hacer de una casa abandonada, el escenario bello y civilizado de la resistencia.

están muy lejos de parecérseles (aunque Mármol subraya su excepcionalidad respecto del resto de la sociedad: basta recordar que la más cercana a Amalia en la reunión en casa del Gobernador es la Señora de N., una unitaria que la reconoce de inmediato como “una de los suyos”, pero de quien Amalia se siente diferente). Por el contrario, en escenas como éstas la novela ofrece una suerte de *muestreo de la felicidad culta*, donde el amor, la literatura y la política se juntan inevitablemente en las conversaciones familiares.

La casa hecha trizas

Finalmente, como sabemos, la felicidad es efímera y augura siempre la tormenta. La llegada inesperada de María Josefa a casa de Amalia encuentra a los jóvenes ensimismados y entretenidos en una conversación familiar. El clima es ameno, festivo y relajado. Daniel está de buen humor y se ha puesto a narrar cómo fue que salvó a su amigo de ser atrapado por la mazhorca el día 4 de mayo, cuando aquél se disponía a exiliarse. Es la primera vez que se habla de este asunto en la novela. Es decir que el relato viene a ofrecer a los lectores un saber retrospectivo, aunque no repone una información relevante para entender los sucesos del momento (vale decir: no es necesario saber cómo se enteró Daniel de que Eduardo estaba en peligro, lo importante ya ha sido narrado con detalles en el capítulo de apertura). Y sin embargo esta escena con la que se cierra el capítulo ocho logra explicar muy bien porqué la llegada de Josefa los toma a todos por sorpresa. El grupo no se entera de su presencia en la casa hasta que la ve entrando por la sala, porque el relato de Daniel los distrae por completo de cualquier otro hecho.

El diálogo ameno y entretenido, que esta vez no gira en torno a un asunto literario sino acerca de un hecho político recientemente acaecido y del cual las mujeres participan ahora como cómplices, les hace olvidar las contingencias y peligros del presente. Este error crucial de Daniel y los suyos muestra a las claras cuál es el punto más débil y vulnerable de los personajes: el entusiasmo por la vida en familia, la ilusión de que los ideales románticos puedan realizarse aunque sea por algunos breves momentos o a través de algunas acciones tan trascendentales

como el matrimonio por amor, es un sueño errado, *un sueño inoportuno*, que desata poco a poco la tragedia final. La *familia distrae* y hace bajar la guardia, mientras la felicidad precaria o efímera (aunque intensa) que disfrutaban sus miembros por un rato sigue animando las esperanzas de un futuro deseable y cercano pero también vulnera los cálculos fríos de estos hombres, que deberían mantenerse siempre alertas sobre cualquier suceso imprevisto.

Errores de este tipo se reiteran a lo largo de la novela y bajo otras modalidades vuelven a hacerse presentes en las escenas finales, cuando Amalia, desesperada por salvar la vida de Eduardo, le impide luchar y defenderse de los mazorqueros que están ya adentro de la casa: "Me pierdes, Amalia, déjame pasar a la sala" pide Eduardo a su esposa, "asida de su brazo y de su cintura" (: 282), mientras Luisa, por su parte, no logra responder al grito del criado que le ordena apagar la luz de la lámpara para despistar al enemigo. En el momento del combate cuerpo a cuerpo las mujeres aletargan las acciones de los hombres y entorpecen la lucha. No obstante, en esta escena decisiva Eduardo y Daniel vuelven a mostrarse como al comienzo: dos ágiles y valientes camaradas, cuando el primero de ellos apela al francés para planear con su amigo una coartada que les permita salir a todos de la casa ("sálvala por la puerta de la sala; sal al camino, gana las zanjas de enfrente; y en cinco minutos yo habré roto todas las lámparas, pasaré por en medio de esta canalla y te alcanzaré": 284). Pero Amalia abandona aquí toda la racionalidad que la había singularizado en los capítulos anteriores y se vuelve puro sentimiento y arrebató, interponiendo su cuerpo delante del de Eduardo y obligándolo, de tal modo, a enfrentarse con la partida para salvarla. El amor obstaculiza los cálculos una vez más y les juega, al fin, una mala pasada. Amalia es aquí como cualquier mujer valiente y enamorada; Eduardo es un héroe romántico que en el momento final exhibe su máximo gesto protector: pone el pecho para evitar la muerte de su esposa y deja su vida en ese gesto.

En más de un sentido estas escenas finales retoman el comienzo y revierten la mirada amable y empática del narrador sobre el mundo íntimo de los personajes, así como la connotación positiva y protectora con la que eran descritos ciertos objetos e imágenes en los primeros capítulos. Justo antes de hablar a su amigo en

francés, Eduardo desliza una de sus últimas miradas a su esposa: "Ninguno de los dos jóvenes estaba herido, y Eduardo, en el momento en que su brazo descansaba un segundo, dio vuelta la cabeza para ver a su Amalia, *al través de los vidrios del gabinete*, contenida por un moribundo y una niña, y volviéndose a su amigo, le dijo en francés..." (: 284). La novela elige otra vez este ángulo privilegiado del comienzo ("los vidrios del gabinete") para narrar ahora el *horror*, el *desastre*, la *violencia* que arrasa con el mundo hermoso y distinguido donde habita la protagonista. Y también para confirmar que este amor impregnado de romanticismo guarda la transparencia perfecta pero también la fragilidad de esos vidrios que al fin se quiebran o de las lámparas fastuosas que se rompen al caer, de los muebles ajados y las mesas que yacen tumbadas en la escena final. Entonces ni las palabras ni las imágenes bellas sirven ya para recrear un mundo feliz. La casa está hecha trizas y dada vueltas. Y el narrador se encarga de subrayar la ferocidad, la "barbarie" cruel de aquéllos a los que descalifica de todas las maneras posibles, nombrándolos en estas páginas finales con todos los sinónimos de la delincuencia: "foragidos", "bandidos", "demonios" son los términos con los que se denomina a las fuerzas oficiales que han ingresado a la casa. Pero nada más elocuente para representar *la caída y el fracaso de la ilusión de la familia romántica* que la mesa arrojada al piso y colocada en barricada entre la puerta abierta del comedor y el gabinete. Las flores yacen en el piso y el agua está derramada. Creo que con este final la novela vuelve a poner de relieve que el delito mayor de Rosas y la mazhorca no debe ser buscado en la persecución atroz a los enemigos políticos sino en la destrucción encarnizada de sus familias (y, desde luego, es este un tópico de la literatura antirosista). No importa entonces si Amalia y Daniel están muertos o heridos, es decir, si han logrado o no sobrevivir a este episodio (la protagonista ha quedado "tendida en un lecho de sangre junto al cadáver de su esposo" (: 285) dice el narrador en las líneas finales, pero esa sangre es la de Belgrano y la muerte de Amalia no es segura). Lo importante es que Eduardo muere, y con él la felicidad de la familia queda trunca para siempre. En este sentido creo que habría que revisar la lectura de Doris Sommer, quien ve en el matrimonio de Eduardo con Amalia la promesa de un futuro auspicioso para

la nación, basándose en la conjetura de un posible embarazo de la protagonista⁵⁸. Por el contrario, creo más bien que con este final Mármol no sólo subraya la imposibilidad de concretar los sueños de la familia romántica, sino que también cuestiona o se plantea la inoperancia de los recursos y los principios morales (y estéticos) de la generación a la que pertenece, para enfrentar los conflictos culturales y políticos del momento. Porque tienen valores éticos y estéticos que responden no sólo a los ideales públicos sino a la vida familiar y privada es que los personajes de Amalia pierden toda ventaja respecto de sus enemigos. La familia distrae y debilita en la lucha concreta. Y el final de la novela muestra ese dilema, es decir, la necesidad de contar con una *familia solidaria* a la causa patriota pero cuyos mismos valores son los que la tornan extremadamente vulnerable en tiempos de luchas políticas. Por otra parte, este final se presenta como una muestra aleccionadora y didáctica para los lectores futuros. Recordemos que Mármol lo escribe después del triunfo de Caseros (cuando el éxito militar lo decide a abandonar la pluma, dejando inconcluso el folletín) pero la muerte de Eduardo, su final trágico en casa de Amalia, resulta mucho más efectivo para la memoria popular y colectiva que el éxito político y la felicidad amorosa. En otras palabras, la inmolación del héroe sirve para recordar en la literatura lo que significaron para los protagonistas de la vida real los años de la tiranía. El final de la novela busca

⁵⁸ Recordemos que Doris Sommer sostiene que Eduardo (cuyo apellido es Belgrano) representa en la novela a la ciudad de Buenos Aires; Amalia, en cambio, el interior (la ciudad de Tucumán). Sommer cree así que con el matrimonio se realiza el sueño de unir la capital a las provincias y que de tal modo se estaría concretando también en la ficción la propuesta de Alberdi de unir la federación con Buenos Aires. Desde la perspectiva de la autora, el “himeneo” de los jóvenes daría lugar a pensar en un hijo de la pareja que podría nacer más tarde y venir a representar la unión republicana y con ella la realización de la nación imaginada por los hombres del 37. Creo, por una parte, que es discutible que Tucumán precisamente pudiera representar a la federación. En todo caso, recordemos que es ésta una ciudad históricamente datada y signada nada menos que por la Independencia, pero también se trata de un lugar marcado como paso civilizatorio durante las colonias. Mármol elige ese lugar y no La Rioja o San Luis o cualquier otra provincia para caracterizar la procedencia de Amalia (debo ésta última reflexión a una conversación entusiasta con Claudia Román). Por otra parte, me parece en cierta manera aventurada esta lectura alegórica de Sommer en tanto se basa en un posible embarazo de la protagonista, del que la novela no da ninguna referencia cierta o concreta, lo cual contrastaría demasiado con las imágenes cargadas de realismo del final.

resaltar así, por una parte, esa barbarización de la política en manos de Rosas y a la vez el riesgo de que la familia romántica sea capaz de sobrevivir en medio de la lucha.

III- SARMIENTO Y LA ESCUELA DE LA PRENSA: TEMAS, GÉNEROS Y LENGUAJES PARA LAS LECTORAS

El escritor romántico y su público

Entre los hombres de la generación romántica, Sarmiento es probablemente quien confía y apuesta con más persistencia al poder educativo de la prensa y a su benéfica influencia en la renovación moral de la sociedad. Desde Chile, donde escribe profusamente durante su exilio en la década del 40, hace un constante llamado a los lectores para que incorporen a su vida los periódicos y, más aún, para que se suscriban a ellos: “preciso es que el *diarismo* descienda a las costumbres, y sea una necesidad ordinaria de la vida, abrazando todas las ramificaciones de la sociedad, y formando el cartel de todas las opiniones, de todos los intereses y de todas las necesidades del individuo”, afirma en mayo de 1841 en el *Nacional* de Santiago⁵⁹. Son varios los artículos de estos años donde el escritor reflexiona sobre el estado de la prensa en la vida americana y en los que subraya la necesidad imperiosa de incorporarla a los hábitos cotidianos, en bien del progreso y la democracia.

Un hombre culto y una nación civilizada no pueden vivir sin periódicos, advierte entre julio y agosto del 41 desde el diario *El Mercurio*; ellos son los responsables de ejercer una crítica aguda sobre el presente inmediato y de alimentar la opinión pública, acercando a los lectores las novedades, las informaciones de todo tipo, las noticias económicas, políticas, culturales del país y del mundo. Las grandes potencias europeas y los Estados Unidos dan cuenta de esta realidad, sostiene Sarmiento y agrega: en Canadá, en Sandwich, en Sydeney o en Calcuta proliferan los diarios populares que abastecen a las pequeñas poblaciones de las colonias inglesas. ¿Cuál es el secreto de tanta producción?: “sus habitantes tienen los hábitos, las tendencias de la madre patria”, contesta, atribuyendo a su

⁵⁹ “El diarismo”, *Nacional* de 15 y 29 de mayo de 1841. Esta y las siguientes citas a los artículos periodísticos de Sarmiento en *El Progreso*, *El Mercurio* o el *Nacional* de Santiago de Chile corresponden a los tomos I y II correspondientes a las *Obras Completas* del autor: Sarmiento, Domingo F., *Artículos críticos y literarios, 1841-1842* y *Artículos críticos y literarios, 1842-1853*, Editorial Luz del Día, Buenos Aires, 1948.

vez la precariedad y la apatía del público sudamericano a los malos hábitos heredados del pasado: "aquí está la causa, este es el origen del mal, la indolencia del espíritu que nos dio el sistema colonial"⁶⁰. Como sus colegas de *La Moda* y *El Iniciador*, y como la mayoría de los compatriotas exiliados que escriben y colaboran en la prensa chilena de la época, Sarmiento atribuye los vicios y las dificultades del presente a la herencia española. Pero además, en estos escritos de juventud se encargará de señalar una y otra vez que el principal problema con el cual se enfrenta el escritor americano es la escasez de lectores y, sobre todo, la carencia alarmante de suscriptores necesarios para hacer materialmente posible la existencia de periódicos, semanarios y revistas.

Como ha señalado Adolfo Prieto, tanto en *El Zonda* como en el *Progreso* o en *El Mercurio* de Chile, Sarmiento trabajó arduamente por construir un público que permitiera financiar el papel y sostener la edición de esas y otras posibles publicaciones. Pero ese público al que invocaba a cada momento era menos un dato real y concreto que una hipótesis a verificar⁶¹. Encontramos muchas variantes de esa esmerada preocupación por los lectores en las páginas del *El Zonda* (San Juan, 1839). Bajo el elocuente título de una columna titulada "Bancarrota", el 27 de julio del 39 su redactor declara la guerra a los "lectores de prestado", prometiendo publicar a futuro los nombres de los nuevos suscriptores pero también el de los curiosos que leen o husmean sin comprar el diario y atentan con tal comportamiento contra su sobrevivencia: "Los que leen de prestado son, pues, nuestros más crueles y encarnizados enemigos, y es fuerza hacerles cruda y perpetua guerra. O NO LEER EL ZONDA O COMPRARLO ¡Escoged vosotros!", desafía el redactor⁶².

⁶⁰ "Sobre la lectura de periódicos", *Mercurio* de 4 de julio y 7 de agosto de 1841, en *Obras Completas*, tomo I, *op. cit.*, p. 85.

⁶¹ Prieto, Adolfo, "Sarmiento: casting the reader, 1839-1845", en Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, *Sarmiento, Author of a nation*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

⁶² Sarmiento, D. F., "Bancarrota", *El Zonda*, San Juan, 27 de julio de 1839. Sobre esta publicación sanjuanina puede consultarse también la antología de Rosalía Baltar (compilación y presentación): *Periódico semanal. Precio, un real. O no leer El Zonda o comprarlo. Antología*, Estanislao Balder editor, Mar del Plata, 2001.

No será ésta la única vez que Sarmiento lance amenazas contra los lectores y los conmine a ponerse del lado de los editores y los periodistas o bien a quedar entre los traidores y los “bárbaros”. A veces con un poco más de diplomacia, en las páginas del *Progreso* de Chile vuelve sobre la cuestión, asegurando que la compra del periódico constituye un acto de “patriotismo”, ya que el dinero posibilita la subsistencia de la imprenta, estimulando así el fortalecimiento de una actividad y un oficio poco desarrollados en América. En estos años Sarmiento tiene no sólo una aguda reflexión sobre las condiciones materiales que afectan y retardan el crecimiento y la expansión de la prensa o el mercado del libro sino que interviene públicamente con propuestas concretas de distinto tipo que tienen por objeto resolver el problema. Por ejemplo en 1844 sugiere aumentar los impuestos a la importación de libros, con la intención de auspiciar la compra de ediciones nacionales. O bien, en 1849 propone confeccionar un listado de suscriptores que mediante una cuota anual permitan costear la salida de una “biblioteca americana”. También en el plano educativo plantea varias medidas que buscan expandir la alfabetización como un recurso genuino para ampliar el lectorado emergente: crea métodos de lectura, cartillas y silabarios que se dan a conocer en 1842, desarrolla un método gradual para enseñar a leer y una reforma ortográfica que busca simplificar el aprendizaje; funda, en 1842, la Escuela Nacional de Preceptores, así como algunas bibliotecas populares. Durante el gobierno de Bulnes propone que las familias ricas paguen la escuela de sus hijos (de acuerdo con sus rentas), para que el Estado pueda financiar mejor la educación primaria gratuita entre las clases populares de Chile. Refiriéndose a cada una de estas actuaciones e intervenciones de Sarmiento, en *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, Bernardo Subercaseaux resalta el carácter inusitadamente moderno de un escritor que se preocupa tanto del contenido de los libros y la prensa como de crear las condiciones materiales que posibiliten su existencia⁶³. Pero volviendo a sus primeros artículos sobre el diarismo, en el *Nacional* y el *Mercurio* a comienzos de la década del 40, se diría que estas preocupaciones

⁶³ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, Chile, editorial Andrés Bello, 2000.

conducen directamente a Sarmiento hacia esas preguntas de difícil resolución que también inquietan a sus compatriotas: ¿cómo escribir para el público? ¿Cómo capturar el interés de un gran número de lectores, de modo tal que la lectura se convierta en una costumbre adquirida e irrenunciable para ellos? La respuesta surge abiertamente en el interior de la primer polémica literaria que protagoniza el autor en las páginas de *El Mercurio*. Allí Sarmiento reflexiona sobre el *estilo* del escritor público (y sobre el suyo propio), asegurando que se debe hablar siempre *con el lenguaje del pueblo* y escribir con *ideas nuevas* y también con el *corazón*:

*Adquirid ideas de donde quiera que vengan, nutrid vuestro espíritu con las manifestaciones del pensamiento de los grandes luminares de la época; y cuando sintáis que vuestro pensamiento a su vez se despierta, echad miradas observadoras sobre vuestra patria, sobre el pueblo, costumbres, las instituciones, las necesidades actuales, y en seguida escribid con amor, con corazón, lo que se os alcance, lo que se os antoje, que eso será bueno en el fondo, aunque la forma sea incorrecta; será apasionado, aunque a veces sea inexacto; agrada al lector, aunque rabie Garcilaso; no se parecerá a lo de nadie; pero bueno o malo, será vuestro, nadie os lo disputará. Entonces habrá prosa, habrá poesía, habrá defectos, habrá bellezas*⁶⁴.

En este párrafo exultante de romanticismo el escritor reivindica la *originalidad* como un atributo ineludible del estilo y la *pasión* como el instrumento, la fuerza mediadora y capaz de conciliar la vocación del escritor público con el interés o el gusto de los lectores. El pasaje citado puede ser leído entonces como una suerte de declaración de principios, de fórmula o *desideratum* estético a través del cual el autor exhibe las claves o mecanismos que agitan y dan vida a su prosa (una prosa decididamente atada a la experiencia periodística). Sarmiento no podría explicar mejor o con más nitidez y elocuencia la voluntad (y de hecho, la emergencia) de un estilo propio en el cual los arrebatos, los impulsos y las pasiones tienen piedra libre para dar vida al discurso. Quizá porque como ningún otro de sus contemporáneos, él confía en la improvisación y en la eficacia de las imágenes literarias, los tonos elocuentes e incluso en la invención, para narrar o interpretar

⁶⁴ “Contestación a un *Quidam*”, *Mercurio*, Santiago, 19 de mayo de 1842, en *Obras Completas*, tomo I, *opus cit*, p. 228. El artículo forma parte de una serie más larga iniciada

hechos históricos o recientes y capturar de tal modo el corazón y la comprensión de los lectores populares que, como veremos, forman gran parte del público al que apuntan sus escritos⁶⁵.

Se diría así que Sarmiento practica en literatura el consejo poco ortodoxo de San Agustín a los cristianos: “ama y haz lo que quieras”, lo cual traducido al lenguaje y los intereses de este escritor americano sería: escribe con el corazón y di lo que quieras, “aunque la forma sea incorrecta”. Esto es lo que propone Sarmiento al público de la prensa chilena de comienzos de los años 40, aun cuando sabe, obviamente, que la mera voluntad no garantiza el éxito de la obra ni el hallazgo de un estilo propio (también hace falta talento: los nombres mentados por el escritor en este mismo artículo para ejemplificar a los buenos autores europeos que practican dicha filosofía remiten nada menos que a Hugo y a Dumas). En todo caso, para Sarmiento *todo vale* en la escritura si logra acercar al autor a su público, inculcándole sus ideas y despertando en él sus propias emociones. Porque Sarmiento es un escritor público que busca sin prejuicio todo tipo de lectores (los ilustrados y los que no lo son) y se diferencia en esto de las

el 27 de abril de 1842 con el artículo “Ejercicios populares de la lengua castellana” en el diario *Mercurio*, que da pie a la polémica con Andrés Bello.

⁶⁵ Esta convicción íntima del autor, expresada breve pero abiertamente en la cita precedente se traduce no sólo en sus ensayos periodísticos sino también en algunos de los momentos notables de su narrativa. Me refiero por ejemplo a la imagen de Facundo subido al árbol y tratando de resistir al asedio del tigre que lo mira desde abajo con ojos famélicos. Al comienzo de uno de los primeros capítulos de la obra, Sarmiento trabaja de tal modo el episodio (cuya veracidad, por otra parte, nunca será del todo comprobable) que convierte la anécdota en una suerte de leyenda o mito de origen que viene a explicar, a través de una imagen tan nítida como efectiva, la personalidad del caudillo tal como este autor desea presentarla. Paradójicamente, es este mismo tratamiento de las imágenes, junto con la prosa encendida y pulsional de Sarmiento, lo que se constituye en objeto de múltiples cuestionamientos para uno de sus lectores más serios y entendidos en materia historiográfica. En las notas al libro (escritas en Montevideo en 1846 y publicadas por primera vez en la *Revista de derecho, historia y letras*, dirigida por Estanislao Zavallos, tomo X y XI, año 1901. Pueden consultarse actualmente en la edición de *Facundo* de la Biblioteca de Ayacucho, con prólogo de Noe Jitrik y cronología de Nora Dottori y Susana Zanetti), el historiador le reprocha las “exageraciones”, las “inexactitudes”, las “incorrecciones” del texto, es decir, eso mismo que su autor ha decidido mantener intacto en las reediciones posteriores del *Facundo*, reconociéndolo como un mal menor. O mejor, sospechando que podría ser ese, precisamente, el motivo principal de la resonancia de este libro entre los lectores de la época.

reticencias o los conflictos que explícita o sesgadamente surgen en el ánimo y a veces entre las reflexiones de contemporáneos como Echeverría o Alberdi, más auténticamente preocupados por la calidad que por la cantidad de los lectores. Imaginado o real, el *gran público* constituye así el *leit motiv* fundamental de su escritura. Porque a diferencia también de Echeverría o de Alberdi, que dejaron inédita gran parte de su obra, vale decir que escribieron sin la urgencia de publicar o aun sabiendo que la edición era incierta o podía demorarse, Sarmiento no escribe sino al calor de esos lectores relativamente cercanos, inmediatos y en lo posible tangibles⁶⁶. Su estilo apasionado, polémico y por momentos vertiginoso está directamente vinculado con el ansia, la excitación y el entusiasmo literario que le otorga a la escritura el saber que ella será festejada o vituperada (pero nunca ignorada) por el público. Así hallamos en sus libros innumerables imágenes de un encuentro a veces real, otras imaginario con los supuestos lectores de su obra. Por ejemplo, la carta prólogo incluida en la segunda edición del *Facundo* en 1851, dirigida a Valentín Alsina en respuesta a las notas que éste le hiciera al libro, ofrece una de las imágenes tal vez más elocuentes y acabadas del público deseado por Sarmiento:

mi pobre librejo ha tenido la fortuna de hallar en aquella tierra, cerrada a la verdad y a la discusión, lectores apasionados, y de mano en mano, deslizándose furtivamente, guardado en algún secreto escondite, para hacer alto en sus peregrinaciones, emprender largos viajes, y ejemplares por centenas llegar, ajados y despachurrados de puro leídos, hasta Buenos Aires, a las oficinas del pobre tirano, a los campamentos del soldado y a la cabaña del gaucho, hasta hacerse él mismo, en las hablillas populares, un mito como su héroe (: 18, el subrayado es mío).

⁶⁶ En este sentido podría entenderse, creo, la elección del género epistolar para narrar los *Viajes* en 1846: imaginar un lector *específico* a quien contar la experiencia parisina por ejemplo, augura a la prosa una agilidad, frescura y gracia (también más evocaciones y emociones) capaces de amenizar el relato y acaparar la atención de ese público potencialmente más amplio y heterogéneo al cual va dirigido el libro. Recordemos que *Educación Popular* (1849) responde por su parte al encargo y las tareas concernientes a la misión pública por la cual el gobierno de Chile lo había enviado a Europa. *Viajes* se presenta en cambio como un *plus* de escritura, un texto que no se escribe por obligación ni

Tal vez sea ésta una de las imágenes más conmovedoras sobre el público, esbozada por un autor que exhibe sin pudor y casi con ingenuidad su anhelo de ser reconocido como tal. En esta rápida mirada sobre la suerte del libro, Sarmiento vislumbra y define claramente el perfil del lector deseado que se presenta a su vez como una figura especular del autor: *apasionado y ávido*, como serían los compatriotas en el exilio; *poderoso y magnánimo* como lo es el propio Rosas. Podría agregarse, por otra parte, que el ansia de autoría y consagración de Sarmiento es tan grande que exagera aquí también, procurando “mitificar” al libro y al autor, que por cierto no habían obtenido por entonces una recepción de tal magnitud. Es sabido que el *Facundo* no alcanza una repercusión considerable sino avanzado ya el siglo XIX, cuando se convierte en un punto de referencia casi ineludible cada vez que se trata de enfocar la problemática crucial de “civilización y barbarie” y cuando comienza a perfilarse como un clásico.

Pero también en *Campaña en el ejército grande* (1852) nos encontramos con esta y otra clase de lectores, por ejemplo en la talla de un extranjero al que Sarmiento conoce en su travesía por la pampa, el cual había leído *Argirópolis* y soñaba con emigrar de su patria para venir a Sudamérica a probar la suerte en esa tierra prometida por Sarmiento. En *Campaña* vemos aparecer en primer plano al “público” acalorado y efusivo que recibe al autor en su ingreso a la ciudad de Rosario: al verlo frente a frente, los lugareños (que lo conocen por haber leído u oído hablar de sus libros) se le echan encima, quieren tocarlo, besarlo, abrazarlo, lo acosan y —al decir de Sarmiento— casi lo asfixian con sus apretones y saludos⁶⁷. Es probable que estas y otras imágenes desperdigadas en sus libros hayan sido *inventadas* por las ilusiones desmedidas de un autor confesadamente ególatra, que de este modo nos hace saber que él sólo puede existir como tal si existe también un público que le corresponda con igual pasión y desenfreno. O para decirlo de otro modo, con Sarmiento la autoría necesita para realizarse, de la

por encargo sino para esgrimir otra clase de consideraciones e impresiones que no serían oportunas en un informe oficial y que, en cambio, dejan aflorar la pulsión literaria del autor.

⁶⁷ Sarmiento, D., *Campaña en el ejército grande aliado de Sud América*, edición, prólogo y notas de Tulio Halperin Donghi, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1958, pp.142-4.

atención y el juicio de los lectores y no parece que ella pudiera concebirse a través del anonimato o el inédito (de hecho, el uso del seudónimo, que Sarmiento utiliza en algunos de los ensayos de la prensa chilena a los que hacemos referencia, no busca esconder el nombre propio; se trata de un juego, una chanza con los lectores y los polemistas. Pero el escritor trabaja sobre la base de que el público sabe de quién se trata). Para Sarmiento la autoría tiene como meta principal la construcción del nombre propio *a través del reconocimiento del público*. No casualmente durante su estadía en París llega a la conclusión de que en Europa ser *autor* es sólo comparable a ser *rey* y, por ende, Sarmiento está dispuesto a hacer cualquier sacrificio (y también cualquier locura) para obtener la reseña de su libro en la *Revista de Dos Mundos*: “En París no hay otro título para el mundo inteligente, que ser autor o rey. No he querido ser presentado a Michelet, Quinet, Luis Blanc, Lamartine, porque no quiero verlos como se ven los pájaros raros; *quiero tener títulos para presentarme a ellos*, sin que crean que satisfago una curiosidad de viajero” (: 137, el subrayado es mío). *La autoría es o hace las veces de un título* (de los máspreciados para Sarmiento, aunque no se adquiere en la nobleza sino como fruto del trabajo y el talento personal) y él se esfuerza por obtenerlo, para validar su nombre en Europa como en América.

Es por eso que si la pregunta que la mayoría de los exiliados argentinos se formula a través de la prensa a comienzos de los años 40 es cómo escribir para el público, Sarmiento buscará las respuestas en una prosa animada, fresca, vertiginosa, en lo posible clara y elocuente, que no le escapa jamás a la polémica sino que, por el contrario, la invoca y la celebra como el recurso más poderoso a la hora de despertar la pasividad de los lectores y conmover a los indiferentes: “Viva la polémica! Campo de batalla de la civilización en que así se baten las ideas como las preocupaciones, las doctrinas recibidas como el pensamiento o los desvaríos individuales”, afirma entusiasmado en junio de 1842 desde las columnas del *Mercurio*⁶⁸. Pero antes de avanzar sobre esta veta combativa de Sarmiento, conviene recordar que sus declaraciones se insertan precisamente en un

⁶⁸ Sarmiento, D. F., “El comunicado del otro *quidam*”, *Mercurio*, Santiago, 3 de junio de 1842, en *Obras Completas*, tomo I, *op.cit.*, p. 229.

escenario cargado de debates y polémicas de diversa índole en la que participan los emigrados argentinos junto con otras personalidades de relieve en la época. Me refiero a las polémicas que enfrentan a conservadores y liberales o a classicistas y románticos en la sociedad chilena de comienzos de los años 40 (la polémica sobre ortografía en el 42, sobre libertad de enseñanza en el 44 o sobre educación y cultura, en la mayoría de las cuales Sarmiento es protagonista). Incluso la Iglesia toma partido e interviene en diversas ocasiones, luchando por mantener su autoridad frente a la corriente secularizadora y laicizante que amenaza con disminuir su poder social. Tratando de explicar la efervescencia de esas polémicas culturales y políticas de mediados del siglo XIX, Ana María Stiven advierte que ellas surgen en el marco de un “consenso” generalizado de toda la clase dirigente chilena, que se pronuncia a favor de la república y el progreso pero que también observa con preocupación los riesgos que la democracia introduce en una sociedad conservadora⁶⁹. Las polémicas reflejan así la dificultad por llevar a la práctica esas teorías y las luchas de los sectores de la elite (dirigente) por establecer límites y controles que acompañen los cambios de la vida democrática. En este marco, la perspectiva y las propuestas de Sarmiento suelen resultar casi siempre demasiado inquietantes y perturbadoras para todos. No sólo frente a la respuesta reaccionaria de la Iglesia sino también entre algunos interlocutores liberales y progresistas que, en ocasiones, encuentran exagerados sus planteos y reclamos⁷⁰.

No es mi intención explorar ahora esas polémicas con los interlocutores chilenos o argentinos sino únicamente subrayar que para Sarmiento ellas constituyen no sólo o no siempre una respuesta natural y espontánea frente a las disidencias con quienes se muestran más reacios a la influencia creciente de las ideas románticas

⁶⁹ Stiven, Ana María V., *La seducción de un orden. Las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000.

⁷⁰ El caso más notable es el de Andrés Bello, con quien Sarmiento se enfrenta por la reforma ortográfica. Subercausaux advierte que Bello no era reacio al romanticismo, lo había saludado con agrado al comienzo pero no tolera las propuestas extremas de Sarmiento para difundir la educación popular aligerando el aprendizaje de la gramática y la

y liberales de la época sino también, que la polémica emerge como un efecto *buscado y exaltado*, un instrumento válido y efectivo para ampliar al público e involucrarlo en los temas y las reflexiones del momento. Lejos de convertirse en una amenaza de la discusión civilizada y aun cuando sea capaz de profundizar los enconos y avivar respuestas injuriosas (y esto lo sabrá bien Alberdi, más tarde destinatario de las *Ciento y Una*, 1853), para Sarmiento la polémica se justifica plenamente en el libre ejercicio de los derechos democráticos y republicanos, donde todas las disonancias verbales son posibles y tienen la virtud de suscitar la atención de la audiencia o el lectorado emergente. *Irritar, remover, sacudir* son términos empleados en estos artículos para explicar el efecto positivo de la polémica sobre el público de la prensa y sus beneficios en favor de la suscripción. En este sentido, los años de periodismo en Chile son una escuela privilegiada para poner en práctica esta intuición.

Románticas, lectoras y polemistas

Ahora bien, las mujeres no escapan a estas reflexiones y recursos. Aunque cuando de ellas se trata, a menudo surge en Sarmiento la necesidad de acomodar el discurso a su presunta sensibilidad. Entonces el escritor apela a la conversación y a la confidencia, reemplazando por momentos el tono impetuoso, arrollador, polémico, por otro más cálido e íntimo: "vamos a hablar de nuestras cosas, porque quiero que tengamos una conferencia privada", propone al comienzo de un artículo publicado en el *Progreso* y titulado precisamente: "Al oído de las lectoras"⁷¹. El escritor apuesta aquí a la complicidad y de este modo se diferencia de los recursos menos amables que Alberdi utiliza sin distinción de géneros con el público en general. La imputación, el enojo, la ironía provocadora marcan el ritmo y la cadencia de las crónicas costumbristas y los ensayos de Alberdi en *La Moda* y *El Iniciador*, donde no hay lugar para los reclamos cálidos y las seducciones complacientes. Sarmiento, en cambio, se mueve con más soltura y facilidad entre

ortografía. Durante estos años, Sarmiento también mantiene con Lastarria severos enfrentamientos.

⁷¹ Sarmiento, D.F., "Al oído de las lectoras", *Progreso*, Santiago 16 de diciembre de 1842, en *Obras Completas* tomo II, *op. cit.*, p. 77.

la provocación y el coqueteo con las lectoras⁷². Cuando se dirige a ellas pareciera que no sólo los tonos y el lenguaje del escritor procuran adecuarse a sus gustos e intereses sino también los temas y, como veremos luego, los géneros literarios elegidos.

En el *Progreso* adopta otro recurso que ya había estado presente en la prensa argentina de los años 20 y los 30 (pensemos en los escritos del Padre Castañeda o en las páginas de *La Argentina*, por ejemplo): el escritor asume la voz de una mujer para dirigirse a las lectoras y comentar con ellas cuestiones relativas a la vida cultural y social de Chile. El pretexto es el intercambio epistolar entre dos amigas que alejadas por el viaje de una de ellas a la capital reemplazan la conversación por cartas. La moda, los vestidos, los conciertos, la comedia, la orquesta, la tertulia, el teatro y los hombres constituyen los tópicos nucleares de esta correspondencia en las que el autor se las arregla para introducir poco a poco referencias literarias, críticas no siempre sutiles a otros autores, ironías sobre las costumbres que no marchan al ritmo de los nuevos tiempos y significativas alusiones a la recepción que tendrían las cartas entre el público del *Progreso*. A través de esta corresponsal imaginaria, Sarmiento se ocupa de dejar claro a las lectoras del semanario que el romanticismo está a la orden del día y que la indiferencia a esta moda puede costarle caro a las mujeres: “la literatura ha tomado posesión en todas las mentes masculinas, y por fortuna con muy buen éxito según dicen. Ejerce tanto influjo sobre sus *attachés* que es preciso confesar

⁷² A través de su análisis de *El Zonda* de San Juan y *El Progreso* de Santiago, Francine Masiello ha interpretado esa ambigüedad como el fingimiento de una alianza con las mujeres, que tiene por objeto *hacer uso* de su voz y su autoridad moral en una sociedad donde lo masculino está debilitado. (Masiello, Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, 1997). Tal vez convenga agregar, en primer lugar, que el recurso no es inédito sino que ya había estado presente en la prensa revolucionaria de comienzos de siglo (me detengo en esto en el capítulo 2). Por lo demás, creo que hay usos que son creativos y transformadores, que logran producir algún tipo de novedad que en este caso – y esta es mi perspectiva sobre el asunto – redundaría en favor del público emergente. Dicho de otro modo, creo que la estrategia de Sarmiento al adoptar el artificio de una voz y un seudónimo femeninos es más rica y compleja de lo que señala Masiello. Porque no se limita al uso de la autoridad moral de las mujeres para introducir y legitimar su opinión sobre ciertos

que se ha hecho un rival temible de las mujeres” asegura Rosa a su amiga en una de las cartas, rematando la advertencia con una anécdota que recoge una conversación oída al pasar en la comedia y en la que un joven comenta a otro que había cambiado a su novia por la lectura de Dumas, de Hugo, de Soulié, de Bouchardie⁷³. Aunque los libros aparecen aquí como una amenaza contra el matrimonio, en general el ensayo sugiere que el peligro puede conjurarse si las mujeres están dispuestas a abrir sus ojos y sus corazones a ese romanticismo que ya lo invade todo y enajena a los hombres y a la sociedad en su conjunto: “todos somos románticos ahora, la municipalidad inclusive, que por puro romanticismo ha mandado numerar la calle”, remata Sarmiento en la mitad de un artículo de enero de 1843⁷⁴.

¿Cómo entender esta última ironía que parece venir a opacar el entusiasmo con el que, pocas líneas arriba, el escritor recomienda a las mujeres que ellas también lean algunos de los libros preferidos de los románticos? En primer lugar hay que considerar que hacia los años 40 la novela tiene una presencia importante en Chile y constituye el referente de una cultura nueva y asociada a las propuestas de los sectores liberales. Desde luego, la Iglesia se declara en contra de la “inmoralidad” del género, frente a lo cual Sarmiento defenderá su utilidad en favor de la expansión lectora, a la vez que se pronunciará contra la censura de libros en general. Pero además, y en otro orden de cosas, también es preciso tener en cuenta que como ha señalado A. M. Stuvén, en la sociedad chilena de comienzos de siglo XIX el romanticismo asume un contenido rupturista que inspira las discusiones sobre la necesidad de realizar las culturas nacionales, con la particularidad de que logra aportar argumentos para las facetas más conservadoras y también para las más progresistas, lo cual explicaría las tensiones que los liberales más democráticos tuvieron con él. De hecho, la elite asume una postura más cercana al liberalismo cauto que al conservadurismo. En

tópicos, sino que tiene por objeto seducir e interesar a las lectoras, conquistándolas como un sector valioso y *nuevo* del público que él desea ampliar.

⁷³ Sarmiento, D. F., “Carta de dos amigas. Rosa a Emilia”, *Progreso*, Santiago 16 de noviembre de 1842, en *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 26.

otras palabras, la "versatilidad" del movimiento romántico permite que todos los bandos se sientan interpretados en su universo de valores⁷⁵.

En ese marco hay que leer las oscilaciones de Sarmiento respecto del romanticismo, que le permiten enfrentarse no sólo con los sectores más conservadores (la polémica con Jotabeche y Salvador Sanfuentes dan cuenta de ello) o con la posición reaccionaria de la Iglesia sobre diversos asuntos sino también ironizar contra la elite dirigente y discutir con los intelectuales que la integran. Su prosa desafiante se mueve en un vaivén permanente de polémicas abiertas o finas ironías contra unos y otros, al punto de que a veces - como en el artículo mencionado— el autor puede resultar contradictorio o al menos desconcertante respecto de su postura hacia el romanticismo. En todo caso, estas oscilaciones pueden explicarse en el hecho de que, al igual que sus compatriotas argentinos, Sarmiento valora el contenido y los aportes estéticos del movimiento pero lo considera insuficiente y limitado desde el punto de vista social y político. Coincide en esto con los redactores de *La Moda*, que poco antes del exilio también recomendaban a su público la lectura de Hugo, de Byron o de Scott pero declaraban firmemente no ser románticos por los mismos motivos⁷⁶. De allí que

⁷⁴ Sarmiento, D. F, "Cuarta carta de Rosa", *Progreso*, Santiago 2 de enero de 1843, en *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁵ Stiven, Ana María V, *La seducción de un orden... op. cit.*, p. 205.

⁷⁶ Así se expresaban al respecto, con elocuencia, los redactores de *La Moda* en 1838 a propósito de las imputaciones de un anónimo sobre un eventual equívoco del semanario en torno a las figuras de Guillermo y Federico Schlegel: "Ni somos ni queremos ser *románticos*. Ni es gloria para Schlegel ni para nadie el ser *romántico*; porque el *romantismo* de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, excéntrico, acogido eternamente por los hombres del ministerio, rechazado por los de la oposición, aparecido en Alemania en una época triste, en Francia en época peor, por ningún título es acreedor a las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido, un arte que prefiere el fondo a la forma, que es racional sin ser *clásico*, libre sin ser *romántico*, filosófico, moralista, progresivo, que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso de la libertad, de las glorias, de las victorias, de las pasiones de los deseos, de las esperanzas nacionales, y no de la perla, de la lágrima, del Angel, de la luna, de la tumba, del puñal, del veneno, del crimen, de la muerte, del infierno, del demonio, de la bruja, del duende, de la lechuza, ni de toda esa cáfila de zarandajas cuyo ridículo vocabulario constituye la estética romántica.", "Al anónimo del *Diario de la Tarde*", en *La Moda*, Buenos Aires, 6 de enero de 1838.

cuando se trata de pensar en la formación de un público femenino, la mejor opción para Sarmiento vendrá de la pluma del escritor público y americano, que se ofrece como una suerte de *mediador*, de *intermediario* o de *maestro de la educación de las mujeres*. En estos y otros artículos del *Progreso*, el folletín se presenta como una instancia salvadora de las lectoras porque a través suyo ellas podrán estar al día de las modas (en materias de vestidos o de literatura) y no sólo reconquistar a sus novios sino ganarse el elogio de los interlocutores de una velada doméstica si, como sucede a la corresponsal inventada por Sarmiento, alguna otra se animara a cruzar la barrera que separa la lectura de la escritura. Veamos si no lo que sucede a Rosa en el artículo mencionado anteriormente.

En una de las cartas que Julia envía a su amiga desde Copiapó comenta con orgullo el éxito con el que fueron acogidas sus colaboraciones entre el círculo de amigos de provincia pero también le advierte que, leyéndolas con minuciosidad, el grupo ha descubierto la verdadera identidad de la autora detrás del seudónimo y por lo tanto será necesario “pulir los trabajos” y contraerse únicamente a los asuntos de interés femenino para conservar el prestigio ganado hasta el momento. Pero la última carta de la serie nos depara una sorpresa. Alertada por los editores del *Progreso* acerca de la falta de suscriptores, Rosa decide dar más vigor y vivacidad a sus escritos: “Pues bien, dije yo en mi inocencia; esto va de capa caída, revolvamos un poco la piscina para que se alborote el pescado, y caigan algunos en la carnaza, y medio durmiéndome, medio colérica, te escribí la del 27 que ya habrás recibido. Mientras yo dormía estaba fermentando la levadura”⁷⁷. Como puede apreciarse en estas pocas líneas, el lenguaje de la redactora deja de lado el decoro esperado en una mujer y absorbe de lleno y cada vez más decididamente el tono desenfadado que practica Sarmiento en los otros artículos donde polemiza con diversos oponentes. Las cartas de Rosa avanzan en este sentido, produciendo en el público la reacción esperada: son acogidas con escándalo por los literatos que la consideran “una píldora indigesta”, por los

⁷⁷ Sarmiento, D. F., “Cuarta carta de Rosa”, *Progreso*, Santiago 2 de enero de 1843, en *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 44.

políticos que “temen que la buena armonía de los gobiernos amigos se altere” y por las mujeres “que pedían a gritos que se me entregara amarrada para sacarme la lengua, confundirme a pellizcones y hundirme un ojo”, declara Rosa alegremente y sin amedrentarse sino, por el contrario, festejando a viva voz el triunfo, con un halago autoproclamado a sus dotes de publicista: “esto es lo que se llama saber escribir! Venga ahora todo el apostolado, incluso el San Pablo de Copiapó, el apóstol de las gentes, a hacer el milagro de alborotar toda una ciudad, hacer hablar del diario a todo el mundo, hacerlo circular, correr de mano en mano, devorarlo, comérselo y esto en víspera de año nuevo”⁷⁸. Desde luego, estos y otros párrafos (que no tienen desperdicio) dan cuenta de una alusión solapada a las polémicas con Jotabeche y a los opositores de las posturas de Sarmiento en el *Progreso*. Pero además, otra cosa llama la atención en estos pasajes.

Resulta algo inaudito el perfil de una redactora osadamente abocada a la causa del diarismo y capaz de sacrificar el pudor y la sobriedad femenina, con tal de acrecentar las ventas del semanario en una época y una sociedad en donde las poetisas son pocas y no aspiran sino tímidamente a la lectura de sus poemas en los círculos estrechos de sociabilidad doméstica o piensan en la publicación como una instancia esporádica y más bien excepcional. En Chile podríamos mencionar el caso de la poetisa Mercedes Marín Solar, quien ante el pedido de J. M. Gutiérrez de enviar una colaboración suya para ser incluida en la *América Poética* ofrece todo tipo de justificaciones y excusas sobre su vocación literaria. O podemos recordar también que en Buenos Aires la presencia de mujeres publicistas recién surge con fuerza en la década del 50 tras la caída de Rosas. Pero como vemos en estas cartas, Sarmiento no sólo inscribe en el *Progreso* la figura emergente de la lectora romántica sino que se atreve también a jugar con la imagen nueva y controvertida de una escritora que asume el oficio y el entusiasmo de la periodista, optando rápidamente por la polémica y el escándalo cuando lo cree conveniente, y adoptando sin vacilaciones un lenguaje vulgar, a ratos “grosero” y “chabacano”.

⁷⁸ *Opus cit.*, p. 44-5.

Se diría que Sarmiento no teme manchar la imagen de la publicista quizá precisamente porque ella es una figura prácticamente inexistente todavía en un país que recién comienza a asomarse a la modernización. Y porque él tampoco está promoviendo su emergencia (la figura de la autora no entra sino excepcionalmente en el imaginario de los escritores románticos durante estos años). Además, porque se ampara en ese pacto de ficción con un público que sabe o adivina que es Sarmiento y no Rosa (una Rosa verdadera, de carne y hueso) quien escribe estas cartas para la prensa. Pero sobre todo porque para él todos los recursos son válidos a la hora de buscar los medios de aumentar la suscripción al semanario. Y las mujeres no escapan a esa regla. De hecho, la carta termina con una exhortación no menos acalorada de la corresponsal, pidiendo a gritos a las mujeres que compren el *Progreso*: “Suscríbete, pues, hija, y haz que todas tus amigas de provincia se suscriban, porque todos los meses habrá figurín de modas, y se civilizarán ustedes un poco mediante este recurso”⁷⁹.

Aulas y salones en Chile. ¿Lectoras cultas o populares?

Sarmiento escribe estos artículos e impulsa la afluencia de lectores y lectoras en un contexto cultural y literario donde recién comienza a incorporarse el libro como un objeto familiar y comercial, relativamente al alcance de cualquier interesado. En 1832 no hay en Santiago ninguna librería y en el 34 existen sólo dos, aunque como señala Susana Zannetti son estos los años de emergencia de un lectorado moderno en Chile⁸⁰. No obstante, la circulación de libros es menos auspiciosa que en el Buenos Aires de los años 20 o comienzos del 30 donde, como sabemos, se registra para la época una actividad comercial y libresca significativa. Algunos especialistas atribuyen tal situación a la pobreza de lecturas que se arrastra desde el período colonial y que subsiste tras la Independencia, afectando sobre todo a

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 45.

⁸⁰ Véase Zannetti, Susana, “Carmen Arriagada, una lectora romántica” y “Modelos extranjeros y literatura nacional”, capítulos 2 y 3 de *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002. Zannetti

las mujeres. Entre ellas particularmente, la lectura constituye una práctica poco extendida, porque no son muchas las que acceden a la educación escolar. Hacia fines de la década del 20 encontramos en Santiago de Chile sólo dos escuelas privadas para mujeres, que surgen como resultado de una benéfica competencia entre las dos tendencias políticas que se disputaban el poder. Una de estas escuelas, dirigida por la francesa Fanny Delaunex, gozó del respaldo del presidente Pinto y contó con el apoyo eclesiástico. En sus aulas se enseñaba idiomas (inglés y francés), geografía descriptiva, aritmética, costura, bordado y religión. La otra escuela, creada por una argentina y su esposo francés, representó al sector liberal y laico de la sociedad. Pero estas iniciativas tuvieron una corta existencia, ligada a la suerte de los protagonistas políticos del momento. Cuando José J. Mora (el marido de Delaunex) es obligado a abandonar el país tras su derrota contra los pipiolo en la batalla de Lincay (1830), el colegio de su esposa (al igual que otro para varones creado por él) debió cerrar sus puertas. Recién en 1841 se instalaría en Santiago el primer pensionado femenino dirigido por las monjas de los Sagrados Corazones, que en 1854 abrió una escuela primaria para niños de sectores populares. Desde mediados de siglo, las jóvenes chilenas de clase alta se educaron en colegios de estas congregaciones surgidas en Francia. No obstante, me interesa destacar la hipótesis de Manuel Vicuña en *La belle époque chilena*, quien sostiene que la sociabilidad doméstica constituyó un importante paleativo de la educación sistematizada⁸¹. En la década del 40, la lectura en voz alta en el ámbito de los salones santiaguinos permitió a las mujeres de la elite entrar en contacto con las novedades literarias del momento y deliberar junto con sus interlocutores masculinos al respecto. Algunos años más tarde, una de sus protagonistas recuerda así la vida en los salones capitalinos de mediados de siglo en Chile: "¡Cuántas hermosas páginas de Fénelon, de Cervantes, de Chateaubriand, y en suma de Mme de Staël, han rodado por nuestras manos, y encantado los oídos de nuestras madres en algunos ratos de ocio en nuestras

ofrece aquí muchos datos acerca de la conformación del público en Chile de comienzos de siglo, a partir del análisis de epistolarios, novelas y ensayos periodísticos de la época.

⁸¹ Vicuña, Manuel, *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*, Sudamericana, Chile, 2001.

deliciosas veladas! Si no bastaban los libros de nuestras casas, los amigos traían los suyos. Su lectura daba amplia materia de conversación a la gente joven, estableciéndose así un cambio mutuo de ideas, no menos favorable al cultivo del talento, que al desarrollo de los más puros y honestos sentimientos del corazón”⁸². Esta evocación da cuenta de la convivencia de los clásicos europeos con la emergente literatura romántica de la época y de su circulación entre un público restringido y acotado, que se presta los libros y comparte el gusto por las novedades en el marco de una velada amigable. La *lectura en voz alta* y la *disertación* crean el marco de la sociabilidad culta y distinguida en la que conviven hombres y mujeres. A este respecto resulta interesante también la observación de Vicuña sobre el testimonio de otra *salonnière* chilena algo posterior a esta época, quien señala que los salones del siglo XIX funcionan como ámbitos de ilustración para las mujeres, no sólo porque en ellos se goza de una conversación instructiva y culta sino porque su frecuentación obliga a los participantes a estar al día con las lecturas, a “estudiar” y prepararse para brillar allí con las luces del saber y de lo nuevo: “Las señoras (...) recibían en sus casas y sabían elegir a sus (con)tertulios, no para tomar té o jugar bridge, sino para cambiar ideas y comentar las cosas del día. Estas reuniones estimulaban al hombre para lucir sus facultades y a la mujer la inducían a nutrirse de la cultura necesaria para no desmerecer en el concepto de sus (con)tertulios y para mantener el interés en sus recepciones”⁸³. Este enfoque sobre la utilidad y la influencia de los salones en la educación de las mujeres de la época puede hacerse extensivo a otras experiencias de sociabilidad culta e ilustrada en América Latina, a lo largo del siglo XIX. Podríamos pensar, por ejemplo, en el caso de Mariquita Sánchez en la Argentina de comienzos y mediados de la centuria o bien en las veladas literarias de Juana Manuela Gorriti en Lima hacia mediados de la década de 1870; considerando, desde luego, las diferencias inherentes a cada caso y el contexto del que surgen cada uno de ellos.

⁸² El párrafo corresponde a Mercedes Marín Solar. Citado por Manuel Vicuña, *op. cit.*, p. 89. Y previamente por Amunátegui, Miguel Luis, *La alborada poética en Chile después del 18 de septiembre de 1810*, Santiago, 1892, 519-20.

⁸³ La autora de estas líneas es la chilena Martina Barros, una de las pocas mujeres admitidas en el Ateneo de Santiago en 1899. El texto es citado por Manuel Vicuña, *op. cit.*, p. 93.

Aunque también es necesario diferenciar (como lo hace Vicuña) las tertulias de carácter político partidario, de las que buscan cultivar una sociabilidad más netamente ilustrada o literaria (aun cuando ellas cuenten con la presencia de figuras ligadas a la vida política). Precisamente en el modelo de éstas últimas se encuadra el salón de la poetisa Mercedes Marín Solar, a quien J. M. Gutiérrez encarga poco después una colaboración para incluir en la *América Poética*⁸⁴. O bien el de otra dama culta y provinciana que no se destaca tanto como *salonnière* sino que ha sido recuperada en los últimos años gracias a su relación con un pintor romántico célebre de la época. Me refiero a Carmen Arriagada, cuyas cartas a Rugendas ofrecen el ejemplo de un vínculo epistolar signado por una pasión a la vez libresca y amorosa. Como lo demuestra el trabajo de Susana Zannetti, esta correspondencia nos acerca a una lectora ilustrada y culta, atenta a las novedades románticas y sensible a las posiciones más progresistas que se deslizan en la prensa chilena de la época⁸⁵. De hecho, Carmen lee con admiración los escritos de Sarmiento en el *Progreso* y en cierta manera ella podría ser considerada una lectora modelo, ya que conoce muy bien las polémicas que asedian la vida literaria y cultural de Santiago. Y ese saber le permite interpretar sin mayores dificultades las sutiles ironías que Sarmiento dirige a sus contrincantes en los artículos sobre moda y sociabilidad, así como acordar con la visión de los exiliados argentinos en Chile y hasta compartir con ellos el deseo de una Argentina liberada de las garras de la tiranía. Al menos así lo expresa en una carta dirigida a Rugendas, donde celebra la publicación en *El Mercurio* de un artículo que evoca el rol del ejército libertador en las luchas por la Independencia chilena, a la vez que hace una encendida defensa de la causa de los emigrados argentinos residentes en su

⁸⁴ Me refiero a esta cuestión más extensamente en el capítulo 3. En cuanto a la dinámica y las modalidades de la vida de salón en Latinoamérica puede consultarse entre otros: Xavier Guerra-Francois y Lempériere, Annick *et al. Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

⁸⁵ Zannetti, Susana, "Carmen Arriagada, una lectora romántica" en *La dorada garra de la lectura.... op.cit.*, pp. 61-106. Una versión más breve del capítulo puede consultarse también en Mora. *Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Buenos Aires, n. 7/ octubre de 2001.

país⁸⁶. Sin dudas, de haberla conocido o haber llegado hasta él esas líneas, Sarmiento habría estado orgulloso de una lectora que se muestra no sólo entendida y compenetrada en la historia inminente de su patria sino también capaz de opinar sobre las desaveniencias políticas del presente o de confesar sin pudor al amigo su adhesión enérgica y apasionada a la causa de la emancipación americana. Sin embargo, ni Carmen ni Mercedes constituyen el parámetro más certero del público femenino al que apela el escritor desde el folletín del *Progreso*. Porque Sarmiento piensa menos en una mujer culta e ilustrada que en una *lectora popular* y poco entrenada en la lectura de libros, una lectora que se acercará a ellos poco a poco, gracias a la intervención de la prensa, en cuyas páginas el escritor romántico pretende ejercer un verdadero magisterio.

Temas, géneros y lenguajes

Vale la pena volver una vez más sobre esa sección del *Progreso* que, según Sarmiento, está íntegramente concebida para las mujeres:

Nadie que no sea criatura femenina ponga sus ojos en esta parte del diario. Es un asunto reservado de que tengo que hablar con mis lectoras, y muy pelmazo ha de ser el que se ponga a oír nuestra conversación sin nuestro consentimiento. El folletín del Progreso ha sido mandado hacer ex profeso para las niñas y las viejas;

⁸⁶ La cita es algo extensa pero ofrece la imagen nítida de una *lectora ilustrada*, patriota y amante de la libertad: “Siempre fui yo del parecer del autor del interesante artículo, y quizás Ud se acordará de haberme oído que Chile debe todo a Bueno Aires, que le debe mil veces más que lo que el Perú debe a Chile. Mire, ud., cómo no debemos avergonzarnos ingratos y desconocidos que somos? De ver en el partido que el bizarro Gral. San Martín dio al Director? De Buenos Aires y en el plan de las dos acciones que se adjunta; cómo no nos avergonzamos, repito, de ver que todas las columnas eran mandadas por valientes del otro lado y, por consiguiente, que a ellos se les debe a la victoria y la libertad? Y mira ahora Chile con ojos indiferentes los males que sufre el país que lo ayudó a ser libre! Vergüenza mil veces vergüenza para nosotros que llevamos un ejército a reponer en el mando del Perú un Jefe que debía oprimir y acabar de despedazar a aquél país y esto sólo por espíritu de partido, y no vamos a ayudar a destruir al feroz tirano que es oprobio de la humanidad! Miseria! OH! Qué yo fuese mandatario de Chile por sólo un mes! Degradación y muerte al que se rehusase a cooperar a la sagrada obra de libertad a nuestros libertadores fuera la orden que saldría de mis labios” (fecha el 11 de abril de 1841, en Talca. Incluida en el volumen de Óscar Pinochet de la Barra, Carmen Arriagada. *Cartas de una mujer apasionada*, editorial Universitaria, Chile, 1990).

*y ningún barbilampiño ni barbicano haya de meterse con las cosas que son para la toaleta de aquéllas. Eso sería de una impolítica grosera*⁸⁷.

Con gracia empalagosa Sarmiento se aproxima nuevamente a las lectoras prometiéndoles un territorio exclusivo para ellas, mientras las exime de la lectura del resto del semanario, alegando que las noticias extranjeras, las biografías, las guerras americanas y los artículos de fondo no son de su interés. Ahora bien, a contramano de cualquier expectativa, durante estos años el folletín del *Progreso* no presta su espacio a la novela europea o americana sino que es, resueltamente, el lugar de la crítica y la crónica social. *Un lugar de aprendizaje para las lectoras* sensibles a sus intrucciones pero también un *banco de pruebas para el joven escritor* que indaga allí la mejor manera de acercárseles y capturar su atención. En esas páginas se prueban los tonos, los lenguajes, los géneros más propicios para introducir a las mujeres en la vida moderna e incorporarlas al público emergente. Y, por lo tanto, durante estos años previos a la aparición del *Facundo*, Sarmiento ejercita el folletín como un género híbrido, flexible y maleable, con el que tanto es posible hablar de vestidos y peinados como insertar una crítica teatral o lanzar dardos contra los enemigos del romanticismo y los sectores conservadores que se oponen a la educación de la mujer⁸⁸. Pensado como un espacio destinado a formar al público femenino, el folletín permite así un doble aprendizaje: el de las lectoras que podrán aprender en sus páginas las noticias y novedades presuntamente más acordes con sus necesidades e intereses de género y el de los escritores que, buscando llamar su atención, exploran los temas y recursos más adecuados para conquistarlas. El tono de complicidad, la simulación de una voz que identifica al escritor con los códigos femeninos, la

⁸⁷ Sarmiento, D. F., “Al oído de las lectoras”, *Progreso*, Santiago 16 de diciembre de 1842, en *Obras Completas*, tomo II, *op.cit.*, p. 76.

⁸⁸ Desde luego, Sarmiento y *El Progreso* siguen en esto la tradición de la prensa europea, donde el espacio del folletín (que como es sabido ocupaba la mitad baja de la primera página de los periódicos) nace primero como una sección de variedades a través de la cual se busca ampliar el público y con él las ventas del diario. En dicha sección se incluyen crónicas, noticias sociales, reseñas teatrales, literarias o musicales, *causeries*, modas y casos policiales (los *fait-divers*, a los que Roland Barthes se refiere en “La estructura del suceso”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1984).

referencia permanente a tópicos como la moda, la maternidad, el amor, la familia, la elección de la forma crónica o novela como géneros preferidos para las mujeres son algunos de estos recursos a los que apela Sarmiento.

La cuestión da lugar a una hipótesis más general que no se reduce a la obra de este autor sino que puede hacerse extensiva a la de otros contemporáneos con los que comparte las mismas preocupaciones sobre el público y la educación femenina: aunque el estilo de cada escritor no puede sino mantenerse siempre fiel a sí mismo, la presencia real o imaginaria de las lectoras condiciona la adopción de géneros, lenguajes y los giros presuntamente más adecuados para hablar a las mujeres e incorporarlas al público emergente. Escribir para ellas constituye un verdadero desafío para el escritor romántico, a la vez que le permite ejercitarse y arriesgar respuestas diversas a aquella pregunta crucial sobre cómo escribir para un pueblo más imaginario y deseado que real. En este sentido, no es un dato menor que el *Facundo* haya surgido precisamente del folletín del *Progreso*; es decir, de un espacio originalmente proyectado para las mujeres. Desde luego, no quiero sugerir con esto que su autor lo escribe para el público femenino pero sí que ese entrenamiento previo con las lectoras (recordemos que los primeros ensayos de Sarmiento son de 1841 y ya antes, en *El Zonda*, las evocaba como una parte del público potencial y deseable) está influyendo, afectando o mejor aportando al escritor una experiencia significativa para la composición de un texto que se convertirá en uno de los clásicos de la literatura argentina y latinoamericana. De hecho, cuando publica el *Facundo* como folletín en el *Progreso*, Sarmiento hace un esfuerzo por capturar un espectro lo más amplio posible y sobre todo heterogéneo de lectores: por un lado, trata de llamar la atención de la dirigencia política chilena, que en ese momento va a recibir en Santiago a la comisión enviada por Rosas para persuadir los ánimos en contra del autor (es esta visita diplomática la que apura y decide, en mayo de 1845, el proyecto de escribir el *Facundo*); por otro, Sarmiento escribe también para los lectores y lectoras de la prensa, que no necesariamente están enterados de los pormenores y entretelones de la historia argentina reciente (aunque leen a diario los artículos periodísticos de los exiliados argentinos en Chile) y para los cuales un

relato como el de Severa Villafañe perseguida por Quiroga debió resultar conmovedor, ilustrativo, elocuente respecto del carácter de ciertos tipos nacionales y del acontecer de la vida política al otro lado de la frontera. Estos y otros episodios narrados “con el corazón” buscan llamar la atención de un público que se sabe precario y acotado pero cuya sensibilidad se ha tanteado y probado ya en los anteriores artículos del folletín⁸⁹. Cómo explicar si no, que para corroborar sus anécdotas sobre la vida de Quiroga, Sarmiento apelara por ejemplo a la figura de “un hombre iletrado” como el que en el capítulo V del *Facundo* es evocado por el autor para garantizar la veracidad de su relato, bajo el argumento de que “el candor” con el que este testigo le transmitió lo que sabía acerca un episodio de la vida del caudillo *prueba* la autenticidad de sus dichos⁹⁰. Resuena en esto el reclamo que el autor hiciera a sus contemporáneos acerca de sí mismo, cada vez que pide atención, respeto o confianza, recordando su calidad de autodidacta (a menudo Sarmiento prefiere enarbolar su propio candor y su pasión, contra los saberes adquiridos de los otros). Pero por otra parte, resuena también en este iletrado del *Facundo* una sensibilidad muy parecida a la que el escritor reconoce como cualidad innata de las mujeres y las lectoras románticas,

⁸⁹ *El Progreso* comienza a publicar el *Facundo* el 2 de mayo de 1845 (tras haber anunciado su aparición el día anterior) y sigue haciéndolo durante tres meses, después de lo cual edita la obra en libro. Anteriormente, el autor había publicado en el mismo diario innumerables reseñas teatrales y crónicas del tipo de las que hemos estado trabajando hasta aquí.

También la *Vida del general Fray Félix Aldao* bajo el título de *Apuntes biográficos*, texto que no ocupa el espacio del folletín sino la parte superior a éste. De hecho, desde su primer entrega el *Aldao* comparte la página con un folletín francés “traducido para *El Progreso*” y titulado: *Madama de Limiers* que ocupa el pie de la primera plana del diario.

Aprovecho aquí para agradecer a Alicia Salomone y Eva Muzzoppappa su colaboración generosa para encontrarme con los ejemplares del *Progreso* relativos al periodo de mi investigación. También a Susana Zanetti por conectarme con ellas.

⁹⁰ Desde otra perspectiva, podría alegarse sin duda que no hay nada más alejado de la razón y la verdad probada que los dichos de un hombre que habla sólo desde sus creencias y su ingenuidad. Resulta claro también en este punto la apuesta de Sarmiento a los lectores y lectoras populares: este “hombre iletrado” que bien pudo haber escrito un “manuscrito” aunque sea rudimentariamente, lo es no obstante porque carece de saberes más finos y carece probablemente del sentido crítico que suele estimular la adquisición de esa clase de conocimientos librescos e institucionales. Pero Sarmiento lo presenta como un hombre de buena fe, al cual debe creérsele precisamente por su ingenuidad y falta de cálculos o intereses personales, lo cual se desprende exclusivamente del “candor” de sus palabras.

siempre propensas a hablar “con el corazón”. Con todo, desde sus primeros escritos en la prensa Sarmiento apela y apuesta a ellas como interlocutoras válidas y competentes.

Lectura y educación

De todas maneras, como señalamos anteriormente, cuando se trata de proyectar la educación de las mujeres Sarmiento se muestra menos entusiasmado con la figura de la lectora romántica que con la imagen de la madre republicana, es decir, la mujer instruida en función de transmitir a sus hijos los valores cívicos de una nación que recién comienza a erigirse como tal. Entre los hombres de su generación es él quien se aboca con mayor continuidad y persistencia a esta tarea y quien (junto con Alberdi) tiene claro de entrada la diferencia entre *lectura libre* y *educación moral*. Al menos en estas primeras intervenciones periodísticas de los años 40 Sarmiento advierte a sus contemporáneos sobre la necesidad de discriminar las competencias de lectura de acuerdo con el género sexual y el nivel cultural de los consumidores. Se refiere a ello no sólo y no tanto en las páginas del folletín del *Progreso* sino en otros artículos dirigidos aquí exclusivamente a sus interlocutores masculinos, donde reflexiona sobre el asunto y desliza algunas definiciones como las siguientes:

El traductor o editor de la obra de Aimé Martin se ha equivocado mucho creyendo que ese libro se ha escrito para ponerlo en manos de las mujeres. No: es uno de esos escritos preparatorios teóricos, que se proponen designar el rumbo que deben tomar las ideas que discuten las teorías; porque proponen el plan que ha de seguirse para conseguir un objeto dado... El de A. Martin no lo comprenderían ellas, porque discute asuntos para cuya inteligencia no están preparadas, y porque la discusión filosófica de las verdades sociales no se ha hecho para las mujeres, que siendo las que forman las costumbres y las mantienen, deber recibir las ideas que ya han sido traducidas en hechos y que están fuera del resorte de la discusión⁹¹

⁹¹ “De la educación de las madres de familia”, *Progreso* de 3, 5, 26 y 28 de diciembre de 1844 y de 28 de febrero de 1845, bajo el título de “Polémica con la *Revista Católica* sobre la obra de Aimé Martin”, en *Obras Completas*, tomo II, *op. cit.* pp. 234, el subrayado es mío.

Inscriptas en el marco de una apología sobre la obra del pensador francés, que desemboca en una polémica abierta con la *Revista Católica*, estas líneas de Sarmiento se proponen despejar un equívoco posible: los libros que como este reflexionan y teorizan acerca de la educación de las mujeres no han sido escritos para ellas sino para hombres entendidos en el asunto, los cuales deben proyectar su actuación y su inserción en sociedad. Ellos son los intermediarios, los *traductores* entre las "ideas" y los "hechos"; las mujeres no deben leer sino *actuar* estos libros, es decir, introducir en el plano de los hábitos y las costumbres, las ideas que los intelectuales pregonan. En segundo lugar, hay que decir que esta advertencia de Sarmiento acerca del público esperado y deseable para la obra de Aimé Martin nos recuerda que cuando la prensa del período habla de las mujeres no siempre se dirige a ellas (y esta consideración es válida también para los artículos sobre emancipación femenina incluidos por ejemplo en *El Iniciador*), sino que más bien busca fortalecer entre los interlocutores y el público masculino la conciencia de que es necesario incorporar la reflexión sobre su educación en la agenda romántica. Pero además, en este artículo donde Sarmiento modera su tono enfático, procurando ofrecer argumentos en algunos casos conciliadores con los interlocutores de la *Revista*... (con tal de persuadirlos acerca de su error) realiza incluso otra afirmación categórica y excluyente sobre la función y los límites de la educación femenina:

La educación de las madres de familia no es pues, un libro para educar a las mujeres, sino para que lo lean los hombres que piensan, y se persuadan, como el autor, de que el medio de moralizar las masas no es tanto abrir escuelas y colegios, como penetrar en la educación hasta el hogar doméstico, y llevarla al regazo materno, para que desde allí, desde las manos de la nodriza, se vaya formando el hombre; y la instrucción que las escuelas dan, encuentre un terreno bien dispuesto por la moral, el cultivo de los afectos del corazón y el sentimiento religioso. Derramada esta idea fecunda en la Sociedad, pasada al caudal del sentimiento común, entonces los gobiernos consagrarán un particular esmero a la educación de la mujer, y entonces aparecerán los libros que deban ponerse en manos de la mujer⁹²

⁹² *Opus cit.*

Como es evidente, Sarmiento está lejos de pensar en una educación ilustrada para las mujeres. Proyecta, en cambio, una instrucción que las saque de la ignorancia y despierte en ellas los sentimientos morales y cívicos necesarios para desempeñar un rol digno en la casa y la sociedad. Como ha señalado Elizabeth Garrels, durante estos años la mirada de Sarmiento sobre las mujeres suele ser básicamente conservadora⁹³. Sarmiento está lejos de pensar una educación ilustrada para ellas, en cambio, proyecta una instrucción moderada, que las saque de la ignorancia en la que transcurre la vida de muchas y cultive su educación *moral*, para que desde el interior del hogar y la familia puedan ejercer su influencia benigna sobre la sociedad. Por ahora, su modernidad pasa más bien por diferenciarse de las posturas rígidas del clero, de sus peligrosos y vehementes reclamos de censura previa. Recordemos que por entonces *La Revista Católica* se pronuncia no sólo contra los libros que, como el de Aimé Martin, corren el riesgo de pasar por alto algunas reglas de la fe y el dogma cristiano sino particularmente contra los folletines y las novelas que auguran un porvenir comercialmente exitoso para la prensa pero cuyos contenidos alertas a los miembros de la *Revista*...⁹⁴. Contra estas acusaciones Sarmiento escribe por esos años varios artículos que ya desde el título sugieren su defensa abierta del folletín (entre ellos: "Nuestro

⁹³ Elizabeth Garrels, "Sarmiento and the woman question: from 1839 to the *Facundo*", en Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick, Francine Masiello, *Sarmiento. Author of a nation, op. cit.*

⁹⁴ Y en este sentido Sarmiento se encargará de subrayar que, en todo caso, los errores y licencias concernientes al dogma, que se ha tomado el autor de *La educación de las madres*... son apenas "lunares que afean" una obra que, en líneas generales, permite ser elogiada incluso por su utilidad. Así remata Sarmiento sus argumentos y su arenga contra el pedido de censura que promueve la *Revista Católica* a propósito del libro de Aimé Martin: "La *Revista* está en Chile, y preciso es que sea expresión de un país libre. La *Revista*, que tanto se complace en seguir la cuestión de la enseñanza en Francia, habrá notado quizás con asombro, que allá donde los lunares aparecen en todos los libros, el clero católico no pide al Estado que no se permita leer esos libros, y ya se guardaría de hacerlo, porque le iría su existencia en ello. La revolución de julio está fresca aún, para recordar a los que allí se olviden, que la libertad de imprenta no es un fantasma. Convéznase, pues, la *Revista* de que su empeño en la cuestión que nos ocupa, no es tan católico como español!" ("Polémica con la *Revista Católica* sobre la obra de Aimé Martin", *op.cit.*, p. 244). Recordemos, por otra parte, que desde hace tiempo los reclamos de la *Revista Católica* acerca de la necesidad de erradicar los folletines que habían empezado a aparecer en la prensa se dirigen no sólo a los directores de periódicos sino también al Gobierno.

pecado de los folletines”), donde reivindica la influencia benéfica del género como modo de ampliar la afluencia del público. Precisamente, me interesa detenerme en esta última cuestión. Porque es en estos años cuando Sarmiento esboza una apología de las novelas que se ratifica y se profundiza un par de décadas más tarde, al exponer abiertamente las razones que lo llevan a alentar el consumo de novelas:

Aprender a leer es obra larga y penosa. Por no mascar las palabras, por ahorrarse la mortificación que cuesta seguir el sentido... millares no leen. Sólo la novela-folletín ayuda a vencer esta dificultad y la vence... La novela y los diarios han cumplido esa función... Soulié, Dumas, Balzac, han estado enseñando a leer a la América del Sur, que para leer sus novelas-folletines se ha convertido en una vasta escuela. Dios se los tenga en cuenta, mal que les pese a los moralistas, que no saben qué “pero” ponerles aun a las buenas novelas. Las novelas corrompen las costumbres; exaltan las pasiones... y la demás retahíla que todo el mundo sabe de memoria, a fuerza de oírla en el púlpito y aun en la sociedad laica... Yo – en cambio- absuelvo de toda culpa (a las novelas) hasta a las malas pues ellas nos han enseñado a leer y han sido, en consecuencia útiles y serviciales al cultivo de la inteligencia⁹⁵.

En este párrafo se pone de relieve una vez más la modernidad de Sarmiento, que como ha señalado Subercaseaux, piensa el género desde una perspectiva pragmática. Es decir, considerando cómo la novela puede ayudar a expandir el mercado y la industria del libro, a estimular autores, a crear lectores y a influenciarlos benignamente. No obstante, una pregunta que podemos formularnos es hasta qué punto en 1845 este tipo de convicciones acerca de la utilidad de las novelas para crear hábitos de lectura puede hacerse extensivo a las mujeres. Desde luego, en estos años el recurso más caro a la idea de Sarmiento es que, como ya señalamos, sea el escritor público –el escritor americano- quien se ocupe de mediar entre los libros y las lecturas, es decir de seleccionar y discriminar el material conveniente para las lectoras y, de hecho, de formarlas como tales. Pero si pensamos que en menos de dos décadas Sarmiento va a estimular e incluso a

⁹⁵ “Bibliotecas Populares”, 1866. Citado por Bernardo Subercaseaux en *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*, op. cit., p. 58. Sobre la relevancia de las novelas en la conformación del público chileno y americano puede consultarse también el libro de Susana Zanetti, *La dorada garra de la lectura...*, op. cit.

celebrar la emergencia de las primeras novelistas argentinas (como veremos en los siguientes capítulos Sarmiento acompaña a Juana Manso en todos sus emprendimientos, también en los literarios, y festeja hacia 1880 la publicación de los *Cuentos* de Eduarda Mansilla, alegando a favor de la autora que “es una madre quien cuenta”), y si pensamos que, de entrada, Sarmiento se preocupa menos por los aspectos riesgosos y presuntamente perniciosos del sentimentalismo en las novelas que por su posibilidad de crear hábitos de lectura, parece evidente que no le costará demasiado dejar de lado las prevenciones contra la lectura de novelas para la mujeres, *en favor de la utilidad* (comercial, social, pedagógica) que representa su consumo. En este sentido, su postura acerca del género parece tocarse más con algunas de las reflexiones de Mme. de Staël cuando en su ensayo sobre *La nueva Eloisa* de Rousseau defiende los “buenos usos” que pueden hacerse del género⁹⁶, más que con el criterio de una feminista inglesa contemporánea, preocupada por la moral de las mujeres en sociedad pero también por su libertad. Ya a fines del siglo XVIII, desde las páginas de *Vindicación de los derechos de la mujer*, Mary Wollstonecraft advierte que la pasión amorosa y las emociones de distinto tipo que suelen encontrar espacio en las novelas son una trampa mortal para las lectoras, quienes se impregnan en estos libros de un sentimentalismo que obtura sus capacidades intelectuales y cognitivas⁹⁷.

Pero Sarmiento no está tan preocupado por cultivar el intelecto y mucho menos la emancipación femenina (que es el objeto principal de los reclamos de Wollstonecraft) sino por lograr de ellas su mejor actuación en la vida familiar. Por eso, si bien él no exagera su preocupación por la lectura libre y romántica, insiste en cambio en la necesidad de educarlas como madres y esposas. Con sus bondades y perjuicios, los folletines y las novelas serán un recurso útil y legítimo

⁹⁶ Me refiero al *Ensayo sobre la novela*. Contra las críticas de su época, Staël dirá que *La nueva Eloisa* ha enseñado a los lectores a amar la “virtud” y que la bondad o maldad de las novelas depende sobre todo del uso que de ellas se haga.

⁹⁷ Wollstonecraft, Mary, *Vindicación de los derechos de la mujer*, edición y prólogo de Isabel Burdiel Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer, Madrid, 1994.

en este sentido, mientras que los libros filosóficos y teóricos todavía deberán esperar su turno para integrar las bibliotecas femeninas.

Público y educación. Más polémicas en Buenos Aires

Finalmente, resulta interesante cotejar estas opiniones e intervenciones de Sarmiento en la prensa chilena de los años 40 con el estado de la alfabetización y la escolarización de las mujeres y en general del pueblo en la Argentina de comienzos y mediados del siglo XIX, sobre todo teniendo en cuenta que los debates y políticas educativas afectan necesariamente la conformación del público emergente (ya sea a favor o en contra de su expansión). En primer término es preciso tener en cuenta que durante el período rosista la escuela pública sufre un retraimiento importante a partir de la disminución progresiva del presupuesto que el gobierno le asigna. De hecho, en 1838 la educación elemental desaparece como gasto público e inevitablemente las escuelas deberán cobrar aranceles a sus alumnos para mantenerse. Aunque este momento marca el fin de la enseñanza obligatoria y gratuita instaurada por Rivadavia en la década del 20, sin embargo los índices de escolarización de la población de Buenos Aires lograrán seguir no sólo estables sino también en aumento, gracias al crecimiento del sector privado que logra suplir en buena medida la demanda. A tal punto que tras la caída de Rosas la población escolarizada de Buenos Aires alcanza casi a un cincuenta por ciento, cifra que se reparte de manera muy pareja entre hombres y mujeres, y que resulta bastante alta comparada con otros centros capitalinos de América Latina e incluso de Europa⁹⁸.

⁹⁸ En cuanto a la caracterización general del sistema educativo en la Argentina de comienzos y mediados del siglo XIX, en este apartado me manejo en gran parte con los datos proporcionados por Carlos Newland, *Buenos Aires no es pampa. La educación elemental porteña 1820-1860*, Buenos Aires, Grupo editor Latinoamericano, 1922. También, respecto de las reflexiones, debates y propuestas de los intelectuales acerca de la educación: Sarmiento, *Educación común*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1987; Juan María Gutiérrez, *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires. 1868*, Buenos Aires, Quilmes, 1998; Juan Ignacio de Gorriti, *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.

Ahora bien, cuando se trata de evaluar la situación y el perfil del público porteño emergente de la época, los índices de alfabetización no son suficientes o bien no resultan del todo transparentes. Parece imprescindible también considerar otro dato al que suelen hacer referencia los historiadores de la educación. Se trata de la diferenciación entre la adquisición de la *lectura* y la *escritura* como dos etapas y dos niveles separados y sucesivos en el proceso de aprendizaje escolar (ya sea de varones como de niñas). Dos ciclos que, sin embargo, no siempre se completan, lo cual define una disparidad en el nivel de la instrucción básica de la población presuntamente alfabetizada, de la que no suelen dar cuenta los censos. Es decir, un niño que ha pasado por la escuela pública o privada pudo haber aprendido a leer pero no a escribir o bien puede haber dejado la escuela justo después de aprender ambas cosas, saliendo así de ella apenas con los conocimientos mínimos. De hecho, Carlos Newland señala que son muchos los alumnos y alumnas que hacia mediados de la década del 50 asisten al colegio sólo durante un par de años (el que va de los 9 y los 11, aproximadamente), de lo que puede inferirse que parte de esos chicos no habían llegado a transitar la etapa del aprendizaje de la escritura o que su destreza para ejercitarse en esa práctica es rudimentaria. Tal situación tendría su origen en el período colonial, cuando era tradicional cobrar un monto básico para aprender a leer, a contar y recibir clases de religión, y un importe más elevado, generalmente el doble, para enseñar a escribir. Entrado el siglo XIX la ampliación de la oferta escolar pública y privada ofreció nuevas variantes pero lo cierto es que los costos suelen modificarse de acuerdo al tipo de educación que una familia desea o puede dar (y pagar) para sus hijos. Con respecto a las mujeres específicamente, si bien el índice de alfabetización suele ser bastante parejo comparado con el de los varones (en 1829 su número se equipara al de las niñas en la escuela pública), otros datos resultan también significativos, como ser que los precios de la educación varían, por lo general, según la cantidad de cursos o materias que toman las alumnas. Newland acerca un ejemplo a través del aviso publicitario de la escuela de Petrona Rosende en la *Gaceta Mercantil* del 13 de mayo de 1829: allí las alumnas externas pagan ocho pesos para aprender lectura, escritura, aritmética y labores

de manos, y un plus de cuatro pesos si desean agregar francés, inglés, piano y dibujo. En cuanto a la Sociedad de Beneficencia, aunque se trata de un organismo público los cursos de este tipo son pagos y sólo están al alcance de las familias pudientes. En este sentido, lo que me interesa resaltar es que estas diferencias en los niveles de escolarización de las mujeres proyectan y avizoran, a su vez, otras diferencias significativas en las competencias de lectura del público femenino porteño de esos años.

Son todos estos datos, entonces, los que nos permiten visualizar al menos algunos de los motivos o las causas que sostienen la *heterogeneidad del público porteño* de comienzos y mediados de siglo y, en ese marco, vislumbrar mejor la franja divisoria entre aquéllos lectores (o lectoras) más selectos e ilustrados (: los que consumen literatura de cualquier tipo, compran novelas o bien piden libros extranjeros a los importadores) y los otros que saben leer pero apenas escriben o firman con dificultad, o bien ni siquiera pueden hacerlo. Desde luego, entre estos últimos se incluirían los lectores que no constituyen "público" para Echeverría, es decir los mismos que irritan, enojan y exasperan a Alberdi cuando desde *La Moda* se queja de aquéllos que leen sin entender o repiten como loros. También son los mismos que, en cambio, forman parte del público amplio y popular constantemente alentado y reclamado por Sarmiento desde la prensa. Un público formado por lectores y lectoras a los cuales el escritor no duda ni teme en calificar rápidamente de *iletrados* (recordemos que el "iletrado" al cual reivindica por su candor es, paradójicamente, alguien que le ha acercado un manuscrito), puesto que ellos leen sin cuestionar, no tienen sentido crítico y por ende son susceptibles a los juicios o las miradas ingenuas o neófitas. Pero Sarmiento apunta a ellos con tanto o más fervor que el que deposita en los lectores instruidos y especializados como Alsina.

Tal disparidad en el modo de reconocer, concebir y proyectar el público (la que va de Echeverría a Alberdi o Sarmiento) marca diferencias internas significativas entre los románticos y obviamente redundando directamente sobre las perspectivas y las propuestas de cada uno acerca de la educación del pueblo, cuestión sobre la cual, en mayor o menor medida, se expresaron todos ellos. Precisamente, me

interesa enfocar estas diferencias pero también recalcar que la reflexión de los intelectuales sobre la *educación* suele estar directamente vinculada con su preocupación por el *público* y por la *opinión pública*, y que ambas constituyen un factor central a través del cual se espera implementar políticas que afecten al progreso y el futuro de la nación⁹⁹.

Ahora bien, la educación del pueblo y su redundancia en la esfera pública constituían ya un tópico central en los debates y reflexiones de los intelectuales de comienzos de siglo, cuando hombres como Moreno, Gorriti o Belgrano sostuvieron que el único modo de mantener vigentes los ideales y principios revolucionarios que dieron nacimiento a la república era infundir en el pueblo los valores que dieron vida a la gesta de Mayo. No habría otro modo mejor para esto que evocar el ideario que sustentaron los próceres y los patriotas. Por eso en 1811 Mariano Moreno introduce la lectura obligatoria del *Contrato social* en la escuela pública, mientras Manuel Belgrano establece el principio de la educación obligatoria en manos del Estado o Castañeda compone los catecismos patrióticos para la lectura escolar. Entre los románticos de la generación del 37 será Echeverría quien herede y adopte esta perspectiva, y con ella la certeza de que la educación del pueblo debe quedar *plenamente* en manos de un Estado que la administre y la

⁹⁹ En este sentido, resulta elocuente que el momento en el cual se agudiza la censura de prensa y - como ha señalado Jorge Myers, *Orden y Virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1995 - se clausura con ello la opinión pública independiente, *coincida* justamente con la quita de todo subsidio a las escuelas públicas. Evidentemente, *lectura, opinión y educación* son instancias interdependientes, cuyo control es fundamental para el achicamiento o la ampliación del espacio público. Precisamente, el ensayo de Jorge Myers logra enfocar muy bien el uso que Rosas hace de la prensa para divulgar una imagen "republicana" y "virtuosa" de su gobierno, a expensas de las críticas y reclamos de sus opositores. La prensa funciona *también para Rosas* como una instancia de control y también como una *escuela* a través de la cual se debe educar- domesticar, guiar y conducir la opinión pública. En este sentido Rosas es el más calificado y competente de los letrados, el que maneja los hilos de la opinión popular, lo cual sin dudas es percibido por sus adversarios como una de las habilidades más terribles del enemigo. Es por eso que, como veremos más adelante, la imagen de un Rosas lector o escritor aparece en *Amalia* y en varias otras novelas y ficciones de época, cada vez que los románticos quieren retratar y descalificar los usos y abusos de la prensa por parte del enemigo político. Vuelvo sobre este asunto en el próximo capítulo.

regule. Esto lo llevará a impugnar no sólo la política educativa del rosismo, que como sabemos deja prácticamente en manos privadas el asunto, sino también la postura unitaria y rivadaviana, que al propiciar a su vez la iniciativa privada y con ella la enseñanza *libre*, habría descuidado la difusión de los contenidos cívicos que según Echeverría, deberían estar ineludiblemente presentes en las curriculas escolares. Por su parte, la perspectiva de Alberdi progresa con el tiempo en un sentido cada vez más opuesto al de éste último. Es decir, hacia la idea de que el pueblo sólo debe ser *educado en el trabajo*, dado que la lectura no le había servido sino para exaltar los ánimos facciosos y con ellos el espíritu sangriento que había signado la década previa, a través de la lucha entre unitarios y federales. Tal posición es sin dudas la más cercana a la de Rosas, quien considera que la escuela es un lujo que sólo pueden darse las clases medias y altas, lo cual durante su gobierno lo lleva a promulgar un decreto que prohíbe que los hijos de los campesinos pobres (cuya mano de obra es necesaria para la economía rural) sean forzados a asistir al colegio.

En este marco, puede decirse que Sarmiento adopta una posición intermedia entre las otras dos, tratando de combinar su anhelo de una instrucción básica, común y obligatoria para toda la población y todas las clases sociales, con la propuesta del financiamiento comunitario de la escuela pública, cuya gratuidad estaría asegurada solamente para los niños de familias pobres o carenciadas, que de otro modo no tienen un acceso seguro a la educación. El plan de Sarmiento contempla la creación de un impuesto sobre la renta o la propiedad privada, destinado específicamente a la educación. De este modo las familias más acomodadas estarían financiando la escuela de sus hijos y creando un fondo común para subsidiar, a su vez, la de aquéllos que no están en condiciones de pagar. Así se liberaría al Estado de una carga pública a la que no siempre puede hacer frente con la continuidad y el rigor que tal empresa merece. La propuesta es novedosa porque - como advierte Newland - Sarmiento busca combinar una política de descentralización económica con otra de centralización pedagógica, lo primero tiende a ampliar los beneficios de la educación a un sector más extendido de la población, lo segundo logra dejar en manos del Estado el rol de administrador de

los contenidos curriculares. Sin dudas Sarmiento confía plenamente en que la educación puede controlar los conflictos sociales y marcar el buen rumbo para el futuro político de la nación.

Ahora bien, entre los aspectos más significativos de esta reforma se destaca también el rol sustancial que Sarmiento adjudica a las mujeres en la educación, no sólo como parte del alumnado sino también como maestras. Porque además de ser ellas las más indicadas para transmitir la enseñanza a los niños y las niñas (así lo había entendido antes Rivadavia), Sarmiento subraya también los beneficios económicos de integrarlas a las aulas, ya que ellas abaratan los costos del sistema (las maestras perciben menores salarios que los hombres) y de esa manera permiten cubrir un mayor alumnado. Al mismo tiempo, Sarmiento elegiría también a una mujer para llevar adelante la reforma: a lo largo de varios años Juana Manso estuvo al frente de los *Anales de la educación común* y dirigió la enseñanza elemental mixta en una de las escuelas Catedral al Sur, inaugurada en 1858.

Pero me interesa señalar y detenerme por ahora no tanto en los acuerdos, como en las disonancias y polémicas que las propuestas de Sarmiento generaron en su momento, ya sea entre los colegas como frente a la actuación de otra mujer destacada de la época, cuyo nombre es también un referente importante para la educación femenina en la Argentina. Me refiero a Mariquita Sánchez de Thompson y a su rol protagónico en la creación de la Sociedad de Beneficencia, fundada en 1823 por iniciativa de Bernardino Rivadavia. Después de las vicisitudes económicas sufridas durante el gobierno de Rosas, hacia los años 50 la Sociedad volvía a ser uno de los organismos más favorecidos por la ayuda económica del gobierno¹⁰⁰. Es en este momento cuando se producen los embates de Sarmiento –

¹⁰⁰ Poco después de su apertura en la década del 20, la Sociedad contaba con cinco escuelas para niñas huérfanas, y aunque recibía subsidio del Estado, tenía también un cupo de alumnas provenientes de familias adineradas que sí pagaban por la educación de sus hijas, lo cual facilitaba una mayor disponibilidad de recursos a la institución. Si bien durante el gobierno de Rosas la Sociedad se atuvo a las órdenes y disposiciones federales y se mostró sensible a sus símbolos (sus alumnas llevaban la divisa), el financiamiento con el que contaban se achicó ostensiblemente; a tal punto que en 1852, tras la caída de Rosas, la

por entonces Jefe del Departamento de Escuelas con jurisdicción sobre las escuelas de campaña- contra la institución, la cual se presenta a sus ojos como uno de los mayores obstáculos para la realización de la reforma educativa que él desea implementar. En primer lugar, porque la Sociedad ha vuelto a recibir del Estado un alto subsidio al que obviamente no desea renunciar, y además porque tampoco está dispuesta a ceder su *autonomía* para decidir libremente los tópicos de sus programas escolares. Por ejemplo la inclusión de educación religiosa, que le gana el apoyo de los sectores católicos. Por estas razones, básicamente, es que Sarmiento lanza una fuerte invectiva contra la Sociedad desde las páginas de los *Anales...* y también desde los *Informes...* escritos en 1856, 59 y 60, acusando a la institución, entre otras cosas, de estar dirigida por “mujeres viejas” que dan a sus alumnas una educación *lujosa e inútil* para su clase, la cual según él constituye más un *peligro* que un beneficio para el honor y la moral sexual de las jóvenes¹⁰¹. Como es de esperar, los términos y argumentos elegidos por Sarmiento para expresar tal opinión no son para nada sutiles pero sí resueltos, elocuentes, categóricos y por momentos también algo groseros y brutales. En especial cuando compara el futuro de las niñas huérfanas educadas por la Sociedad de Beneficencia, con el destino que habría seguido la joven protagonista de la *Damas de las Camelias*.

A semejante acusación, Mariquita Sánchez responderá a su vez resueltamente por medio de dos vías: una carta pública y otra privada, a través de las cuales trata de mantener en alto el honor de la institución. En el primer caso la corresponsal elige el espacio de la prensa para difundir su respuesta a las imputaciones del *Informe...* En su carta enviada a *La Tribuna* de Buenos Aires,

Sociedad estaba excenta de todo subsidio público y se mantenía abierta con un alumnado mínimo, tras cerrar varios de sus establecimientos. No obstante, con la reimplementación de las políticas liberales en la década del 60 recuperó el subsidio estatal y, de hecho, volvió a ser uno de los organismos que percibía más ayuda del gobierno. Para una comprensión mayor del curso de la Sociedad de Beneficencia durante el período de Rosas puede consultarse: Meyer Arana, Alberto, *Rosas y la sociedad de Beneficencia*, Imprenta de Gerónimo Pesce, Buenos Aires, 1923.

¹⁰¹ Véase: *Anales de la educación común*, Buenos Aires, 1 de setiembre de 1861. Y Sarmiento, *Tercer informe del jefe de Departamento de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires por el año 1860*, Buenos Aires, 1861.

Mariquita alega que el Colegio de Huérfanas invierte la mayor parte del subsidio recibido del Estado en alimentar a 90 pupilas, cubrir los gastos del establecimiento y materiales de estudio para la educación de estas alumnas. A su vez, establece una diferenciación entre las clases *gratuitas* que reciben la mayoría de las jóvenes (estas clases incluyen el aprendizaje de aritmética, gramática, geografía e historia) y las *pagas*, que contemplan la enseñanza de dibujo, piano y francés, a las cuales obviamente *sólo asistirían quienes pueden costearlas*, con la excepción de aquéllas pupilas que se habrían destacado por su “aplicación” e “inteligencia” y prometen sacar provecho de tal beneficio. Desde luego, con esta aclaración la corresponsal procura justificar la idoneidad de la Sociedad en lo que respecta a la administración de los gastos, los cuales son el objeto principal de las imputaciones de Sarmiento. Pero también, en esta carta pública Mariquita aprovecha para deslizar una convicción más íntima acerca de la importancia de proporcionar una educación elevada a todas las clases sociales, y sugerir que ésta debería superar, en lo posible, los contenidos básicos que se imparten a las niñas pobres del Colegio de Huérfanas. Mariquita enfoca así una diferenciación entre la noción de *educación e instrucción*. Y al hacerlo establece una relación directa entre esta última y la *moral* o la *virtud* del individuo:

La instrucción superior a los medios de existencia o la clase social, podría ser peligrosa si no la acompañase la educación y ésta es inseparable suya en toda escuela; y he dicho podría ser, porque a mí me parece que en las personas cuyas inclinaciones no son peores de lo general, la instrucción aun, sola, puede con la edad desarrollar y enderezar el sentido moral¹⁰².

Es en la segunda parte de esta declaración de principios donde puede leerse la postura más auténtica o espontánea (si se quiere, la menos negociada) de la corresponsal, acerca de la educación del pueblo en general y de las mujeres en particular. La instrucción *aún sola* puede ser buena y prometedora, opina Mariquita, porque ella puede dar cabida a la *moral*, aún cuando no esté acompañada de una educación que guíe o sostenga el uso que cada individuo

¹⁰² Mariquita Sánchez a Sarmiento, en carta citada por Clara Vilaseca en nota a las *Cartas de Mariquita Sánchez*, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1952, p.365.

puede hacer de sus conocimientos. Aunque en esta misma carta su autora parece convenir con Sarmiento en que la educación debe administrarse según la clase (y en esto resuenan no sólo la postura de Sarmiento sino las prevenciones de Alberdi y de Echeverría), en verdad ella considera que es la *instrucción* elevada (es decir el cúmulo de saberes concretos y específicos que pueden adquirirse, ya sea en la sociabilidad del trato o en la frecuentación de los libros y lecturas) la que abre paso seguro a la educación moral.

Para Mariquita el hombre y la mujer *más sabios* son también los *más educados*, esto es los *más morales* y los *más buenos* y nobles de espíritu. Tal posición recuerda las reflexiones de Zygmunt Bauman, cuando esboza una diferenciación entre el concepto de *civilización* y el de *civilité*. El primero de ellos remite al hombre cuya capacidad para vivir en sociedad ha sido adquirida por medio de una educación que nutrió su espíritu y le inculcó una verdadera creencia en los valores morales y sociales que practica. Sin embargo, el ideal de la *civilité* está regido por códigos de conducta que deben aprenderse y repetirse fielmente, si se quiere formar parte de una sociedad de elegidos. Su éxito radica en la obediencia a las reglas pero no necesariamente en la convicción íntima respecto de los valores que la sustentan.

Bauman lo expresa con toda claridad cuando afirma: “la civilidad era una etiqueta”, a ella “le incumbían *las máscaras, no los rostros*; consideraba irrelevante y por lo tanto exento de regulaciones el rostro, el lado “privado” del individuo. No ocurría lo mismo con el ideal civilizador; aquí estaban en juego las motivaciones del individuo, la supresión de las pasiones en el interior de éste, la victoria de la razón sobre las emociones en todo campo de batalla individual. Civilizar era embarcarse en un esfuerzo riguroso y constante por *transformar al ser humano a través de la educación y la instrucción*”¹⁰³.

En este bosquejo, Sarmiento aparece más claramente preocupado que Alberdi por dar “con los rostros”, es decir por inculcar el espíritu civilizador como condición esencial del ciudadano, aun cuando este objetivo choque contra el ímpetu de las

pasiones que impera en su prosa, lo cual, dicho sea de paso, explica en parte las contradicciones, las tensiones y con ellas los momentos más ricos y productivos de Sarmiento en el *Facundo*, por ejemplo. Pero comparado con Mariquita, Sarmiento es mucho más pragmático y menos idealista o bien está menos comprometido con el espíritu de la ilustración y de las luces. Con Mariquita, Sarmiento comparte la necesidad de apelar a la educación escolar como medio de difundir la civilización pero se conforma con una educación popular, estandarizada y sin aspiraciones elevadas. En otras palabras, Sarmiento comparte, sin dudas la idea de que la civilización se adquiere a partir de la educación pero difiere de Mariquita en cuanto al grado y a la índole de esa educación, que para él no necesita ser ilustrada. Para él *instruir* será siempre menos urgente que *educar*. En todo caso, no deja de ser paradójico que Mariquita se entienda peor con Sarmiento que con Alberdi, con quien tiene más afinidades y a quien apoya confidencialmente en la polémica que éste entablara con Sarmiento en 1852, tras la caída de Rosas¹⁰⁴. Y entre otros motivos, habría que considerar también esa preferencia por Alberdi a la luz de estas otras reyertas simultáneas con Sarmiento. No obstante, con este último Mariquita intentará una conciliación amigable, que le permita *contener la polémica* y mantener las diferencias fuera del escándalo. Porque además de la carta pública en la que se defiende de las acusaciones contra la Sociedad, Mariquita escribe también en 1859 otra carta privada donde salen a la luz las mañas y artimañas de una gran dama dispuesta a *negociar* con su adversario, usando para ello las armas de la amabilidad, la cortesía y también las de la seducción femenina:

¡Qué mala partida me ha hecho el viejo amigo con ese negro informe contra esta pobre Sociedad. ¡Yo que estaba tan contenta del trato que me había propuesto para hacer bien, y me veo en letra de molde! Mis compañeras están sentidas en alto grado; pero yo tengo más filosofía y aquí tiene la prueba. Ud. nos acrimina porque no hacemos innovaciones y, entre tanto, con todas sus evoluciones, nos da Ud. el resultado más triste de su Escuela Modelo que no ha quedado fijo sino

¹⁰³ Bauman Zygmunt, *Legisladores e intérpretes. Sobre la modernidad, la posmodernidad y los intelectuales*, traducc. Horacio Pons, Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 1997, p. 133-4, el subrayado es mío.

¹⁰⁴ Me refiero a esta cuestión en el capítulo 3.

un discípulo! (...) ¿no cree Ud. que las mujeres es utilísimo que cuiden de los establecimientos de caridad y educación de su sexo? Vaya, mi amigo, que ha delirado en ese informe. (...) Usted es un injusto, no se contenta con la política y los muchachos y quiere pelearse con las mujeres ¡y no sabe Ud. Qué malos enemigos son! No nos haga la guerra que podemos hacer mucho bien estando de acuerdo. Por mi parte no le hago caso a sus recriminaciones porque creo que es celo por la educación y por eso lo perdono y me repito su afecta¹⁰⁵.

Con estas líneas finales Mariquita reprocha a Sarmiento sus términos injuriosos contra la Sociedad, al tiempo que aprovecha para devolverle sutilmente los dardos, al sugerir que su crítica a la política educativa de la institución se funda en la incapacidad de lograr un éxito similar en la Escuela Modelo. Con lenguaje “educado” Mariquita chancea a Sarmiento, tocándolo en su punto más vulnerable (la vanidad) y arrojándole una amenaza “amable”, cuando le recuerda qué tan malas enemigas pueden ser las mujeres. El tono lúdico, confidencial, familiar, que embebe esta carta nacida de la molestia de la corresponsal busca atenuar o, como señalamos antes, *contener* la polémica y abrir paso a una defensa que haga retroceder o al menos desistir al adversario de sus armas. En este sentido, resulta ilustrativo el dato que surge de una nota al pie a la edición de las *Cartas...* de Mariquita Sánchez a cargo de Clara Vilaseca. Tras haber consultado los manuscritos de la autora, Vilaseca sostiene que en la versión original de esta carta aparece una enmienda hacia el final del texto, cuando la corresponsal promete a Sarmiento no “hacer caso a sus *recriminaciones*”. Mariquita habría tachado el término “insultos” reemplazándolo por “recriminaciones”. Es evidente que trataba de atenuar así su propio reproche y con él la exaltación del ánimo aguerrido de su adversario. Recordemos que Mariquita había asistido a la polémica abierta con Alberdi y conocía bien las reacciones tempestuosas y pasionales de su antagonista. Resulta claro, entonces, que su propósito es evitar esta vez una mayor repercusión de las diferencias con Sarmiento. Tal vez porque Mariquita intuye que la polémica no es el recurso ni el tono más adecuado o conveniente para la intervención pública de una mujer ligada a la cultura.

¹⁰⁵ Mariquita Sánchez, citado por Clara Vilaseca en su edición de las *Cartas... op.cit.*, p. 364.

De cualquier manera, creo que es posible leer estas cartas como una pulseada, una especie de juego a veces más sutil, otras más burdo y grosero, entre dos rivales muy distintos entre sí que comparten sin embargo la causa de la "civilización". Esta polémica más o menos solapada o contenida se expresa entonces como un juego de poderes entre dos protagonistas que inciden fuertemente en el destino y las políticas culturales y educativas de la Argentina de la primera mitad de siglo. En ese juego tenemos por un lado la mirada civilizadora e ilustrada de Mariquita, por otro la urgencia de Sarmiento, a quien la necesidad de ampliar el público a través de la alfabetización le hace acotar las exigencias acerca de un lector cultivado o una lectora más refinada y sensible, como podrían llegar a serlo las alumnas del Colegio de Huérfanas.

Para Sarmiento las lecciones de música, piano, los *idiomas* (que junto con el aprendizaje de la escritura marcan una diferencia significativa en el nivel de la educación que pueden recibir un niño en la Argentina de la época) no son necesarios o bien aparecen como un *lujo caro* en un país que debe remontar más alto sus índices de escolarización y alfabetización, para llegar a competir con las grandes naciones del mundo y para facilitar la expansión de la industria cultural y el mercado del libro (instrumentos, ambos, del desarrollo cultural y económico del país). También en este punto la popularidad ansiada por Sarmiento (en contraposición con la ilustración y el público selecto al que apunta Mariquita) aparece como una ambición modernizadora y pragmática.

2. Modalidades y fantasmas de la autoría femenina. Publicistas y literatas

I- LA AUTORÍA ESCONDIDA

Honor y felicidad. (La autoría atenuada)

En setiembre de 1846, una dama chilena responde de la siguiente manera a la invitación del escritor argentino Juan María Gutiérrez, para que le envíe una breve biografía suya que acompañe un poema a incluirse en las páginas de la *América Poética*:

En cuanto a noticias biográficas espero se sirva U dispensarme de dárselas. U puede poner mis versos en su colección como una suerte de curiosidad por ser de una mujer americana que no ha tenido educación literaria y que debe sus inspiraciones a la pura naturaleza sin otra influencia externa que alguna ligera afición a la lectura. Ajena toda mi vida de pretensiones al saber, sólo he escrito cuando alguna fuerte emoción o alguna indispensable condescendencia me ha puesto la pluma en las manos y casi siempre bajo el velo del anónimo. Nunca recibí lecciones de poética ni de gramática castellana, porque nacida con la revolución de mi país, sólo alcancé en los primeros años de mi vida aquella mezquina enseñanza que se daba a las personas de mi sexo. Soy, pues, acreedora a toda indulgencia y espero que por lo menos se reconocerá que no he plagiado ni imitado a nadie intencionalmente. El carácter de mis producciones ha sido siempre una cierta independencia, propia de quien nada debe a otros ni aspira a captarse su favor. A pesar de la severa rigidez del clasicismo se ve que desde mis primeros ensayos desdeñé los adornos mitológicos instintivamente, aunque los encontraba a cada paso en los pocos libros en verso que leía y que más adelante, cuando se empezaron a ver poetas en Chile y el vértigo de la nueva escuela llenó todas las cabezas, yo supe preservarme de la exageración, siempre fiel a los principios de gusto que me había formado, y cuyo origen creía encontrar en la sensibilidad del corazón y en los raptos sublimes de la fantasía subordinada nostante (sic) a aquéllas ideas de orden y de belleza, sin las cuales nada se puede concebir que sea verdaderamente propio para despertar en el alma impresiones agradables y de una esfera elevada.

Se me preguntará tal vez porqué no he cultivado más mis disposiciones naturales y voy a satisfacer a esta objeción. Desde muy pequeña me hicieron entender mis padres que cualquiera que fuese la instrucción que yo llegase a adquirir por medio de la lectura, era necesario saber callar. Cuando empecé a reflexionar por mí misma conocí cuán acertado era a este respecto su modo de pensar y exagerándolo tal vez en demasía juzgué que una mujer literata en estos países era una clase de fenómeno extraño (tal vez) acaso ridículo y que un cultivo esmerado de la inteligencia exigiría de mí hasta cierto punto el sacrificio de mi felicidad personal. Después de casada, mi marido y otros amigos me han

estimulado más de lo que yo merecía pero ya (era) es tarde. Una contracción asidua al estudio alteraría mi tranquilidad, y lo que es peor, no podría conciliarse con los deberes que me impone una numerosa familia. El tiempo que me dejan libre mis ocupaciones lo empleo en leer algunos libros útiles para la educación de mis hijos, sin que yo haga en esto el menor sacrificio, pues no conservo pretensión alguna contraria al género de vida que tengo adoptado y que conservaré siempre. Mi soneto a Mr. Belmon, de que incluyo a U una copia, revela que éste ha sido (siempre) en todo tiempo, mi modo de pensar; y en efecto una reputación literaria habría sido para mí una carga insoportable, mientras que en el sistema de independencia que llevo, mis versos, por poco que valgan son como un hijo de mi vida privada y no pocas veces han contribuido a librarme de alguna fuerte y dolorosa impresión¹.

Se asoman muchas cuestiones significativas en esta larga carta de una poetisa chilena que pone así al descubierto los *múltiples condicionamientos* que rigen la vocación literaria de las mujeres de la época, a la vez que nos confirma (sobre todo en la primera parte) el modo casual, asistemático y doméstico en que se desarrolla la educación literaria de una mujer de comienzos de siglo en América Latina. Según vemos, aun en el seno de una familia instruida y pudiente emergen las advertencias y reparos de los padres para encausar del modo más conveniente la ilustración de sus hijas. *Saber callar*, atenuar los excesos de un conocimiento que sobresale del resto, *disimular*, son habilidades que las mujeres ilustradas deben aprender también, si no desean ser infelices.

Pero lo que también queda claro en esta carta es que, entre saber leer y saber escribir, es ésta última destreza la que se presenta como el más riesgoso de los saberes para una señorita. Precisamente, la carta de Mercedes Marín de Solar impresiona por su claridad para explicar sin rodeos los fantasmas que acechan a las escritoras de comienzos del siglo XIX, a la vez que expone los principios morales y estéticos que limitan o encausan su relación con el mundo de las letras. A diferencia de algunas pocas contemporáneas, esta mujer no exalta (al menos en esta carta semipública) el "honor" de ser "ilustrada". Por el contrario, muestra sus esfuerzos por *atemperar* la inclinación que naturalmente la hubiera llevado a ocupar quizá la mayor parte de su tiempo en estudios literarios. Y afirma con

¹ Mercedes Marín de Solar, Santiago de Chile, 1 de setiembre de 1846, *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez. Epistolario... opus cit*, p.71-2.

orgullo que su formación es precaria (ha leído sólo unos pocos libros útiles a la educación de sus hijos) y, por lo tanto, que su dedicación a la escritura es la de una *aficionada*. Solar escribe por pura "inspiración", "anónimamente" y movida siempre por un raptó de "emoción", lo cual sumado a su pretensión de ser "original" deja asomar algunos rasgos románticos (y por ende modernos) bajo los trazos de esta escritora que en cierta manera se ufana de haber sabido atenerse a las reglas del clasicismo y de no considerarse a sí misma una "literata". Porque al igual que otras mujeres de su clase que como ella han recibido una educación esmerada para su sexo, Mercedes Marín entiende que la educación literaria en general y la autoría en particular pueden ser un inconveniente demasiado riesgoso para las mujeres, por lo que teme ser tomada por *ridícula* o *pedante*, y teme también que la publicación de sus escritos sea juzgada como una pretensión o una osadía que puede destruir o empañar su felicidad.

Frente a tales fantasmas expresados con total franqueza en su misiva surge el recaudo de la *prudencia* con la que esta poetisa elige afrontar su inserción en el medio cultural de la época, y surge también el *pudor* con el que decide presentarse frente al mundo. Recordemos que etimológicamente el pudor está emparentado con la timidez, la vergüenza, el recato, la castidad y el sentido del honor, valores todos muy estimados en la vida de las mujeres. Aunque en este caso se trataría de una timidez que se pone en acción y *en exhibición* para resguardar el honor femenino. Desde luego, sabemos que el pudor ha regido el comportamiento de las mujeres por lo menos desde la Edad Media, haciéndose presente a través de los gestos y los modales en la vida cotidiana. Pero en el siglo XIX el pudor se presenta también como un sentimiento a menudo irreconciliable con la vocación literaria, anulándola a veces o bien modulando las intervenciones de la autora en la elección de los géneros, la estética o el estilo de su prosa. Dicho de otro modo, la conciencia sobre la necesidad de *exhibir el pudor* como un rasgo que hace visible el honor femenino (entendido como un atributo que atañe a la moral sexual) busca proyectarse también en el ámbito específico de la lectura y la escritura de las mujeres. Porque si es éste un comportamiento que enviste un valor siempre esperado en ellas, él debe hacerse presente también en sus obras.

Por eso a comienzos del siglo XIX, cuando en medio de otras muchas consideraciones sobre la naturaleza del amor Stendhal reflexiona sobre la autoría femenina, afirma que ella sólo puede practicarse (y siempre debe justificarse) en el extremo caso de una necesidad económica, la cual suele acaecer a las viudas, que afrontan la situación de criar solas a sus hijos. De otra manera, *el nombre de la autora no darse a conocer*, ya que su vocación pondría al descubierto una pretensión inadecuada que atenta contra el pudor². Este mandato de época resuena fuertemente en la carta de Marín de Solar, aunque también es cierto que ella no sacrifica ni reprime su vocación literaria sino que encuentra la manera de expresarla, escribiendo versos que serán leídos en voz alta en los salones que lidera como anfitriona o a los que acude como participante. O bien escribe para engrosar el álbum de poemas de una amiga querida y, eventualmente, el libro de un joven escritor argentino y exiliado como Gutiérrez, quien solicita gentilmente su colaboración. Es decir que Marín de Solar no escribe a solas y en secreto pero sus textos son leídos por un círculo relativamente estrecho de conocidos, y publicados casi siempre cuando alguien más los solicita. Tal como lo expresa en su carta,

² En el capítulo 54 de *Del Amor*, refiriéndose a la educación de las mujeres, Stendhal lo expresa así: “¿Quieren hacer de una mujer una escritora? (...) Yo diría que una mujer no debe escribir nunca más que como madame de Staal (de Launay), obras póstumas para publicar después de su muerte. Para una mujer de menos de cincuenta años, publicar es jugar su suerte a la más terrible de las loterías; si tiene la fortuna de tener un amante, comenzará por perderle.

Sólo veo una excepción: una mujer que publica libros para alimentar o educar a su familia. En ese caso debe siempre atrincherarse en el interés del dinero al hablar de sus obras, y decir, por ejemplo, a un jefe de escuadrón: “Su profesión le produce cuatro mil francos al año, y yo, con mis dos traducciones del inglés, he podido el año último consagrar tres mil quinientos francos más a la educación de mis dos hijos.”

Fuera de esto, una mujer debe publicar como el barón de Holbach o madame de Lafayette: sus mejores amigos lo ignoraban. Sólo a una mujer de vida alegre le es dado publicar sin inconveniente un libro; como el vulgo puede despreciarla a sus anchas por su condición, la pondrá en las nubes por su talento, e incluso se entusiasmará con ese su talento” (Stendhal, *Del Amor*, Alianza editorial, Madrid, 1995, 268-9). Son más que elocuentes aquí los vaivenes que registra la prosa de Stendhal con estos juicios sobre la autoría femenina; puede apreciarse en ellos la tensión entre la necesidad de dar un consejo acorde con los mandatos de la época (las mujeres no deben escribir, no deben publicar) y la seducción por el “talento” posible de una autora, que antes de desistir a su vocación podría buscar atajos, buenas excusas para expresarse públicamente sin manchar su honor en lo personal y familiar. *Del Amor*, Madrid, Alianza, 1995.

esta mujer se cuida de exponer o subordinar demasiado el nombre propio a la consideración de un público amplio y quizá no muy preparado aun para aceptar la presencia incipiente de la literata. Para resguardar su *felicidad* -y es ésta, sin dudas, la noción que impera y ordena los recaudos de esta carta- la escritora dice moverse entre los límites que prescribe la vida doméstica. A tal punto que los poemas aludidos son concebidos como "hijos de la vida privada". Es decir, la escritura pertenece al mundo privado porque nace, se gesta y se desenvuelve en él; circula entre un público familiar y próximo a la escritora; un público que en cierta manera le asegura el reconocimiento al honor y la reputación que deben ser tan celosamente custodiados. Escribir para ese círculo íntimo de elegidos es la prueba, también, de que la ambición de la poetisa no sería "desmedida".

Está claro entonces que este modo de pensar y proyectar su relación con la literatura encaja en los moldes que rigen la vida y los comportamientos de las mujeres hacia comienzos y mediados del XIX (e incluso desde mucho antes), lo cual inspira esta explicación al parecer sincera por parte de la corresponsal. Sin embargo, esto no impide que vislumbremos también en tales argumentos, el sutil ejercicio de una *táctica* femenina que consiste en *atenuar el deseo* (y desde luego su expresión) de ser públicamente reconocida, para evitar de ese modo las reticencias, las maledicencias y, eventualmente, las censuras o autocensuras a las que puede exponerla su condición de mujer ilustrada y escritora. Aunque esta poetisa niegue ser una literata, lo cierto es que responde al pedido de Gutiérrez con el envío de un poema y una leyenda biográfica que la presenta y la ubica frente al público (el público ahora más amplio de los lectores de libros). Al menos ocasionalmente, la escritura de Marín de Solar ve la luz en publicaciones periódicas, a través de lecturas públicas y, de hecho, en la *América Poética* de Gutiérrez, donde se incluye el poema y el nombre de la autora entre un corpus que distingue a una serie de escritores americanos.

De tal modo, puede decirse que la carta de esta interlocutora de los románticos argentinos nos ofrece un ejemplo *de la autoría atenuada*, en tanto que, efectivamente, la escritora modera, posterga o subordina la publicación de sus textos al reclamo ajeno, con tal de resguardar su "independencia" (que implica

aquí la *libertad* de no ser observada por los otros y, por tanto, de elegir sin restricciones las lecturas y escrituras que practica), y eludiendo una "reputación" (la de "literata") para la cual su vida y su entorno no están preparados. La decisión de publicar poco o nada es, precisamente, una opción no espontánea sino *meditada y calculada* por ella, que *medirá* oportunamente cada ocasión y cada reclamo, de acuerdo con la conveniencia personal y familiar y no con la vocación por las letras.

Ahora bien, cabe destacar que si el modelo que ofrece Marín de Solar persiste en gran parte del siglo XIX - como lo demuestran su noción del mundo y la proximidad con los juicios de Stendhal - ese modelo proviene del siglo XVIII europeo y es previo a la revolución, aunque en este caso esté también impregnado por ella (Solar data su primera formación intelectual en el marco de las revoluciones americanas de comienzos de siglo XIX). En este sentido, es preciso agregar que la experiencia revolucionaria - ya sea europea como latinoamericanas - introduce un nuevo agravante sobre las preocupaciones que embargan la de por sí controvertida figura de la autora. Particularmente en Argentina, la lectura y la ilustración femenina constituyen para la generación romántica una ilusión problemática, difícil de concretar sin exponer o involucrar a las mujeres en las vicisitudes de la lucha política. En ese marco de temores y preocupaciones, el *pasaje de la lectura a la escritura* resulta especialmente conflictivo y la figura de la autora no puede sino ser ajena, reacia o cuanto menos excepcionalmente admisible para aquéllos mismos que impulsan la educación de las mujeres. En un período en el que la letra se convierte en un arma poderosa de combate, la representación de una mujer escribiendo, aunque sólo se trata de una carta, constituye una escena irritante, incómoda cuando no imposible, en la medida en que convoca el *estigma de la politización*.

En *Amalia*, varias mujeres son capaces de componer un texto epistolar: Doña Marcelina, las monjas del convento de las capuchinas, Manuela Rosas o la misma protagonista. Pero cuando esa imagen irrumpe en el relato, la escena de la escritura se impregna de *ridículo*: detrás de ese saber adquirido parece amenazar,

en todos los casos, una debilidad irremediable que somete la pluma de las mujeres al señor más sagaz. Al igual que Mármol en *Amalia*, los intelectuales de la generación del 37 enfrentaron contradictoriamente, en sus reflexiones y ficciones, esta difícil disyuntiva: sus textos alertan acerca de los peligros políticos del analfabetismo de las mujeres pero al mismo tiempo advierten sobre el riesgo de que ellas accedan a lo que debía conformar un campo de acción exclusivamente masculino: “la guerra de los papeles”³.

No obstante, contra esas representaciones literarias es posible vislumbrar también la voz de otra mujer letrada de la época, que sufre en la vida real una suerte en parte similar a la de las heroínas de ficción. Y que a diferencia de su contemporánea chilena no sólo defiende con orgullo su derecho a ser instruida y formar parte de la sociabilidad culta de la época sino que, además, afianza su dignidad personal en la conciencia de ser una “ilustrada”. En cartas a su hijo Juan Thompson, Mariquita Sánchez se queja del cansancio que le produce estar demasiado expuesta a la mirada crítica de aquéllos que interpretan su inclinación por la vida culta y civilizada como un gesto de presunción y “pedantería”, mientras sugiere que su *virtud* se asienta en esas mismas cualidades que la diferencian del resto. Haciendo referencia a los peligros y sacrificios que exige el destierro y el compromiso con una causa partidaria, Mariquita escribe a su hijo lo siguiente:

³ En *La Moda*, Alberdi alerta sobre la importancia de las cartas y las visitas en una nación civilizada. Para ilustrar los desastres que la ausencia de estos hábitos ocasiona compone una crónica protagonizada por una mujer analfabeta que no sabe y *tampoco le interesa* escribir y enviar cartas a sus amigos y conocidos, cumpliendo así con las leyes de la sociabilidad y la cortesía que prescribe la buena sociedad. A través de este personaje femenino Alberdi denuncia las implicancias sociales y políticas del analfabetismo y enfoca a esta mujer ignorante como una aliada (al menos potencial) del enemigo. Esta mirada ofrece una contraparte de las imágenes que en *Amalia* muestran el temor, el sometimiento, el uso y la peligrosidad a la que se ven expuestas las mujeres que sí escriben cartas y se involucran en las luchas conspirativas y facciosas. Véase, “Cartas de mujer. Cuadros de una escena borrada”, en Cristina Iglesia (compilación y prólogo) *Letras y divisas. Ensayos sobre literatura y rosismo*, opus cit, pp. 37-51.

como dijo aquel sujeto, si todo se pierde nos quedará el honor. Yo he seguido en mi vida este ejemplo, pareciéndome que las demás desgracias se pueden reparar y ésta jamás. Así, si somos pobres, nos cubrirá la gloria. *Paciencia* ⁴.

Una cierta tranquilidad interna envuelve las expresiones de la correspondencia en estas líneas donde el honor se presenta como un salvoconducto infranqueable frente a la fuerza de los enemigos que arrecian contra su felicidad. Resulta claro esta vez que el honor está fuertemente ligado a la pertenencia de Mariquita a una sociedad de "gentes decentes" que, como ella, poseen no sólo bienes materiales sino un capital simbólico de *saberes adquiridos*. A diferencia de lo que su contemporánea chilena se atreve a confesar, en esta otra carta los saberes forman el pilar, la base sobre la cual se edifican todos los valores, los principios morales, los ideales que guían la vida de una mujer ilustrada rioplatense.

El honor aflora aquí, en primer lugar, como el resultado de esa conciencia que ella tiene de sí misma, también como la imagen que le devuelven los otros que sí la aprecian debido a esto mismo, y finalmente, como un resguardo inexpugnable que asegura el reconocimiento de la posteridad. Un reconocimiento que Mariquita cree le dará la historia a quienes luchan o sufren por la patria. Es ésta la *gloria* a la que aspira como un consuelo por los males del presente, y que está en directa relación con la noción de identidad que ella guarda de sí misma y de los suyos. En este sentido, es importante agregar que la idea de honor con la cual Mariquita se maneja no hunde sus raíces en el pasado americano sino, exclusivamente, en el europeo. Porque durante la colonia, es decir en la época en la que ella viene al mundo, el honor de una mujer (y esto seguirá vigente a lo largo del siglo XIX y aún en el XX) estaba estrictamente asociado con su comportamiento sexual, social y familiar, es decir, con la castidad o la fidelidad debida al esposo y no con la destreza de saberes letrados y librescos⁵. Es esa noción del honor,

⁴ Mariquita Sánchez, Montevideo, 19 de marzo de 1840, en *Cartas de Mariquita Sánchez*, compilación, prólogo y notas de Clara Vilaseca, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1952, p. 41 (el subrayado es mío).

⁵ A través del análisis de una serie de casos judiciales, en *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés. 1862-1890*, Ediciones del signo, Buenos Aires, 1995, Sandra

precisamente, la que condiciona y restringe la formación intelectual de su colega chilena (e incluso lo que ella se anima a reconocer), aun cuando pertenece a una familia distinguida.

Por su parte, al vincular el *honor* femenino con la *instrucción* y los *saberes*, Mariquita asume un gesto moderno y poco extendido entre las mujeres de la época, un gesto que la vincula con los códigos de la civilización europea. No obstante, ella es consciente de los prejuicios a los que está expuesta y, a su modo, responde también con prudencia y sigilo cuando asume la decisión de no publicar sus escritos. Este otro sí es un gesto compartido con Marín de Solar y otras mujeres letradas de la época que también escriben pero no publican o que cuando lo hacen adoptan todo tipo de recaudos y prevenciones para conjurar los malos juicios que podrían manchar su honor y empañar su felicidad. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo siguiente, por ahora, digamos solamente que, adoptando sus propias inflexiones, en el siglo XIX argentino Mariquita Sánchez nos permitirá indagar el caso ya no propiamente de la autoría atenuada o simulada sino de la *autoría póstuma*.

Primeras polémicas en la prensa: entre el *anonimato* y la *impostación* de la autoría femenina

Gayol demuestra que a comienzos y mediados del siglo XIX en Argentina, tanto para los hombres como para las mujeres la noción de honor estaba estrictamente asociada con la conducta sexual y moral de éstas últimas. En tal sentido, su comportamiento gravitaba no sólo y no tanto sobre su reputación sino también sobre la de los hombres: “La pureza femenina, hablaba de las mujeres, pero más hablaba de los hombres. La masculinidad incorporaba para sí la sexualidad de las mujeres, la que venía a engrosar el capital de honor e los hombres. (...) La importancia de la virtud femenina no es nueva. Lo que sí parece novedoso en nuestro período de estudio es que las mujeres ocasionalmente hablen en público de su honor, pues cuando lo invocan en sus discursos es para referirse automáticamente al honor de sus hombres.” (:196-7). Así concebido, el honor contrasta a las claras con el uso que Mariquita Sánchez hace del término en ésta y otras cartas a su hijo. Si bien (como surge de las cartas a su hija Florencia) ella tiene claro que la reputación de una mujer depende básicamente de su comportamiento moral, es interesante y novedosa la relación que Mariquita establece aquí entre el *honor*, el *saber* y la *gloria* (es decir, entre valores intelectuales y morales) a la que pueden ser acreedores quienes sacrifican su satisfacción individual en pos de un ideal patriota.

En el revés de estos temores y reticencias para afrontar la educación y la vocación literaria de las mujeres encontramos la actividad de las publicistas, que con mayor o menor éxito intentan vencer los prejuicios y obstáculos contra la autoría femenina, lo cual desde luego no impide que sean ellas, precisamente, quienes se encuentran más expuestas que ninguna otra a la censura y el escarnio de los que por diversos motivos atentan contra su profesión.

Para explorar entonces cuáles son los problemas (y los recursos de sobrevivencia) que afectan (o vehiculizan) la emergencia de las escritoras en la prensa de la primera mitad del siglo XIX vamos a detenemos en dos momentos (y en dos casos) donde es posible indagar las relaciones entre autoría femenina, escritura pública y política. El primero de ellos lo encontramos a comienzos de los años 20, cuando sale a la luz el primer semanario femenino dirigido por una escritora que *prefiere omitir su nombre en la publicación* (por tal razón encuadramos este y los siguientes casos en el modelo más general que denominamos de la autoría escondida, para subrayar su diferencia respecto de otros modelos en los que la redactora opta por exponer el nombre y hacerse responsable de la publicación). Se trata de *La Aljaba*, que desde su número inicial acusa la intención explícita de que las mujeres sean capaces de ejercer una *influencia pacificadora* sobre el duro escenario de luchas políticas que aquejan a la nación⁶. Para lograrlo, el semanario sostiene la importancia de una educación femenina basada en principios *morales* y *religiosos*, a la vez que mantiene con las lectoras una retórica que las previene contra los excesos del lujo y las frivolidades de la moda.

El *honor* y la *felicidad* se harán presentes una vez más en estas páginas, tematizando las reflexiones y preocupaciones de la redactora. Porque si bien *La Aljaba* se pronuncia en contra de quienes opinan que la lectura y la escritura debe

⁶ *La Aljaba*. Dedicada al bello sexo argentino sale a la luz el 19 de noviembre de 1830, a un precio de tres reales, editado por la Imprenta del Estado. La dirección del semanario es anónima pero sabemos por Antonio Zinny que Petrona Rosende de Sierra fue su directora. Véase Zinny, Antonio, *Bibliografía periodística de Buenos Aires hasta la caída de Rosas, en Revista de Buenos Aires*, tomo X, p.306. También el libro de actas de la Sociedad de Beneficencia informa que Petrona Rosende les obsequió los primeros seis volúmenes del semanario. Véase Carlos Correa Luna, *Historia de la Sociedad de Beneficencia*, Buenos

ser una práctica exclusivamente masculina, la noción de honor femenino y la idea de felicidad no se sostienen aquí en las expectativas de una ilustración rica y variada para las mujeres. Más bien se condicen con los principios de la moral cristiana que, por una parte, predica abnegación y sacrificio como un modo adecuado de la influencia femenina:

mediemos para que /los hombres/ terminen sus divergencias; y si no ceden a tan justa demanda, que vuelvan los puñales que amenazantes brazos levantan contra la vida de la patria, que los vuelvan sobre nuestros pechos; que vean correr nuestra sangre antes que en su empeño logren ver degradada a aquélla, y en ella a nuestros hijos tiernos y queridos

Así se expresa la redactora de *La Aljaba* en un artículo de fines de diciembre de 1830, incitando si es preciso al martirologio femenino en favor de los hombres y la patria⁷. Pero contrarrestando tanta pasión y sacrificio, estas mismas páginas recomiendan *prudencia, sencillez, modestia y simplicidad* como los valores que deben guiar el comportamiento y la actuación social de todos los individuos y en especial de las mujeres: “el honor de las señoras pende del modo con que se adorna”⁸ asegura *La Aljaba* en uno de sus números, y aclara en otro artículo que “la mujer no debe ataviarse para presentarse en público”⁹. Es más, “una dama puede lucir doblemente su decencia, aumentando su sencillez en los adornos”¹⁰. Porque según la escritora, el lujo es el responsable de introducir la discordia en las familias.

Esta moral reñida con cualquier noción de sociabilidad suntuosa o distinguida es la que abre de entrada una brecha infranqueable que acabará en polémica, con otro semanario contemporáneo dirigido también al público femenino: *esta vez por un hombre que adopta la voz de una mujer*. Manuel de Irigoyen es el director anónimo de *La Argentina*, que el domingo 28 de noviembre de 1830 (es decir

Aires, 1923, vol. I, p. 248; también citado por Auza, Nestor Tomás, *Periodismo y feminismo en la Argentina. 1830-1930*, Emecé, Buenos Aires, 1988.

⁷ “Deber de las damas argentinas con respecto a la sagrada causa y engrandecimiento de su patria”, en *La Aljaba*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1830, n. 13.

⁸ “Continuación del artículo Lujo”, en *La Aljaba*, 28 de diciembre de 1830, n. 13.

⁹ “Felicidad de las mujeres” en *La Aljaba*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1830, n. 4

algunos pocos días después de la aparición de *La Aljaba*) inicia su editorial haciendo una referencia directa a las “calamidades públicas” del momento e invitando a las lectoras a sumar esfuerzos para evitar el derramamiento de sangre, “porque –afirma- la guerra nos hundirá en un abismo de males irremediables”¹¹. En un contexto fuertemente cargado por las luchas facciosas y partidarias que desde hacía ya más de dos décadas aquejaba a la república, *La Argentina* apelaría también a la influencia pacificadora de las mujeres sobre los hombres y la sociedad. Pero el tipo de influencia a la que este semanario incita a sus lectoras no se lleva bien con las propuestas de *La Aljaba*¹². Es que el espíritu laicizante de *La Argentina* no tolera la moral religiosa que tiñe el perfil de su colega y lejos de invocar como aquélla a la bondad o al sacrificio femenino apela a la *razón*, la *astucia*, el *cálculo* de las mujeres para *enderezar* y *domesticar* a los hombres y, entre ellos, particularmente a los solteros. A lo largo de sus ocho números este semanario sostiene una retórica desafiante y provocativa (opuesta al tono persuasivo de *La Aljaba*) que defiende la necesidad del matrimonio para sociabilizar y civilizar a los hombres y a través suyo a la política. Para que esto ocurra, las mujeres deben ejercer un rol activo y enérgico sobre ellos, maniobrando y apelando a los recursos propios de su sexo para “docilizarlos”, haciendo causa común en pos de este objetivo:

*Unámonos todas a seguir un mismo sistema y docilizaremos a estos hombres que con tantos años de guerra continua van adquiriendo un carácter de ferocidad que los hace insoportables*¹³

Si algo queda claro a través de estas líneas es que a las mujeres les toca la difícil tarea de *doblegar* la rudeza y los instintos aguerridos de los hombres y que el ideal

¹⁰ *Op. cit.* n. 7.

¹¹ “Política” en *La Argentina*, Buenos Aires, domingo 28 de noviembre de 1830, n. 5.

¹² De hecho, ya en el primer número manifiesta su disgusto por la publicación, cuando al dar un rápido vistazo al estado de la prensa del día se coloca del lado de la *Gaceta*, el *Lucero*, el *Clasificador*, el *Gaucha* y el *Torito*, los cuales según afirma *La Argentina* “defienden la causa de los pueblos”. Por su parte, *La Aljaba* aprovecha para dirigir su primera crítica al otro semanario femenino que “aparece en este laberinto dictando un *curso de moral*” (el subrayado es mío).

de la pareja romántica no tiene lugar en este semanario que, en todo caso, se mueve más bien bajo los parámetros de un paradigma racionalizador e ilustrado. Por eso *La Argentina* se preocupa por establecer y difundir los códigos de sociabilidad que deben guiar la vida civilizada (recordemos que la columna titulada “reglas para una buena conversación” se reitera a lo largo de sus números), mientras se esfuerza por dar a las mujeres lecciones que alientan *simplicidad* en las maneras, *sencillez* y *concisión* en la escritura y *racionalidad* en la elección amorosa. Pero también, *La Argentina* aconseja a sus lectoras desarrollar *mucha maña* para educar a los hombres y someter a través de la influencia femenina los instintos de “superioridad” y la natural “soberbia” que los caracteriza. Para que todo esto sea posible, ellas deben aprender a su vez a desplegar “cierta gracia” en el trato, *calculando* de antemano *el efecto* de cada uno de sus movimientos y actuaciones para seducirlos:

Esta ciencia se adquiere penetrando el carácter del hombre y sabiendo cual es su más favorita inclinación. Nuestros ojos son los que más cuidados nos deben dar porque como ventanas del alma descubren todo con facilidad. Las expresiones permanentes nada significan, la fisonomía debe ser obra del momento. Nuestra marcha debe ser grave y manifestando siempre un aire de timidez cuando se nos mira. Una mujer que se enrojece cuando ve que la atención de los espectadores se fija sobre ella, haga cuenta que ha iluminado su rostro. A toda persona debe recibirse con benevolencia, las palabras cariñosas hacen creer a todos que se conocen y distinguen sus cualidades y acciones particulares. Los hombres tienen mucho amor propio. El más infeliz de ellos cuando se ve lisonjeado, cree que se lo merece y debe precisamente lisonjearse de que se le haga justicia¹⁴.

Estos consejos que se tocan con la moral social que Rousseau prescribe para las mujeres y que son tan desdeñados por las feministas europeas ya desde fines del siglo XVIII, impulsan una *moral del disimulo* donde la timidez y la condescendencia a los hombres son la *máscara* que habilita la única dominación femenina posible y deseada por este redactor encubierto. Una dominación que ocurre por lo bajo, subrepticamente, y que se justificaría en virtud de un bien superior a los intereses personales, porque debe redundar en favor de la sociedad en su conjunto.

¹³ “Celozos”, *La Argentina*, Buenos Aires, domingo 9 de enero de 1831, n. 11.

Las *mañas* y las *artimañas* de las mujeres son válidas, entonces, si responden a tales propósitos. Y, por ende, todos los recursos propios de su sexo (la coquetería, la seducción, los vestidos, los lujos y atavíos) serán válidos también si logran *docilizar* y *domesticar* a los hombres. Desde luego, como señalamos antes, esta perspectiva está en las antípodas de la moral femenina y la función social de la mujer alentada por *La Aljaba*. Pero si la comparación y el cotejo entre ambas publicaciones nos resulta relevante es sobre todo porque, como veremos, a partir del número 11 de *La Argentina* las disonancias con *La Aljaba* se agudizan y comienzan a expresarse en términos de una polémica significativa sobre la legitimidad de la autoría femenina y el cuestionamiento a la figura incipiente de la publicista.

Plagiomanía

El domingo 9 de enero de 1831, *La Argentina* lanza su primer invectiva mordaz contra la redacción de *La Aljaba*, acusándola ya no sólo de su afán moralizante sino de *no saber escribir* con gracia y propiedad. Y lo que es peor, de haber publicado con nombre propio en uno de sus números, un poema perteneciente a otro autor y que habría aparecido pocos días antes en el interior de la *Gaceta*. Es decir, *La Argentina* acusa a su colega literalmente de *plagio*, de *no saber nada* de las reglas básicas para la composición de un soneto (y de haber hecho entonces un *mal* plagio del poema en cuestión); finalmente, de no estar capacitada su redactora y directora para impartir lecciones de ningún tipo a las lectoras:

¿Dónde ha encontrado la Aljaba versos de sonetos con siete y ocho sílabas? Si la periodista que nos ocupa hubiese ojeado el diccionario en él hallaría que soneto es una composición poética que consta de dos cuartetos y dos tercetos, y nos excusaría unas observaciones que nos arranca con dolor la necesidad de vindicar a nuestras bellas paisanas, del insulto que se les hace en suponerlas tan ignorantes, ¿y es así que se nos quiere ilustrar? Y de esta comisión se ha encargado la Aljaba?

¹⁴ “Consejos importantes”, en *La Argentina*, Buenos Aires, domingo 23 de enero de 1831, n. 13 (el subrayado es mío).

Imbuidas de un tono hostil, irónico y por momentos sarcástico, que lejos de aligerar las acusaciones las vuelve más severas y vergonzantes para su destinataria, estas y otras argumentaciones por el estilo surgen bajo la forma de una misiva enviada al semanario por una supuesta lectora que firma con iniciales su queja contra los errores de *La Aljaba*. Aquí la falta de saber (y de saber escribir) permite hundir los dardos contra la honorabilidad de la oponente, adjudicándole los dos defectos más vergonzantes y temibles para una redactora: la *pedantería* y el *ridículo*.

Aunque a decir verdad, la acusación es más amplia y generalizada porque además de imputar de plagio a la escritora anónima del semanario *La Argentina* se ocupa primero de condenar al propio autor del poema de la *Gaceta* (quien firma con el nombre de Barómetro) por haber incurrido él mismo anteriormente, en la copia burda y tosca de la composición de otro autor. La ocasión resulta propicia así para protestar de una sola vez contra todas y todos los “pedantes” que buscan “figurar” en una patria que ya ha dado muestras de tener poetas ilustres (entre los cuales *La Argentina* reconoce a Fray Cayetano Rodríguez y Vicente Fidel López), concluyendo que “éste es el plagio más horroroso de que haya noticia en la historia de la *Plagiomanía*” y que “cuando se trata del *sublime ridículo* no puede encontrarse en otra parte” que en las páginas de la *Aljaba*.

Definitivamente, la queja contra el saber precario de la escritora es netamente una *queja sobre su ignorancia en materia literaria*, por lo que ella se envuelve o se entrelaza de inmediato con otras apreciaciones más generales sobre la necesidad de distinguir entre la “buena” o “mala” literatura del momento, y con ello, sobre la necesidad de separar a los verdaderos poetas nacionales del resto de los aficionados y aspirantes a ocupar un lugar en el que no encajan por su falta de méritos.

El hecho provoca de inmediato otras reacciones inesperadas y drásticas. En primer lugar, *La Aljaba* procurará resarcir su orgullo herido y su honor amenazado apelando esta vez a un lenguaje subido de tono, que rompe en parte la prudencia que hasta aquí la había caracterizado. Concretamente, responde a su adversario con armas similares a las que aquél usara en contra suyo:

*si el que escribe ese papelucho demagógico, falsamente nombrado La Argentina ha dicho lo que se le ha antojado... nadie insulta más al sexo argentino, que el que se pone polleras para con ellas cubrir los calzones y a título de mujer merece consideraciones y respetos que no le rendirán aquéllas*¹⁵.

Con estas palabras breves pero categóricas *La Aljaba* denuncia, a su vez, el fraude que su colega hiciera a las lectoras; es decir, denuncia la *impostación de la autoría femenina* (otra variante, esta vez masculina, de la autoría escondida) por parte de *La Argentina*¹⁶. Dicho lo cual, la redactora preferirá correrse totalmente del escenario de una polémica que amenaza convertirse en escándalo. En su número 14 *La Aljaba* se despide del público alegando cuestiones de salud y diciendo que la "agitación" y la "efervescencia" que atraviesa el país la han decidido a cerrar el semanario.

Desde luego, tales explicaciones suenan a excusa. Y lo que más bien resulta evidente es que los motivos de esta abrupta despedida responden a las provocaciones de *La Argentina* que, al parecer, han logrado hacer mella y amedrentar a esta escritora que se despide así para siempre de la intervención pública. No obstante, la polémica tendrá sus codas en algunos otros números de *La Argentina*, que no pierde ocasión de responder, a su vez, con lenguaje soez y grosero a la réplica de su colega. Y aprovechando para hacer leña del árbol caído señala todavía más errores y defectos en las páginas de *La Aljaba*, acusada nuevamente de desconocer, incluso, el sentido de la palabra "plagio" (por lo que se detendrá a explicárselo).

Sin dudas, lo más interesante de toda esta polémica algo grotesca y caricaturesca es que ella pone en evidencia la vulnerabilidad de la imagen *todavía muy frágil e indefensa de la publicista* en el Río de la Plata y a comienzos de los años 30. A la vez que nos recuerda que las dificultades de su inserción en un campo cultural que recién comienza a constituirse están sujetas a los avatares y a la densidad de

¹⁵ *La Aljaba*, Buenos Aires, 14 de enero de 1831.

¹⁶ Desde luego, en esta variante de la *autoría impostada* se encuadran también las colaboraciones de Sarmiento en *El Progreso* o *El Mercurio* de Chile (analizadas en el capítulo anterior), donde firma con seudónimo femenino para dirigirse a las lectoras.

los conflictos y las transformaciones de la vida pública y la política nacional. Pero también, que tales dificultades están atadas a los prejuicios y reticencias que la imagen *nueva* de la literata suele provocar todavía, incluso entre los sectores más pretendidamente progresistas.

Nuevas imputaciones y modelos: la *autoría negada y denegada*

En Argentina, *La Ajaba* es el primero (pero no el único) de una serie de semanarios femeninos dirigidos por mujeres, en los que es posible visualizar estos y otros conflictos. En las dos décadas que siguen al cierre intempestivo de este semanario no habrá nuevos intentos de incorporación femenina a la prensa, cuestión que obviamente no está al margen de otro asunto más grave. Me refiero al achicamiento de la esfera pública y con él a la restricción de la actividad periodística, hacia fines de la década del 30. Pero inmediatamente después de Caseros, cuando resurge el fervor democrático y republicano, y despiertan los antiguos anhelos de libertad se *renueva* también el discurso acerca de la necesidad de ilustración y emancipación social de las mujeres. Y la figura emergente de la escritora pública vuelve a hacerse presente en el escenario cultural. Sobre todo al comienzo, ella se escuda no obstante bajo la protección del *anonimato*, aunque desde entonces son cada vez más las mujeres que enarbolan con su propia voz el reclamo de "libertad", "educación" e incluso "igualdad entre los sexos", cuestiones que obviamente las enfrentarán de nuevo a la crítica o el sarcasmo de sus colegas¹⁷.

A mediados de la centuria, los escritos de Rosa Guerra y Juana Manso constituyen los dos exponentes más claros de las controversias que es capaz de despertar por entonces la defensa de los derechos sociales de la mujer. Y entre ellos particularmente uno: el de ser una mujer escritora que publica. Nos ocuparemos por ahora sólo de la primera de las dos escritoras mencionadas, que como veremos opta aún por mantener su nombre al resguardo de las críticas y objeciones.

¹⁷ Sobre el uso del seudónimo femenino, específicamente, véase capítulo 4.

A dos meses de la caída de Rosas, en abril de 1852, un nuevo semanario para mujeres titulado *La Camelia* se propone llevar a cabo lo que sus propias redactoras consideran una temeraria empresa: “arrojarse a escritoras en un pueblo tan ilustrado, y cuando tantas capacidades dedican sus plumas a la redacción de periódicos”¹⁸ (11 de abril de 1852, n. 1). A diferencia de lo que sucediera en *La Aljaba*, donde la redactora parece haber tenido a cargo suyo la confección completa del semanario, en *La Camelia* las escritoras son muchas pero firman con seudónimo y se dirigen al público bajo la forma de un colectivo “nosotras”, con el que parecen querer prevenirse de los posibles ataques o reticencias de los colegas y el público. Desde sus diversas columnas *La Camelia* proyecta un tono de diálogo, complicidad y solidaridad entre redactoras y lectoras, aunadas por la intención de custodiar juntas un tesoro celosamente guardado por todas: el *nombre real* de las colaboradoras.

En el primer número de la revista, una de ellas relata a modo de ejemplo su diálogo con un “vejete”, el cual estando de visita en su casa ha logrado leer, antes de que fuera editado, el Prospecto de apertura de *La Camelia*. Tras quejarse de la cantidad de publicaciones que afloran por esos días en la ciudad de Buenos Aires (“llueven periódicos”, asegura), D. Hermógenes manifiesta su incredulidad acerca de la autoría femenina del semanario así como de la identidad sexual de su directora: “el redactor será algún hombre bajo el anónimo de mujeres”, propone este señor, inspirado obviamente por varios precedentes (es el caso de *La Argentina* y el de los periódicos del Padre Castañeda en las décadas previas, o más cercanamente el caso de Sarmiento en las páginas de *El Progreso* de Chile, es decir, casos que englobamos dentro de la *autoría impostada*). Pero Eliza responde enérgicamente, tratando de desvanecer esta duda que podría ser también la del resto del público: “las redactoras son tres señoras y me jacto en decir amigas mías”, protesta. El hombre pide entonces que le diga cuáles son sus nombres pero Eliza se resiste a develar el “secreto” guardado por las escritoras. Desde luego, implícitamente la nota parece aludir y querer espantar de entrada los fantasmas y las amenazas que varios años antes habían determinado el cierre de

¹⁸ *La Camelia*, Buenos Aires, 11 de abril de 1852, n. 1.

la *Aljaba*. No obstante, en esta otra publicación que reclama *derechos nuevos* y también *nuevas políticas* para la inserción social de la mujer, *revelar el nombre significaría exponer* (al parecer innecesariamente) *el honor de la escritora* a la opinión adversa de quienes no la ven con buenos ojos.

Por cierto, no es esta la única vez que las redactoras de *La Camelia* se enfrentan a la necesidad de defender su derecho al anonimato. La curiosidad de los lectores por descubrir su identidad (y como veremos, también por descalificarlas como redactoras) se manifiesta pronto en los rumores acerca de la responsabilidad de Rosa Guerra en la dirección del semanario. No sabemos con total seguridad si la atribución es correcta, aunque Antonio Zinny la reconoce como única redactora de *La Camelia*¹⁹. Lo cierto es que Guerra - quien aún no había debutado como novelista - se apresura a publicar en *Los Debates* una pequeña esquela donde desmiente tal atribución, mientras las colaboradoras de *La Camelia* ratifican a su vez el desmentido, con un comunicado a las lectoras:

*Nosotras, secundando sus deseos (los de Rosa Guerra), declaramos formalmente que no tiene parte alguna en esta redacción. Si la impertinente generalidad no queda satisfecha con esta aclaración, estamos dispuestas a dar nuestros nombres y apellidos para tranquilizar a la Srta. Guerra, al mismo tiempo que proteger y estrechar en nuestro regazo con todo el interés del amor maternal, a nuestra más querida hija, a pesar de sus defectos.*²⁰

Las redactoras en cuestión *jamás revelaron sus nombres verdaderos* pero esta declaración confirma los temores de los que todavía siguen siendo objeto las escritoras que publican a mediados de siglo XIX. Los términos elegidos para defenderse muestran que ellas asumen o incorporan a su propio discurso los prejuicios de quienes las condenan: " si la impertinente generalidad no queda satisfecha...", advierte el comunicado citado anteriormente, dando por sentado que

¹⁹ Zinny, Antonio, *Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída de Rosas*, Imprenta del Plata, Buenos Aires, 1869, p. 409. Citado por Néstor Auza en *Periodismo y feminismo en la Argentina. 1830-1930* (Buenos Aires, Emecé, 1988).

²⁰ *La Camelia*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1852.

la curiosidad o el interés por revelar la identidad de la publicista es en sí misma una "impertinencia". Pese a todo, *La Camelia* sabrá ser consecuente con su premisa. Y al amparo del anonimato de sus colaboradoras transcurre número a número un hecho significativo: lectoras y suscriptoras cruzan la valla que separa el mundo doméstico en el cual practican a diario la lectura de la prensa, para convertirse aunque sea ocasionalmente en *autoras furtivas*, a través de la corresponsalía²¹.

Figuradas o reales (nunca lo sabremos con certeza) las corresponsales de *La Camelia* envían al semanario crónicas de la vida urbana y social del momento: discurren sobre el estado de las calles, la vida en los teatros porteños, la sociabilidad en los salones, las modas. Este último tópico crece en interés porque permite exponer una visión optimista y promisorio de un *presente* sobre el cual se proyecta una voluntad de cambio completamente sostenida en el *ansia de libertad* que caracteriza el momento: "Lo que se llamaba *moda* ha desaparecido –viniendo a sustituirla la verdadera libertad en los trajes; la verdadera regularidad artística aplicada individualmente a las comodidades personales- Esta es la verdadera *moda*- Esta es la que campea –"²².

Las páginas de la revista insisten en señalar que esta "libertad" impuesta por un nuevo gobierno era desconocida hasta entonces e impensable en la época que acaba de cerrarse. Las referencias al pasado rosista ocupan un lugar preponderante y recurrente en esta publicación que comienza a editarse a sólo tres meses de Caseros. Para las redactoras de *La Camelia*, el pasado representa todo lo malo y aborrecible, lo opuesto a la felicidad personal y al bien común, que ahora se expresa a través de la razón y de libertad:

Un denso velo, lóbrego, horrible, cubría nuestro horizonte... durante veinte años se había condensado ocultando nuestro pasado, mostrándonos solo un presente de

²¹ Las cartas de lectoras, pero también otro tipo de colaboraciones como pueden ser la publicación de uno o dos poemas sueltos de una autora anónima o desconocida para el público, o también la edición de un texto dado a la prensa y que coloca a la escritora *sólo esporádicamente* en la mira pública podría ser encuadrado dentro de lo que denominamos *la autoría furtiva*.

²² *La Camelia*, Buenos Aires, 27 de abril de 1852.

sangre, devastación, humillación, dolor, llanto y desesperación: de él surgían cual espectros el terror, la muerte, la delación, la calumnia y todos los monstruos que creara la tiranía más estúpida y soez

Así se expresa un breve pero acalorado artículo aparecido en el primer número del semanario. Contra aquella oscuridad, *La Camelia* celebra la llegada de "la nueva era", portadora de "libertad" y "orden" para los hombres y mujeres²³. Identificados con el nuevo gobierno del Gral. Urquiza, esos valores se asientan en un ideal de "felicidad" que proviene de Mayo (: "el sol de Mayo, el sol de los libres, de nuevo ha venido a brillar sobre nuestras cabezas" ²⁴). Aunque también puede inferirse que ese ideal encuentra un referente más inmediato en quienes los secundaron y emularon previamente: los hombres de la generación del 37. Es por eso que algunos de los artículos de este semanario (como sucederá también con otros de *Album de señoritas*, al que nos referiremos luego) dialogan con los más encarnizados de *La Moda* o *El Iniciador*, aquéllos que imaginaban una mujer emancipada y compañera de la causa patriota, un poco a la manera de Amalia o de Florencia en la novela de Mármol.

De todos modos, las redactoras de *La Camelia* se cuidan de no espantar a sus lectoras/es con reproches excesivos acerca del pasado y de no reavivar las llamas de un fuego que todavía no acaba de extinguirse, procurando en lo posible mesurar los cuestionamientos álgidos: "*Corremos un velo sobre lo pasado con tal de que se nos restituya el goce de esas leyes benéficas que la naturaleza nos ha concedido, haciéndonos iguales en derechos: ningún poder en la tierra nos puede privar de lo que ella nos ha dado, sin cometer la mayor injusticia y sin que reciban el justo castigo que su mano justiciera descargue sobre los malvados que han violado sus sabios preceptos*", escribe Zoila el 13 de abril de 1852, n. 2 (el subrayado es mío).

²³ Desde luego, se trataría aquí de un *nuevo orden*, un orden, como vemos, absolutamente dependiente de la libertad y ajeno al control; ópuesto a las significaciones que - como señala el estudio de Jorge Myers - asume el término bajo el rosismo (: *Orden y virtud. El discurso republicano en el régimen rosista*, Universidad de Quilmes, Buenos Aires, 1995)

²⁴ *La Camelia*, Buenos Aires, 15 de abril de 1852.

Es en este marco de efervescencias donde aflora el lema de la publicación: "libertad: no licencia: igualdad entre ambos sexos". Y como lo hará también poco después *Album de Señoritas*, las redactoras piden leyes y condiciones para fomentar la educación y la ilustración de la mujer en este nuevo período de la vida nacional. Para ello apelan a la "razón" del público (que debe orientar los pasos de los nuevos tiempos) y también a su cordialidad. Intentando dar el ejemplo, en su primer número *La Camelia* dirige un simpático saludo a Mitre y otro "apretón de mano a los redactores de *Los Debates*". Pero a pesar de los esfuerzos por ser bien recibidas, como señala Nestor Auza, casi ningún diario de la época se ocuparía de comentar la aparición de *La Camelia*, a excepción de los redactores de *El Padre Castañeta* (anónimamente dirigido por Miguel Navarro Viola y Benjamín Victorica), que el 14 de abril de 1852 (n. 7) lanzan una chanza lírico jocosa contra sus colegas, esgrimiendo una cruel condena a la labor de las redactoras:

*Si sois feas, vuestra empresa/ se fundirá sin remedio/ ¡Desgracia fatal es esa!/ Mas no es la desgracia peor/ de meteros a escritoras./ Hallar pocos suscriptores/ y lo mismo suscriptoras./ Sino que si alguna vez/ escribís con ciencia suma/ no faltará quien exclame/ leyendoos ¡hábil pluma!// Y hasta habrá tal vez alguno/ que porque sois periodistas/ os llame mujeres públicas/ por llamaros publicistas*²⁵ .

Entre el vaticinio y la maledicencia, estos versos proyectan sólo dos opciones para la recepción de *La Camelia*: la desgracia de que sus páginas sean consideradas malas y por lo tanto desechadas por los lectores y suscriptores. O bien una desgracia todavía peor: que en virtud de la osadía de las publicistas (la de exhibir "ciencia" y destreza) ellas sean confundidas con "mujeres públicas".

El equívoco verbal dramatiza así el más horrible fantasma que suele amenazar a las escritoras de la época: el deshonor (entendido esta vez sí, exclusivamente, por su resonancia sexual y por tanto moral). *La Camelia* se ve forzada a responder y

²⁵ *El Padre Castañeta*, Buenos Aires, 14 de abril de 1852, n. 7.

lo hace seriamente, yendo directo al punto, en el número cuatro del 18 de abril de 1852:

Sin ser mujeres públicas, ni publicistas, hemos creído en estos momentos de libertad, poder alzar nuestra voz, para reclamar los derechos de igual entre ambos sexos (el subrayado es mío).

Buscando fundamentos para sus proclamas, las redactoras apelan por igual a la justicia divina y la humana, recordando por ejemplo que el contrato conyugal reconoce a los esposos como "iguales". Sin embargo, en el párrafo citado lo más significativo es que ellas no sólo reniegan la acusación de "mujeres públicas" sino que, además, se desconocen como "publicistas". Es decir, *niegan en teoría aquello que efectivamente son en la práctica*. Lo hacen, sin dudas, con la ilusión de atenuar los efectos de un reclamo que otra vez no ha sido bien recibido por los colegas.

En este punto la polémica muestra a la vez el caso de la *autoría negada y denegada*: frente a la amenaza del deshonor y el ridículo, las escritoras prefieren no sólo ocultar el nombre propio sino también el reconocimiento de su oficio, aún cuando de hecho escriben, publican y se hacen cargo de la conducción de un semanario. Por su parte, las chanzas e ironías de *El Padre Castañeta* se inscriben en la misma línea de críticas y descalificaciones que anulan toda autoridad en las redactoras y ya habían determinado antes el cierre de *La Aljaba* casi dos décadas atrás. Aunque esta vez la chanza resultará más productiva. Si de entrada *La Camelia* responde con seriedad a las acusaciones de su adversario, amparadas por el anonimato y la convicción de los ideales que la impulsan, las redactoras (y también las lectoras) contestan a sus detractores con más versos jocosos y lúdicos en los que defienden su honor y proclaman sus derechos. En el número 6, del 2 de abril de 1852, Laura (una supuesta lectora que se había incorporado al semanario a través de la corresponsalía en el número anterior) contesta en tono desafiante y con sus propios versos:

*Seré muy poco prolija/ en disculparme, Señor; que donde no hay culpa fija, / no
habrá porque me corrija/ tan ilustre Provisor" (...) "Y desde ahora, vate mío, / al
lauro de tu desdén, / con mi númen desafío;/ que no arrancará tu brío, / este que
llevo en mi sien— // Pero será una vergüenza, / que una infelice mujer, / en métrica
lid os venza, / y amarre vuestro poder/ con las hebras de su trenza*

El tono crispado y desafiante que rige la composición de esta poetisa difiere de ese otro más solemne y formal que se asomaba en los semanarios de los años 20 y también del otro más romántico que predomina en la prensa de mediados de siglo. En este sentido, cabe agregar que junto a las crónicas de costumbres y el ensayo, *la lírica (y no la novela)* constituyó en los primeros semanarios para mujeres un género privilegiado (y propicio, incluso, para afrontar investidas y polémicas). A lo largo del siglo XIX la prensa seguirá incluyendo entre sus páginas composiciones de este género pero a mediados de los años 50 la poesía irá cediendo terreno a la presencia creciente de la novela folletín, los relatos de viajes y las ficciones científicas que se incrementan con el avance del siglo²⁶. Ya en su último número (del 11 de mayo de 1852), *La Camelia* advertía a sus lectoras que en el siguiente comenzaría a publicar, traducida al español, una novela francesa que había obtenido éxito en París recientemente: se trataba de la *Señora de Sommerville*, de Julio Sandeau. Pero el cierre intempestivo del semanario truncaría las expectativas del público²⁷. Habría que esperar un poco más para que una publicación para mujeres incluyera en sus páginas una novela folletín. *Album*

²⁶ Entre éstas últimas, los relatos de Holmberg son hacia 1870 un ejemplo en las páginas del *Album del Hogar*. Para un acercamiento al respecto puede consultarse: Román, Claudia y Gasparini, Sandra, "Fauna académica: las "calaveradas perdonables de Eduardo L. Holmberg", posfacio a Holmberg, Eduardo L., *El tipo más original y otras páginas*, Buenos Aires, Simurg, 2001.

²⁷ ¿Por qué cierra *La Camelia*? Dice Auza que el motivo es la discusión en la Legislatura a propósito del Acuerdo de San Nicolás, que provoca la intervención de los poderes públicos, el cierre de la Legislatura y la clausura de periódicos que se editaban en la ciudad. Pero en su último número *La Camelia* ya hacía referencia a la necesidad de reducir a dos veces por semana la periodicidad de sus apariciones (hasta entonces había salido tres veces por semana), debido a la "imposibilidad en que se encuentra la Imprenta Republicana de imprimirnos como hasta aquí los tres números semanales". No obstante, cuando la Imprenta se reestablece *La Camelia* no continúa. Podría decirse así que las políticas culturales, los vaivenes económicos y las polémicas en torno a la legitimidad de la figura emergente de la

de señoritas de Juana Manso sería en Argentina el primer semanario femenino dirigido por una mujer que desde el momento de su aparición ofrece a las lectoras una novela folletín. Esta vez no se trata, sin embargo, de una obra francesa ni europea como la que prometía *La Camelia* poco antes o las que solían leer desde hacía tiempo los lectores y lectoras de la prensa porteña y rioplatense sino de un folletín de autora y tema americanos: *La historia del Comendador*, de la propia directora del semanario²⁸. Pero antes de que eso ocurra, la contienda lírico-jocosa entre *La Camelia* y *El Padre Castañeta* ofrece un ejemplo más de que la poesía no sólo abrigó la expresión del romanticismo femenino sino que también dio lugar a la chanza, el debate y la polémica acerca de la legitimidad (o no) de la escritora pública.

autora son los tres factores principales que inciden fuertemente sobre la prensa escrita por mujeres a lo largo del siglo XIX.

²⁸ Hasta entonces, la autora era conocida como novelista en Brasil, donde había publicado ésta y otra novela suya (la versión portuguesa de *Los misterios del Plata*) en el interior del *Jornal da Senhoras*. Pero en Argentina, adonde regresa en 1853 tras un largo exilio, es presentada en sociedad por los colegas de *La Ilustración Argentina*, quienes la promocionan como una de las pocas “celebridades femeninas en la carrera literaria”, que en Montevideo y en Río de Janeiro había dado “muestras de su avanzada inteligencia” (*La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1853. Citado por María Velasco y Arias, *Juana Paula Manso. Vida y Acción*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Porter Hnos., 1937, p. 100). Antes de su cierre definitivo, este semanario llegó a publicar algunas crónicas de viajes de la escritora y un artículo sobre “Emancipación moral de la mujer”, el primero de Manso que veía la luz en Argentina. Sin embargo, sería en su propio semanario, *Album de Señoritas*, donde Juana Manso debutaba como novelista para los lectores y las lectoras porteñas.

II- LA AUTORÍA EXHIBIDA

La escritora como *propietaria*

La aparición en Buenos Aires de *Album de Señoritas* presenta a las lectoras otra novedad significativa respecto de sus antecesoras (*La Camelia* y *La Aljaba*): Juana Paula Manso de Noronha se atreve a *exponer su nombre completo* al frente del semanario, siendo en este caso prácticamente ella sola quien cubre casi todas las columnas (y en ellas aborda *casi todos los géneros literarios*) con trabajos de su autoría. Artículos sobre “Emancipación moral de la mujer”, crónicas, anécdotas, notas sobre “Organización de las escuelas”, lecciones de filosofía para la “Ilustración de la mujer” o disertaciones sobre “Educación popular”, además de algunos relatos de viaje, de vez en cuando alguna poesía y también una novela folletín (: *La familia del Comendador*).

Sólo en una ocasión encontramos a una colaboradora que, bajo seudónimo, dice responder a la solicitud de Manso para que publique en el *Album...* sus crónicas sobre modas porteña y europea²⁹. Pero más allá de las pocas intervenciones de la cronista invitada (una cronista probablemente inventada), Manso se hace cargo de todas las necesidades que implica la preparación y edición del semanario (como veremos luego, también de sus costos monetarios). En este sentido, llama la atención que no se atribuya el rol de “directora” (sino el de “redactora” y “propietaria”), lo cual podría deberse al hecho de que efectivamente no dirige a

²⁹ Su intervención servirá también para recordar (y lamentar) las vicisitudes a las que está expuesta una mujer escritora que publica: en una de sus colaboraciones Anarda relata los sinsabores y las penas sufridos, al oír las críticas de un grupo de amigos que desconocen su colaboración en el semanario. Anarda “no tiene nada de espirituosa ni de elegante en su lenguaje” (8 de enero de 1854) - juzga uno de los interlocutores de la tertulia doméstica a la que asiste la joven cronista - en cambio, se diferencia en mucho de la elegancia y el buen juicio que suelen traducir los gestos y las conversaciones de esta amiga apreciada que participa asiduamente en las veladas domésticas y a la cual, llegado el momento, se le pide opinión sobre el asunto. La joven, cuyo nombre real desconocemos, debe hacer un esfuerzo por simular indiferencia al tema y por ocultar las emociones (manifiestas bajo el síntoma de una “fiebre” repentina) que le produce la escucha de una lectura en voz alta de su crónica. A través de esa lectura compartida con el círculo ratifica las críticas de las que es objeto su escritura.

otros colaboradores. Sin embargo, esta autodesignación parece apuntar más bien a su intención de inscribir el semanario como *propiedad legal* de la fundadora y autora.

A diferencia de muchas de sus colegas, *Manso no teme exponer su nombre*; por el contrario, desea dejar muy en claro que la publicación y los textos que allí se difunden son suyos y le pertenecen. Es este, sin dudas, un rasgo moderno que la singulariza y la desmarca de la mayoría de sus predecesoras y también de muchas de sus contemporáneas, inaugurando a través de la prensa femenina de mediados de siglo XIX el modelo de la *autoría apropiada* y exhibida.

De tal manera, a diferencia también de lo que sucede poco antes en *La Camelia*, el *Album* establece una distancia (tal vez involuntaria) entre *la redactora que enseña* lecciones de filosofía, ofrece ideas sobre educación popular o enarbola el discurso sobre emancipación femenina y las *lectoras que aprenden*; es decir, que reciben más bien pasivamente estas "instrucciones", sin dialogar u opinar sobre ellas (por ejemplo a través de la correspondencia o bien de contribuciones literarias de todo tipo - crónicas, poesías, tal vez algún voto de adhesión - que llegan al semanario). Pero el tono didáctico, pedagógico y por momentos doctrinario de los artículos signa (entre la publicista y su público) *una relación maestra-alumnas* que no dará los mejores resultados.

Si soy tan feliz que consigo la protección de mis compatriotas, desenvolveré un plan de estudios que creo a propósito para mi objeto. Conocimientos fáciles de adquirir que estuvieron hasta hoy en el recinto del misterio y en el dominio exclusivo de los hombres y que publicados en este periódico harán más por el desenvolvimiento de la inteligencia que millares de reflexiones y de palabras³⁰

Así se expresa Juana Manso en el primer número de un semanario que se propone – y lo declara de entrada – *emancipar a las mujeres* de las ataduras del pasado y acompañar con su obra el florecimiento de un nuevo período republicano, signado por la libertad y el trabajo fecundo (en esto sí el *Album* se alinea con *La Camelia*, apoyando discretamente la autoridad del gobierno de Urquiza e inscribiéndose, a su vez, bajo la égida de Mayo).

Se diría que las consideraciones y propuestas desplegadas por Manso pretenden una intervención marcada en el plano de la política cultural del momento. El *Album...* es concebido como una suerte de tribuna pública desde la cual su redactora se propone difundir las ideas sobre educación popular, señalar los medios y formas concretas para llevarla a cabo (Juana impulsa aquí las “casas de refugio”, siguiendo el modelo que ha visto en Pensilvania) y reclamar leyes y programas que las pongan en movimiento. En cuanto al tópico controvertido de la emancipación de la mujer, Manso transita más o menos los mismos argumentos que han esbozado sus antecesoras o contemporáneas (Petrona de Sierra, Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, entre las más conocidas) y que retomarán hasta entrado el siglo XX todas aquéllas que defiendan, desde la prensa o la ficción, la necesidad de educar a las mujeres. En el primer número del *Album...* lo expresa en estos términos: la “inteligencia” es el “mejor adorno” para una mujer, la “verdadera fuente de virtud y de la felicidad doméstica”. Otra vez el *saber* aparece asociado al *honor* femenino, pero en este caso el tono y el contexto de la propuesta se acercan peligrosamente a lo más radical de la tradición feminista europea y norteamericana (pensemos en Mary Wollstoncraft pero también, en los reclamos de las mujeres estadounidenses que ya han comenzado a enarbolar públicamente sus derechos³¹), para las cuales la belleza femenina sólo puede realizarse bajo la gracia de la *inteligencia*. Y ella forma un solo linaje con la *virtud* y la *felicidad* doméstica. Alrededor de estos principios organiza Juana Manso cada una de las producciones que se incluyen en el semanario porteño.

La escritora pública *americana*: ¿un bicho de siete cabezas?

A lo largo de sus números, el *Album...* no hace jamás un llamado de participación activa a las lectoras; no las invita, al menos expresamente, a colaborar. Y por lo tanto, a diferencia de lo que sucedía en *La Camelia* (o de lo que sus páginas simulan bien), este otro semanario no se enriquece con las variadas voces de

³⁰ *Album de Señoritas*, Buenos Aires, 1 de enero de 1854, n.1.

otras corresponsales, poetisas y cronistas que podrían engrosarlo y ampliar su difusión. En este sentido, el *Album...* guarda también una marcada distancia con otra publicación dirigida anteriormente por la propia Juana Manso durante su exilio en Brasil. Me refiero a *O Jornal Das senhoras. Modas, litteratura, bellas artes, theatros e critica*, que ve la luz el 1 de enero de 1852 en Río de Janeiro. Allí sí la directora impulsa un fuerte llamado a la “cooperación” de las lectoras para que se animen a colaborar con artículos sobre moda. Para alentarlas, promete guardar “riguroso incógnito” sobre las autoras.

Resulta sugerente e incluso significativo aquél término pronunciado por Manso en dos ocasiones a lo largo del primer número, donde habla por primera vez de “cooperación” refiriéndose a sí misma. Allí declara que su intención es, precisamente, cooperar en la ilustración y el progreso social, tanto como en la emancipación moral de la mujer americana, dos objetivos que penden para ella de un mismo hilo. El término reaparece en el momento de exhortar a las lectoras para que envíen sus textos al periódico. En el *Jornal...* Manso reconoce y reclama sin rodeos aquello que en el *Album...* va a resignar: la necesidad de que sean varias, muchas, las mujeres que escriben en la prensa. Porque es este el único conjuro a la descalificación por el “ridículo” o a la sospecha de “pedantería” bajo la cual suelen caer las escritoras, cuando sobresalen por sus méritos en una sociedad donde todavía no es común la participación de la mujer en los ámbitos literarios. Como vemos, en el momento en que debuta como periodista (hasta entonces había publicado esporádicamente pero el *Jornal...* es su primer empresa de tanta envergadura), Juana Manso parece consciente de las dificultades que plantea la autoría a las mujeres. Y tienta algunas formas de afrontarla. En el primer número del semanario brasileño no sólo instaure definiciones y objetivos programáticos sino que saluda a su público con una reflexión central, en la que alude a las dificultades del “trabajo intelectual” para los hombres, e inmediatamente las compara con las de las mujeres escritoras. “Yo soy un redactor” (: “Ja sou Redactor”) es la frase que, según Manso, marca el “prestigio” de los hombres de

³¹ Al respecto, puede consultarse, Kerber, Linda y Sherron De Hart, Jane, *Women's America. Refocusing the Past*, New York- Oxford, Oxford University Press, 1991.

letras en los círculos de sociabilidad ilustrada de la época. Pero también, agrega, esta frase suele despertar la desconfianza de la gente común, que considera a los literatos como una “casta de vagos”, un “ente inútil” a la sociedad. De tal observación se desprende un interrogante: si un hombre de letras puede ser un ídolo o un idiota, es decir, puede tocar cualquiera de los dos extremos en la escala de valores humana, entonces ¿qué cosa es y qué sentimientos o reacciones produce entre la gente la presencia de una autora? Manso imagina a continuación las preguntas que el público se estaría formulando ante ella misma: “Una señora a la cabeza de la redacción de un diario! Qué bicho de siete cabezas será?”³².

Recreada a partir de un público imaginado por la escritora, y devuelta a él como un conjuro, la imagen de la publicista es animal y monstruosa. Para devolverle humanidad, Manso apela, por una parte, a la autoridad de la cultura europea donde –asegura– se encuentran muchos ejemplos de literatas que colaboran asiduamente en la prensa; por otra (como lo harán también Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla, cada una de manera muy diversa) a su condición de *escritora americana*. La legitimidad de esta figura todavía demasiado nueva se sustenta para Juana Manso en la misión de ilustrar a las mujeres y formar conciencia sobre la necesidad de incorporarla activamente a la sociedad en general y, poco a poco, a los ámbitos de la cultura literaria emergente.

Pero la reflexión o más bien la persuasión hacia el público no termina aquí. Ya en otro número del *Jornal*, hallamos una nota cuyo título es de por sí sugerente: “¿Quién soy?” es el interrogante con el que la redactora busca despertar la atención de las lectoras. Para responder vuelve tácitamente sobre la cuestión planteada en el número de apertura. A la figura conocida y para ella prestigiosa del hombre de letras que puede presentarse al mundo diciendo: “yo soy un redactor”, esta redactora contrapone otra frase autobiográfica y fuertemente declarativa con la que busca, a su vez, la aprobación del público: “yo soy una escritora”, afirma. Y por si acaso, lo dice también en francés: una *femme autora*. Este deseo de muchas, revelado por pocas, alienta los escritos de Juana Manso, que si bien no fue la escritora de ficción más destacada en la Argentina del siglo

³² “As nossas Assignantes”, *O Jornal das senhoras*, Río de Janeiro, 1 de enero de 1852.

XIX sí fue la más ferviente y constante de las publicistas que, a la manera de Sarmiento (y de muchos interlocutores de la generación del 37), concibió *la prensa como instrumento primordial* para llegar a las lectoras. Y para ganarse desde allí el reconocimiento que el escritor o la escritora pública pueden y deben llegar a obtener en el seno de la cultura a la que pertenecen.

Queda claro en el ensayo aludido que si bien el modelo de autora que inspira a Manso tiene su referente en Europa, y más concretamente en Francia (Staël o Sand debieron dar el perfil de la “femme autora” que la inspiran), sus expectativas no se concentran tanto en descollar como *literata* (cosa que sí anima, por ejemplo, la obra y los posicionamientos de una colega como Eduarda Mansilla) sino en llenar el lugar de la publicista americana, cuya tarea principal es fomentar la ilustración de la mujer y su rol social en una nación joven. Por eso *la prensa* es el lugar y la tribuna que Manso nunca abandona, aun cuando incursione también en otros géneros íntimos como el diario de viaje o el cuaderno de apuntes. Cuando no los publica en periódicos esos escritos quedan inéditos, porque Manso no se preocupa tanto por la circulación en libro (a menos, claro, que se trate de una obra de divulgación escolar como lo es su manual de historia)³³.

Por otra parte, a diferencia del *Jornal...*, *Album de señoritas* se detiene mucho menos en definiciones de tipo autobiográficas. Y podría decirse que toma pocos recaudos contra las posibles miradas u opiniones censoras que el oficio puede depararle a la escritora. Tal vez debido a la experiencia adquirida previamente y al entusiasmo por aquello que tiene para decir a los compatriotas, en el semanario porteño Manso se ocupa más de lanzar propuestas que de justificar su derecho a la intervención pública y literaria. De todos modos, el *Album...* no será objeto, como sucediera con *La Aljaba* y *La Camelia*, de ironías, descalificaciones ni objeciones polémicas sobre el derecho de las mujeres a intervenir en la prensa.

³³ Aunque sí se publica como libro - después de su presentación inconclusa como folletín en *El Album* - su novela *La familia del Comendador. Novela original*, Buenos Aires, Imprenta de J. A. Bernheim, 1854.

Por otro lado, en el siglo XX Velasco y Arias lograría reunir algunos textos autobiográficos y cuadernos de viaje: en el apéndice de su biografía sobre Manso. Pueden consultarse allí el “Manuscrito de la madre”, los “Recuerdos de viaje” y “Recuerdos del Brasil”, Velasco y Arias, *op. cit.*

Pero, en cambio, deberá enfrentarse con otro problema no menos acuciante para su directora: la *indiferencia del público*.

“Libros rancios”. La escritora como polemista

A poco menos de un mes de su aparición pública, en el número 5 del 29 de enero de 1854 la directora apela frontalmente a las “suscriptoras” para compartir con ellas una carga que se le ha tomado difícil. Y para reclamar, ahora sí, *cooperación*. Manso afirma no haber ahorrado “sacrificio” para dar vida al semanario con el que se había propuesto llevar a cabo una “misión” social: la ilustración de las mujeres. Evoca entonces el éxito del *Jornal*, que aun después de su regreso a Buenos Aires sigue saliendo y ha cumplido ya su tercer año. Se queja de los pobres, casi estériles resultados logrados con el semanario porteño y desliza algunos reproches mientras trata de conmover el ánimo de las lectoras, que todavía podrían contribuir con la suscripción a la supervivencia de la publicación:

Es el Album una planta exótica, que se marchita rápidamente, porque la tierra donde se quiere hacer germinar es dura como la roca, y no hay un rayo de sol benéfico y amigo que la abrigue y le de vida y calor. El Album está destinado a una muerte prematura... si algún milagro extraordinario no lo salva de la terrible enfermedad de la nostalgia que se va apoderando de él... y de mí!..., escribe la redactora³⁴.

Mediante la metáfora de la “planta exótica”, la fundadora del *Album* elude acusaciones explícitas que crispaban aún más el ánimo de los colegas y la predisposición de las lectoras, ya bastante indiferentes a las proclamas del semanario. Pero más que respuestas asertivas, el planteo sugiere interrogantes acerca de *por qué* este semanario porteño no ha logrado conquistar al público necesario para mantenerse en pie.

³⁴ *Album de Señoritas*, Buenos Aires, 29 de enero de 1854.

En esta oportunidad habrá que buscar las respuestas en la *incomodidad que provocan el contenido y el tono de las intervenciones de Manso* en la prensa y la literatura de la época, y no tanto en las reticencias de los colegas masculinos respecto de la autoría femenina (conviene recordar que muy pronto algunos de ellos comenzarían a acompañar, estimular y patrocinar la labor de escritoras como J.M. Gorriti o, poco después, de E. Mansilla). Los encendidos artículos sobre emancipación de la mujer y educación popular, su polémica opinión sobre asuntos que incumbían a esta última, debieron resultar por lo menos antipáticos a los hombres y también a las mujeres. Me refiero concretamente a la insistencia de Manso por cuestionar no sólo la poca o nula educación que reciben las jóvenes de la época sino también, específicamente, los *libros en los que aprenden a leer* los varones y las niñas.

En el número 2 del 8 de enero de 1854 el *Álbum...* apunta una escueta nómina de títulos que por entonces forman la biblioteca básica de la instrucción primaria: *El Catón, Las Obligaciones del Hombre, el Catecismo, la Doctrina Cristiana* y... “nada más”, se queja Manso, tachándolos de “libros rancios”. Será en un número posterior, cercano al cierre del semanario, que contraponga ese pequeño corpus con otra serie que según ella es la que debe organizar la educación popular:

“la historia del descubrimiento, conquista, revoluciones, geografía, productos && del Río de la Plata; escrita con sencillez y *si posible fuese en verso*. Las primeras nociones más necesarias del derecho natural y la constitución de la provincia completaría el todo de esa educación popular, propagada en las escuelas, y que debe ser uniforme para los niños de ambos sexos” (n. 6, 5-2-1854, el subrayado es mío)

Junto con el derecho, la historia o la geografía aparece aquí *la poesía* como un valor apreciado por Juana Manso para formar el alma de los niños argentinos. Pero esta vez no se han propuesto títulos sino temas. Ellos dictan el contenido de un libro inexistente, al cual la escritora bautiza de antemano: *El Instructor Argentino*, en cuyas páginas deberían incluirse, también, las “nociones principales

de la geografía, contenidos generales de geometría, una descripción más detenida de la América" (nº 6, 5-2-1854).

Se asoman así, al menos dos elementos conflictivos en estas propuestas de Manso con las cuales estaría en desacuerdo un considerable grupo de posibles suscriptoras porteñas que integran el elenco de una institución de peso en Buenos Aires: la Sociedad de Beneficencia. Se trata por un lado, de los crecientes reclamos de la publicista en favor de la *escuela mixta*; por otro de su puja ferviente por la *educación laica*. Aunque hay registros en la correspondencia de Mariquita Sánchez de que durante su exilio ella mantiene al día la suscripción a las publicaciones de Manso, ambas cuestiones debían sonar muy mal a sus oídos y a los de su grupo, el cual –como lo ha señalado Carlos Newland– cuenta por entonces con el apoyo de la opinión católica³⁵.

La *frontal oposición* de Juana Manso a las reglas que impregnan de contenidos religiosos las lecturas femeninas resulta incómoda, a veces incluso irritante fuera de los interlocutores cercanos con los que se entiende al respecto e incluso entre ellos puede parecer a veces excesiva y poco conveniente. A mi entender, la dificultad de Manso para establecer negociaciones o alianzas con las otras mujeres ilustradas que tienen o han tenido una participación en las políticas educativas y en los ámbitos de la sociabilidad letrada de la época incide fuertemente o al menos condiciona la indiferencia de las lectoras y la pobreza de suscriptoras que determinan el cierre del *Álbum...*, tanto como el aislamiento en el que a menudo encontramos a Manso arengando sola, como una voz en el desierto. En este sentido, es preciso agregar que si bien *La Camelia* había

³⁵ “La Sociedad fue especialmente apoyada por la opinión católica, que la consideraba una garantía para los valores religiosos y conservadores. El editor del periódico *El Orden*, Félix Frías, escribió artículos en los que alababa a la institución y su autonomía: las mujeres – sostenía – estaban adecuadamente capacitadas para manejar la educación de su sexo. La Sociedad era una feliz conjunción del esfuerzo público y privado; una combinación óptima para fomentar el progreso sobre la base de motivaciones caritativas (*El Orden*, 17 de julio de 1856), sostiene Carlos Newland, *Buenos Aires no es pampa. La educación elemental porteña 1820-1860*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992. Recordemos también que desde el otro extremo Sarmiento, quien como sabemos comparte desde los *Anales...* las ideas y el programa de Juana Manso sobre educación popular, mantiene al

enfrentado también poco antes y con rudeza, el tema controvertido de la educación y la emancipación de la mujer, y si bien su público tampoco parece haber sido numeroso (lo prueba en parte el corto período de la publicación: el último número coincide con los sucesos de julio del 52 y aunque promete reanudarse, el cierre es definitivo) sus redactoras tuvieron siempre muy presentes a las damas de la Sociedad de Beneficencia. Es más, procuraron mantener con ellas una relación amigable y, en lo posible, solidaria. Se diría que (a diferencia del *Album*) *La Camelia* trata de capturarlas como lectoras, de volverlas sus cómplices *reconociendo públicamente su autoridad* en los asuntos relativos a la educación de las mujeres y su rol social. Así lo demuestran los amables elogios dispensados por el semanario a la entonces presidenta de la Sociedad (Da. Crecencia Boado de Garrigos) y la reproducción en el número 6 de *La Camelia* (22 de abril de 1852) del discurso público que dirigiera por esos días al Gobierno Provisorio.

Nuevos escándalos e injurias contra la escritora. El *modelo de la publicista independiente* versus el *modelo de la tutoría*

El carácter de los reclamos sobre educación y emancipación femenina impulsados por Juana Manso, su convicción de que ellos deben contribuir a la formación de nuevos lectores moldeados en libros *laicos* y *modernos*, sigue presente en sus escritos y también en las lecturas públicas que, pese a la adversidad con que son acogidos, comienza a ofrecer la escritora en la década siguiente. Además de colaborar en la *Tribuna*, *El Nacional*, los *Anales...*, además de escribir una obra de teatro y publicar un manual de historia para ser usado en las escuelas públicas, a mediados de los años 60 Juana Manso ejercita una práctica cultural relativamente nueva en Buenos Aires: *introduce las conferencias*. No se trata exactamente de una práctica común para la época, como lo es en cambio la lectura en voz alta frente al público, la cual se asienta en una tradición porteña y americana de larga data que encuentra su espacio privilegiado en las tertulias, veladas literarias y un poco más tarde en los ateneos culturales. A mitad de camino entre ese rito de carácter doméstico o semipúblico y el otro más formal y académico de la

respecto durante esos años un duro enfrentamiento con Mariquita Sánchez y la Sociedad de

exposición oral en el seno de la cátedra universitaria, Juana Manso inicia las "lecturas" o conferencias que, con permiso de las autoridades municipales, se llevan a cabo en algunas escuelas.

Las ideas son nuevas y la modalidad bajo la cual se difunden también es nueva o, por lo menos, poco generalizada en el país hasta el momento. Alentada por los diálogos epistolares con Sarmiento y por las novedades sobre educación que lee en los diarios y revistas que él mismo le envía desde Estados Unidos, Juana Manso ofrece su primera conferencia pública en la Escuela Normal Número 1. Como cuando emprende el desafío de editar con nombre propio un semanario para mujeres, esta vez tampoco obtendrá el éxito esperado. O mejor dicho, la recepción resulta todavía peor: en más de una ocasión la audiencia reacciona groseramente y la conferencia debe ser suspendida.

En carta personal a su amiga, Sarmiento la consuela atribuyendo el rechazo a dos motivos: por un lado, la novedad del método ("son las lecturas las que irritan. Es la primera vez que se introduce la práctica de hablar en público sobre cualquier materia"), por otro, la dificultad de los porteños para tolerar la presencia de una mujer inteligente que participa de la vida pública: "Sabe usted de otra argentina que ahora o antes haya escrito, hablado o publicado, trabajado por una idea útil, compuesto versos, redactado un diario? *Una mujer pensadora es un escándalo*", afirma Sarmiento en carta firmada en 1867³⁶. Escribiendo o leyendo en voz alta, Juana Manso ya había protagonizado varios. Aunque el corresponsal se refiere aquí concretamente al controvertido episodio de Chivilcoy. Con este elogio a la inteligencia de su amiga, Sarmiento responde (solidarizándose con ella) a las polémicas y a las reacciones furiosas que la escritura de Manso había logrado despertar no hacía mucho.

Algunos meses antes, los lectores porteños asistían a través de la prensa a la afrenta más encarnizada contra la autora. Se trata de una carta abierta dirigida a Juana Manso y publicada en un diario porteño el 29 de agosto de 1866, en la que el corresponsal, que dice hablar en nombre del público, no escatima improperios

Beneficencia.

contra esta mujer que, según él, expresa en un “lenguaje bárbaro” la serie de ideas “corruptas” con las cuales pretende instruir a los maestros. De entrada y sin tapujos, el señor Enrique M. de Santa Olalla ofrece a la escritora un duro diagnóstico (: “desorganización cerebral”) y le recomienda “calmantes para atemperar la irritación de su sangre” y de sus nervios.

La prosa encendida de este corresponsal acalorado profiere todo tipo de descalificaciones (personales y profesionales) contra Manso, deteniéndose particularmente en la negación más absoluta de todos sus talentos:

Como “escritora pública”, está U siendo la plaga de los periodistas, y el hazme reír de todos, cansados ya de oírta disparatar tanto, por lo que está Ud. emborronando papel inútilmente, porque nadie lee lo que ud. escribe, desde que se divisa su nombre al pie de sus “chorizos”³⁷.

¿Qué otro agravio podría ser peor para un autor, en este caso una autora, que echarle en cara la indiferencia completa de su público? Con estas líneas Santa Olalla reaviva el fantasma del fracaso que, a poco de su presentación, determinaba el cierre del *Álbum*... y del cual su propia directora se lamentaba públicamente. Si en aquella oportunidad primó la *indiferencia* de las lectoras, esta vez el *sarcasmo* y hasta la *injuria* son los recursos extremos para la descalificación de la figura de la publicista. No hay chanzas lúdicas ni finas ironías en las expresiones de este hombre que, en mitad de la carta y con letras mayúsculas, profiere contra aquélla la siguiente sentencia: “Es U. lo que se llama una verdadera ERUDITA A LA VIOLETA”.

Manso es llanamente acusada de ignorante. Y, a la vez, de una ambición inusitada e injustificable: “lo que ud. tiene, Da. Juana, es una sed insaciable que la devora por *querer figurar*” (el subrayado es mío). Pero además, este enemigo no se priva de imputarle un cargo especialmente deshonoroso: le dice que ella critica y escribe en contra de todos, en contra de cualquiera, “salvo aquellos que le dan para echar

³⁶ Un fragmento más largo de esta carta de 1867 fue citado por María Velasco y Arias, *Juana Paula Manso. Vida y Acción, opus cit.*, p. 146.

³⁷ Citado por María Velasco y Arias, *opus cit.*, p. 326.

en el bolsillo”³⁸. Esta acusación con la que prácticamente la tilda de mercenaria y de corrupta, defenestra toda posible autoridad de la escritora y resulta algo inaudita en una época en que la escritura femenina suele ser vista (y justificada) exclusivamente como un llamado de la “vocación”, lo cual la distanciaría drásticamente de cualquier proximidad con las tramas del poder o la ambición económica. De modo que lo que este hombre descalifica, en verdad, es el modelo que costosamente ha venido trazando Juana Manso - más allá de los logros o la indiferencia obtenida – y que ofrece la imagen inusual de la *publicista independiente*, forjada desde luego mucho antes del diálogo y la colaboración con Sarmiento, cuando la escritora fundaba el *Jornal...* en Río o el *Album...* en Buenos Aires.

Ahora bien, detengámonos por el momento en otro interrogante: ¿quién es este hombre que ataca a Manso con tanta pasión y vehemencia? Enrique M. de Santa Olalla era públicamente conocido por entonces como maestro de escuela primaria y catedrático en el primer año del preceptorado, donde dictaba varias asignaturas. Había sido director de la escuela modelo en la Catedral del Norte, en la que Manso ofreció su primera conferencia. También él es un hombre de prensa: administró *La escuela Primaria*, más tarde editó otro periódico bimensual llamado *La Enseñanza* (1869-1870). Desde sus páginas vuelve a enfrentarse con Manso, esta vez acompañado por sus hijas, que participan activamente de la publicación. También ellas abogan desde allí por educar a las mujeres y, de hecho, presentan un programa de lecturas que se opone *ex profeso* al que impulsa Juana Manso en los *Anales...*, tanto como a la autoridad moral de su editora:

*La Editora del mencionado periódico [se refieren a Manso] no ha dado hasta ahora pruebas legítimas para justificar tanta soberbia, teniendo de ella el conocimiento de su nulidad como educadora, sin contar en su favor más que con la audacia que la caracteriza, y la manía de querer yankizar al pueblo argentino*³⁹.

³⁸ *Opus cit.*, p. 325.

³⁹ Velasco y Airas, p. 324, el subrayado es mío.

Además de ignorante y de soberbia, en la cita precedente la escritora es acusada de extranjerizante para la cultura nacional. Pero lo que más me interesante de este nuevo cuestionamiento público a la figura de Manso es que esta vez viene dirigido por otras dos mujeres redactoras que perfilan un modelo diverso de intervención femenina en la prensa y, sobre todo, un recurso distinto para legitimar su actividad. Es el suyo un recurso muy poco moderno que, no obstante, sigue teniendo lugar en la Argentina de los años 70, cuando la presencia de la autora es algo menos "rara" y excepcional (recordemos que para entonces Eduarda Mansilla había comenzado a publicar sus primeros folletines, Juana Manuela Gorriti colaboraba asiduamente en diversos medios americanos y la participación de las mujeres en la prensa, ya sea como autoras o lectoras, es cada vez menos azarosa).

Las jóvenes redactoras de *La Enseñanza* "garantizan" la calidad de las publicaciones que ofrecen al público, mientras afirman que su formación se ha realizado – exclusivamente - leyendo los libros de la biblioteca del padre. Y, de hecho, también aseguran que al momento de lanzarse a la vida periodística precisamente es él quien guía sus pasos y avala los escritos. Puede decirse así que este padre que *revisa* el trabajo de las hijas funciona claramente como un *tutor*, un garante y, presumiblemente, como un censor potencial de la lectura y la escritura de las publicistas. Su mirada (y no la producción concreta de las redactoras) busca legitimarlas ante el público. Es ésta una de las tantas variantes que asume la escritura pública de las mujeres en la Argentina de la época, a la cual podemos denominar el *modelo de la autoría tutelada*. Frente a ella, el arrojito de Manso cuando funda y redacta sola un periódico, cuando inscribe su nombre al pie de los ensayos y las ficciones más polémicos arrogándose la propiedad del escrito, o bien cuando pone el cuerpo ante la audiencia, encarnando la figura novedosa de la conferencista, no puede sino resultar osada y desafiante. Es evidente entonces que (como bien apunta Sarmiento) no sólo las ideas sino también *las maneras y recursos* que encuentra Manso para insertarse en la escena cultural (desde mediados de siglo hasta los años 70) son los que provocan el "escándalo". Con todo, en el otro extremo de las ofensas de Santa Olalla

hallamos el estímulo y el entusiasmo de Sarmiento, que por esos años escribe y observa todo bajo los efectos de la influencia norteamericana:

*Aquí vamos muy adelante a este respecto. Cuatrocientos maestros de Posta son señoras; la mitad de la Tesorería Nacional son mujeres, el telégrafo lo pulsan seis delicadas manos, los tres cuartos de los maestros en las Escuelas son mujeres. Toda la literatura de imaginación es de su exclusivo dominio. El folletín de los magazines, revistas, y semanarios los tienen a su servicio, y el público las paga con largeza si ve señales de talento, enviando a la dirección del seudónimo, billetes de banco para estimularlas al trabajo. La novela tiene hoy dos resortes nuevos, para variar sus peripecias, si la heroína es desgraciada en Europa, si la sociedad la deshonra, en lugar de suicidarse o entrar en un convento, emigra a América y principia una nueva existencia. Si la escena ocurre en América, la mujer abandonada, la hija del banquero fallido, toma un nombre prestado, escribe en un diario novelas, se abre camino de nuevo con su talento y su instrucción, y el público admirado, encantado, pide al fin al autor como en los dramas que alcanzan éxito*⁴⁰.

Escritas bajo la influencia de una cultura republicana y moderna, las cartas de Sarmiento a Manso durante su estadía en los Estados Unidos dan cuenta no sólo del entusiasmo creciente por el modelo de la educación popular yankee sino también de la atracción que le produce la afluencia de mujeres en diversas áreas de trabajo y, particularmente, en la prensa. Norteamérica es el lugar de las oportunidades para la mujer trabajadora y, sobre todo, para la mujer escritora que publica. Las cartas y también los ensayos de la época ponen en escena a un Sarmiento conmovido, deleitado por la presencia de una multitud de trabajadoras de las letras que, con su actividad, hacen crecer el mercado editorial y se ganan el sustento. La literatura dignifica a la mujer, le provee un sustento y, a la vez, la vuelve un ser útil para la sociedad. Ellas mueven el comercio y las redacciones en el país más progresista del mundo.

Aunque no se aboca a promoverla con insistencia, puede decirse que hacia mediados de la década del 60 Sarmiento tiene ya en la mira el modelo de la *escritora profesional*, el cual – sin embargo – resulta prácticamente inexistente todavía en el país. Pero frente a imputaciones como las de Santa Olalla por

⁴⁰ Carta de Sarmiento a Juana Manso, fechada en Lago Oscawana, agosto de 1866, en *Ambas Américas, Obras Completas, opus cit.*, tomo XXIX, p. 197-8.

ejemplo, está claro que la visión de Sarmiento sobre la autoría femenina se encuadra junto a las más progresistas y, de hecho, puede decirse que ha evolucionado mucho respecto del lugar más restringido que él adjudicaba a las mujeres en sus primeros escritos para la prensa chilena. En otras palabras, si en los años 40 Sarmiento alentaba la instrucción femenina básicamente en función del rol educador que debían jugar las mujeres *dentro del hogar*, si por consiguiente admiraba a Mme de Staël como una figura *de excepción* y consideraba que la autoría femenina sólo podía constituir una promesa o una esperanza para el futuro (así lo demuestran sus artículos periodísticos en *El Mercurio* o el *Progreso*), hacia los años 60 y 70, éstos y otros escritos suyos hacen pensar que el futuro ha llegado⁴¹. La actividad profesional, el compromiso y, en general, el fervor educacionista de Juana Manso (una mujer que, dicho sea de paso, vive modestamente pero tiene talento y preparación) encajan muy bien con las ilusiones de Sarmiento en estos años. Y es en ese marco de ideas, bajo ese nuevo horizonte de expectativas, que él le brinda su apoyo y su reconocimiento.

⁴¹ Claro que, como lo demuestra su enfrentamiento con las damas de la Sociedad de Beneficencia, Sarmiento sigue considerando que la ilustración de las mujeres debe estar acorde con su clase. Una joven pobre debe recibir, únicamente, una instrucción útil, de acuerdo con sus necesidades prácticas.

III- LA AUTORÍA INTERVENIDA.

La memoria escrita. Saber / no saber leer

Hacia los años 60, cuando se profundiza el diálogo epistolar con Sarmiento y la actividad de Juana Manso se intensifica y se diversifica - repartiéndose entre la educación, el periodismo, las conferencias - la escritora retoma también, significativamente, sus proyectos novelísticos. En 1854 había editado en libro *La familia del comendador*, publicada poco antes como folletín en *Álbum de señoritas*. Tiempo después reescribía el argumento de una novela aparecida en el *Jornal...* (*Misterios del Plata. Romance histórico contemporáneo*), cuya primera versión en español había sido compuesta durante el viaje del exilio y era retomada, nuevamente, para darla a conocer ahora en un periódico porteño. Bajo el título de *Guerras civiles del Río de la Plata*, el 29 de diciembre de 1867 *El Inválido argentino* lanza la entrega inicial.

Las sucesivas reescrituras de esta novela (cuestión en la que nos detendremos luego) nos ayuda a enfocar un interrogante, fundamental para encarar la obra de Juana Manso, y con ella el tipo de escritora que representa hacia mediados del siglo XIX. La pregunta es: *qué lugar ocupa la ficción* en su obra, qué sentido adquiere en el marco de una producción prolífica y variada, donde conviven el fervor educacionista, la actividad periodística y la literatura. En primer lugar, sabemos por sus biógrafos que Juana Manso regresa de su viaje por Norteamérica y La Habana con los manuscritos de *Los misterios del Plata*, trae también un cuaderno de apuntes autobiográficos, los recuerdos de viaje, las primeras poesías. Es en este período de desplazamientos constantes y de desarraigos cuando la literatura parece fluir con más facilidad y sin trabas. Probablemente el viaje (vinculado a la carrera profesional del marido) dificulta la realización de las expectativas y proyectos personales pero ofrece, a cambio, la sensación de un tiempo a la deriva que despierta la necesidad y la ocasión de escribir, más allá de todo programa. La literatura se asoma entonces en esta etapa diletante de la vida de Manso pero se vuelve menos nítida y constante más tarde, cuando la actividad profesional se organiza fuertemente entre la prensa y el aula.

Mirando en perspectiva el conjunto de su obra se diría entonces que la ficción propiamente dicha ocupa un lugar complementario, *subsidiario* a los proyectos de intervención social y política de la publicista. A diferencia de otras escritoras contemporáneas, Manso escribe y publica tan sólo dos novelas. Sin embargo, un gesto llama la atención: la reescritura permanente a lo largo de la vida de una misma historia, una misma novela. Manso retoma, traduce, reescribe una y otra vez el argumento de *Los misterios del Plata*, como si allí se cifrara una trama ineludible, el drama nodal de la identidad argentina, el único que esta escritora desea contar. En cada una de las versiones su voz acompaña el texto literario desde el paratexto: notas, prólogos, presentaciones sitúan y resitúan la novela, intentando explicar la perspectiva de la autora cada vez que vuelve a abordarla⁴².

Detengámonos ahora en el prólogo de 1867⁴³. Allí Manso hace explícito el afán didáctico que alienta la publicación. Por una parte, este texto preliminar advierte a los lectores (al público y la crítica) acerca de *cómo leer y entender* el folletín. En otras palabras, ofrece a la vez una "lección" y una "memoria" que debe perdurar

⁴² Existen seis versiones de la novela. La primera, el manuscrito original, no fue recuperado. Las otras cinco se publicaron del siguiente modo. **Publicación en periódicos:** a1) *Misterios del Plata. Romance Histórico Contemporáneo*, con introducción de la autora y como folletín en *O Jornal Das Senhoras*, Río de Janeiro, a partir del 1 de enero de 1852; a2) bajo el título "Guerras civiles- del Río de la Plata- 1 parte. Una mujer heroica- por Violeta- 1838", en español y también como folletín en el diario *El Inválido Argentino*, Buenos Aires, diciembre 29 de 1867 a 16 de febrero de 1868, números 53 al 60. **Ediciones en libro:** b1) *Los misterios del Plata. Novela histórica original* (Buenos Aires, Imprenta "Los Mellizos", 1899. Texto completado por editor desconocido; b2) *Los Misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas, escritos en 1846*, Buenos Aires, Librería y Casa Editora de Jesús Menendez e hijo, 1924, "prologada y corregida" por D. Ricardo Isidro Lopez Muñiz; b3) *Los Misterios del Plata*, Rovira ed., Buenos Aires, 1933 (esta edición pertenece a la Biblioteca La Tradición Argentina: Año 2, tomo XXX de la colección).

En las cinco versiones conocidas el nombre de la autora sufre modificaciones: en a1) Joanna Paula Manso de Noronha; a2) Violeta; b1) Juana P. Manso de Noronha; b2) Juana Manso de Noronha; b3) Juana P. Manso.

⁴³ Esta versión puede consultarse actualmente en el apéndice a la biografía de Velasco y Arias, op. cit, p. 417-474. En adelante, las citas a esta versión del *Inválido* corresponden a dicha edición. Por otro lado, las citas correspondientes a las ediciones póstumas se indican por capítulo (y no por página), para facilitar su ubicación en cualquiera de las tres ediciones en libro de la novela (1899, 1924 y 1933).

en la conciencia nacional mediante la escritura: "Si algún mérito tienen [estas páginas], es la pretensión de conservar a los venideros, la *tradición escrita* de los dolores que han trabajado nuestra sociedad" (*Inválido...*, 376), dice la autora en el prólogo.

Pero no es ésta la única vez que la novela enfatiza el valor de lo escrito (por encima de la oralidad). Otros muchos comentarios similares se deslizan en el interior de la obra (y en sus diversas versiones), ya sea a través de la caracterización de personajes o en las descripciones de época, subrayando la importancia que Manso adjudica a las letras.

No casualmente esta versión del 67 coincide con la campaña por la presidencia de Sarmiento, impulsada por esos días en el interior mismo del diario. Para entonces la escritora parece más sensible que nunca a la influencia literaria del *Facundo*. En esta novela que habla del exilio y con él de la persecución de Rosas a los líderes y enemigos acérrimos de la oposición (aquí representados por la familia Avellaneda), la escritura (y la lectura) representan un bien supremo cuya práctica debe ser promovida a través de la educación popular, porque constituyen el signo distintivo del honor republicano.

Ante la amenaza de una muerte inminente, los consejos morales del Dr. Avellaneda a su hijo dan cuenta de su *elocuencia* al hablar. Pero también, este legado se expresará *por escrito*: el protagonista encomienda a su mujer los "papeles" y las "notas" donde ha depositado sus ideas sobre educación: "mis sueños eran hacer de mi hijo un republicano perfecto", afirma conmovido (*El Inválido Argentino* 2-2-1868-). La *exaltación de la escritura* aparecía ya en la primera versión de la novela, aunque bajo una leve variante: allí se dice que el padre había escrito "un tratado de educación" que, en caso de morir, la esposa debía *leerle a diario* al muchacho, acompañando la lectura con explicaciones que aseguraran la comprensión adecuada del texto.

En ambas versiones, lectura y escritura desempeñan una función *moralizante* y *cívica*, mediante la cual se verifica en la novela *la unión de la familia unitaria*, es decir, la comprensión intelectual y espiritual de sus miembros. En este punto resulta oportuna la comparación con *Amalia*, la novela de Mármol con la que este

folletín de Manso dialoga intensamente. Como hemos visto en el capítulo anterior, allí los protagonistas comparten lecturas y conversaciones literarias: poesías, romances, libros filosóficos constituyen la referencia obligada de los buenos momentos pasados entre amigos o vividos en la intimidad de la pareja. Mármol no olvida subrayar (una y otra vez) *el placer de la lectura*, lo cual aparece como un rasgo distintivo de la *familia romántica*, que es el foco narrativo desde el cual el autor desprende los múltiples hilos del relato. Manso trabaja, en cambio, en torno a la representación de la *familia unitaria*: en ella la felicidad sólo puede ser producto de una *educación útil y programada*, que prioriza ante todo la moral y con ella el bienestar ulterior de la familia. Por eso, para describir la Argentina rosista, la escritora compone una frase tan contundente como ésta: “El mismo desorden que reina en las instituciones reina en la sociedad, y después en el interior de la familia” (capítulo XVII).

La frase es casi un axioma que establece la continuidad entre esos tres eslabones inseparables - Estado, sociedad y familia -, cuyo hilo conductor debe ser la moral pública. Frente al caos o la corrupción de un orden político quebrado por la tiranía, la educación aparece como el único vehículo que podría restablecerla. De modo que no hay tiempo ni espacio en *Los misterios...* para narrar el placer de la lectura y la escritura. No es que la autora lo desconozca o valore poco ese placer sino que la *premura didáctica* la lleva a priorizar la función utilitaria de la letra.⁴⁴

En sus novelas Manso retoma y pone en funcionamiento las convicciones y propuestas que sostiene con ahínco en los ensayos periodísticos: *educación popular* como vehículo de ciudadanía, *ilustración femenina* como condición de la familia republicana se reflejan en la idealizada semblanza de los Avellaneda. *Saber o no saber leer* define la identidad moral de estos y de todos los personajes

⁴⁴ Desde otro ángulo, esta novela sí comparte con *Amalia* la idea de que los “papeles” y la letra escrita pueden tener un valor decisivo contra las acciones de Rosas. Precisamente, en *Los misterios...* el personaje evita enviar información escrita a sus súbditos, prefiere servirse del mensaje oral y, de ser posible, de la “ignorancia” y torpeza de sus mensajeros. Al mismo tiempo, el narrador subraya el valor documental de los papeles, cuya materialidad puede oficiar, llegado el momento, como prueba contundente de los delitos del tirano. En este reconocimiento del valor documental e histórico de la letra escrita, Manso coincide enteramente con Mármol.

de la novela, a excepción tal vez, de Juan Manuel de Rosas: un *letrado perverso* que mueve los hilos de la política por medio de las armas y la prensa. La "Gaceta" y el "Brithish-Packet" son "los dos estandartes del dictador" que saben cómo engañar al público haciendo pasar por "ídolo" a un "verdugo". ¿Quién pensaría que un diario escrito en inglés "puede publicar mentiras [...] Quién concibe que Rosas puede pagarlo? Un diario escrito en inglés no puede mentir", sugiere irónicamente el narrador párrafos después de mostrarnos al tirano frente a su escritorio interrogando a uno de sus súbditos. "*Rosas se puso a escribir*", agrega. Y en esa breve frase se sintetiza el gesto más temible y eficaz del enemigo. Rosas está lejos de ser un ignorante. Por el contrario, más bien se asoma en él la sombra amenazante de un *monstruo letrado*: el dominio de la prensa, la opinión pública y las leyes escritas dependen por completo de su habilidad y de su astucia. En ésta y otras imágenes de un Rosas poderoso e inteligente que domina a sus secuaces a través de la letra, Manso coincide con la perspectiva de Mármol y de varios otros escritores del siglo XIX.

Pero fuera de este caso de excepción, en *Los misterios... la moral* de los personajes depende absolutamente de la *instrucción* recibida. La integridad del gaucho Miguel oscila entre el bien y el mal porque él no ha sido educado: "ni yo sé lér", dice el personaje en el folletín del *Inválido* (9-2-1868). "Yo nada sé", afirma en las ediciones póstumas. Y más tarde Simón lo salva con un juicio que expresa claramente la opinión de la autora al respecto: "Es ud. más ignorante que culpable" (capítulo XII). En general la ignorancia arrastra hacia el mal, coloca a los sujetos débiles bajo el dominio de los poderosos sin escrúpulos. Contrapesando esta falta, la influencia de los Avellaneda y de Simón —el gaucho que se ha formado en las filas de San Martín y de Belgrano— opera sobre él produciendo un cambio decisivo y benéfico. Los valores de la familia unitaria y la bondad de los héroes patricios que enseñaban a su tropa a combatir y *también a leer* (: "el Gral. Belgrano nos hacía enseñar a los más muchachos, aprendimos poco a gatas deletrando", *Inválido* —9-2-1868—) conmueven profundamente a Miguel y provocan su transmutación moral y política. Saber leer y escribir no garantiza la felicidad pero augura un porvenir digno y civilizado para la república.

Es precisamente en esta línea de ideas que el prólogo a la edición del 67 sostiene la exaltación de la *memoria escrita*, concibiendo la novela como un instrumento apropiado para construir el “futuro” a partir de las “lecciones” del pasado. Así, el folletín se perfila como un *texto pedagógico*, más ameno y entretenido que un “tratado de educación” pero igualmente instructivo para los lectores. Esta escritura sería capaz de *enseñar* los valores que la sociedad del momento necesita aprender. Como Sarmiento (cuya inminente presidencia entusiasma a su amiga) y como Mármol, Manso pretende que la literatura asuma a la vez una funcionalidad didáctica y un imperativo histórico: se trata, en su caso, no tanto de interpretar como de “demostrar verdades” que ya habían sido denunciadas en las últimas dos décadas por la narrativa antirrosista y cuyas consecuencias aquejan todavía a la república.

La verdad, en la encrucijada de la historia y la ficción

Además de exaltar el valor de la escritura novelesca de la historia, en el prólogo del 67 la autora apela a los lectores para explicitar un conflicto no del todo resuelto. Manso aclara que “los personajes son *reales*” pero el cuadro general pertenece a “la *fantasía* del pintor que unas veces *copia* de la naturaleza y otras *crea*, inspirándose en el corazón” (*Inválido*, 376). Emergen así dos órdenes, o dos principios antagónicos que conviven aquí con dificultad: la pretensión de *verdad* y la *imaginación*; la *realidad* y la *fantasía*; la *copia* y la *creación*.

De un lado, la autora declara “el carácter verídico de los hechos narrados”, del otro, confiesa los esfuerzos por “tratar de aproximarse a ellos”. *En esa disonancia se juegan el relato y sus múltiples versiones*. Es decir, de esa dificultad por combinar verdad e imaginación resurge el trabajo constante de la escritora: sus intentos siempre renovados por narrar literariamente la realidad, por suscitar al mismo tiempo la mirada crítica (y condenatoria) del público frente a los errores de un pasado sangriento. Manso parece consciente (y alerta) de los peligros que acarrea esta empresa. Si por una parte la literatura habilita al *artista* (y es este el término con el que Manso significativamente se define a sí misma en el prólogo) para narrar la historia bajo el trazo de la imaginación novelesca; por otro, la

historia real, los “personajes reales” (presentados bajo nombres ficticios) colocan a la autora en un terreno susceptible a las críticas: “Pido anticipadamente a alguna de mis lectoras, que no se escandalice si ve su nombre en letra de molde: la historia y el romance son de la propiedad del artista” (*Inválido*, 377).

¿Cómo entender esta última advertencia? ¿Qué significa aquí la *propiedad* del artista? ¿Acaso se trata de un resguardo formal, como los que todavía hoy suelen acompañar la presentación de un film o una novela con marcadas connotaciones extraliterarias, del tipo: “los personajes y hechos de esta historia son producto de la ficción, cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia”? ¿O por el contrario, la advertencia nos dice que la profesión de la artista la avala para usar en la ficción anécdotas y nombres provenientes de la vida real? ¿O bien habría que entender literalmente la frase: la obra es propiedad del artista, es decir, le pertenece por completo (aunque aquí el nombre de autora se resguarda tras el seudónimo) y, por lo tanto, no necesita la autorización de los lectores, ni de las lectoras, para llevar su nombre a la ficción? (¿y, en todo caso, cuáles serían esos nombres que apuntan una referencia extraliteraria?). El texto no responde a estos interrogantes pero claramente los plantea, para prevenirse del “escándalo” que amenaza con volverse en contra suya una vez publicada la novela. Tal vez sea por eso que esta escritora que siempre ha colocado el nombre propio al frente de la obra se escuda ahora bajo un seudónimo femenino (Violeta), buscando eludir así nuevos enfrentamientos violentos con los adversarios. Manso parece haber oído esta vez la advertencia de su amigo Sarmiento, que en las cartas que le envía por esos años desde Estados Unidos le aconseja “bajar la voz” frente a las agresiones.

No obstante, el problema de la “verdad” reaparece como preocupación y advertencia a los lectores una y otra vez, en las notas al pie de las ediciones póstumas o en el interior mismo de la ficción. “Los pensamientos [de los personajes] pueden dar a mis lectores una idea del país donde pasan los sucesos y *demostrar claramente verdades* que están hoy casi desconocidas, aunque contemporáneas” afirma el narrador. Pero a veces, la pretensión de verdad cae en el colmo de la contradicción, haciendo tambalear incluso la decisión del género

elegido para narrar la historia: “Los hechos que transcribimos son tan ciertos [...] /o *que escribimos no es un romance*, es la relación de acontecimientos muy reciente, y que en aquellos desventurados países se renuevan todos los días”, (capítulo XXIV, el subrayado es mío), afirma el narrador refiriéndose a una tragedia amorosa de la época.

En la reescritura de la novela, Manso parece enfrentarse una y otra vez con esta dificultad que toma por momentos la forma de una pregunta que también se hacen otros novelistas e historiadores a lo largo del siglo XIX: *¿cómo narrar la historia nacional?*, ¿con el rigor del archivo y de una voz lo más neutra y objetiva posible o con los recursos de la literatura? En el campo de la cultura argentina de la época el interrogante despertaría polémicas notorias como la de Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre a comienzos de 1880.⁴⁵ Por momentos, Manso parece tironeada entre ambas opciones, a la que se suma (como veremos luego) la decisión de narrar la historia a través de un lenguaje realista.

⁴⁵ Entre 1880 y 1881 exactamente, Mitre publica las *Comprobaciones* y López responde con las *rectificaciones*, que luego engrosarían dos volúmenes titulados: *Debate histórico/Refutación/a las/ comprobaciones históricas. sobre la/ historia de Belgrano* (publicado por Lajouane en Buenos Aires, 1882). Ver Ricardo Rojas, “Fundación de la historia argentina”, en *Historia de la Literatura argentina, tomo IV, Los Modernos*, Buenos Aires, Librería “La Facultad” de J. Roldán, 1922. Precisamente en la edición de 1933 de *Los misterios...* (Buenos Aires, Rovira) se promociona, entre otras obras, una novela de López, *La loca de la guarda*. Un *slogan* final sintetiza en letras mayúsculas la leyenda que acompaña la presentación del autor y de la obra: “MÁS QUE UNA NOVELA Y MUCHO MÁS ATRAYENTE Y AMENA QUE UNA HISTORIA” reza la publicidad de la colección Biblioteca “La tradición argentina”, donde también se incluye la novela de Manso. La presentación del libro de López reenvía a los lectores directamente a la obra que están leyendo, recordándoles que también ella goza de las mismas cualidades. El arte de combinar la “verdad” de la historia con una prosa amena y atractiva constituye el esfuerzo y la preocupación más denodada de Manso y aparece en primer plano, en el contraste de las notas con el cuerpo principal de la novela. Las asociaciones entre uno y otro autor, o mejor, entre una y otra forma de llegar a una “novela histórica” se reiteran en la presentación publicitaria de López: “Supo hacer de la historia el más ameno de los relatos y *como además, había vivido esa misma historia*, puso en ella toda la verdad y toda la emoción que no es posible encontrar en los documentos”. La exaltación de las virtudes de López se escribe sobre los pliegues de la vieja polémica con Mitre pero, incidentalmente, ilumina la novela de Manso. Como él, esta escritora y su editor nos recuerdan, desde un comienzo, que ella también es testigo y participe de una historia “verdadera” y “emotiva” que teje los hilos principales de su novela.

Pero sea cual fuere la opción elegida, lo cierto es que “la verdad” se ubica en una encrucijada ineludible entre la historia (real, verdadera) y la imaginación novelística. Entonces, texto y paratexto exhiben *la tensión permanente entre esos dos órdenes*: la autora no se resigna a que la novela sea un “romance” de entretenimiento, ni pretende convertirla en un mero “documento” histórico. En ese dilema se juega la búsqueda permanente de un texto más acertado, más apropiado para transmitir al público la “verdad” sobre el pasado.

Se diría que esta novela de Manso practica la certeza de un escritor argentino actual, cuando afirma que la ficción es un lugar de incertidumbres entre lo verdadero y lo falso. En esa zona de indecibilidad se juega el *efecto* de la ficción, propone Ricardo Piglia⁴⁶. Y el efecto cambia siempre con el público, se ajusta a sus perspectivas, también a sus necesidades. Por eso el texto de Manso no descansa, no se afina, no encuentra su lugar sino en la *movilidad*, en la *inestabilidad* de la trama narrativa, los personajes y las diversas posiciones de la autora en cada una de las versiones. Tal vez sea en la suma de todas ellas, y no en una en particular donde haya que buscar el sentido de las reescrituras de Manso, así como la “verdad” de esta novela que se resiste a ser contada de una sola vez, bajo una forma textual fija y congelada.

El lenguaje de lo real; la babel rioplatense

Antes de adentrarnos un poco más en *Los misterios...* y sus versiones es necesario considerar ese otro aspecto controvertido y peculiar de la escritura de Juana Manso, al que hicimos mención anteriormente. Se trata del *lenguaje realista* de los personajes, del narrador y de la autora, una cuestión directamente vinculada al contenido político de la trama.

Recordemos una vez más que la novela cuenta la historia de un exiliado durante el rosismo y su encarnada persecución fuera de la patria. Como ha señalado eficazmente Liliana Zuccotti, la historia política se cuenta aquí en clave familiar⁴⁷.

⁴⁶ “La lectura de la ficción”, en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000, pp. 9-19.

⁴⁷ Liliana Zuccotti, “Los misterios del Plata, el fracaso de una escritura pública”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, OEA, vol. XLV, 1995, n. 3, 381 a 389. Aprovecho esta mención de Liliana para recordarla en medio del trabajo, ningún lugar

Sin embargo, no por eso el lenguaje de la novela resulta menos violento u agresivo, ni el tono narrativo menos partidario. Por el contrario, constantemente la autora subraya su opinión sobre los hechos referidos y exhibe su compromiso con una causa política, dentro y fuera de los márgenes de la ficción. Al lenguaje crispado, a ratos injurioso y decididamente faccioso que hablan los personajes de esta historia se suman el tono encendido del narrador y de la autora, que desde las notas al pie refuerza constantemente su perspectiva política. La postura reviste una osadía inusual en la escritura femenina, a tal punto que Manso decide disculparse con su público: “pedimos *perdón* a nuestros lectores de usar este *lenguaje chabacano*, pero no hacemos sino copiar el original, llenando nuestro deber de escritores” (capítulo XXII; el subrayado es mío), afirma a propósito de una frase de Salomón en el interior de la novela (: “si empiezan a gritar se me interrumpe el hilo”).

Algunas líneas arriba, este mismo personaje disparaba en el narrador una aclaración significativa: antes de llegar a ser presidente de la Mazorca, Salomón era “lo que llaman en el Río de la Plata, *pulpero*; que vertido al español quiere decir *tabernero*”. En torno al personaje y su registro lingüístico se juegan al menos tres cuestiones interesantes de la novela: 1) el interés de la escritora por *traducir* de una cultura a otra el sentido y el uso apropiado de ciertos términos, lo cual implica la potencial proyección de la novela hacia un lector extranjero, 2) su preocupación por capturar esa lengua *popular y rioplatense* que hablan los miembros de la Mazorca y también los gauchos que acompañan a Rosas. Uno de

mejor para dedicarle este capítulo. Liliana llegó a Manso por los azares y vicisitudes de la investigación literaria pero sintió por su figura no sólo una curiosidad intelectual auténtica sino, creo, casi una pasión fundada en el modo como la obra de esta escritora le permitía dilucidar problemas relevantes de la literatura argentina del siglo XIX, ámbito de su especialización. A través de comentarios ligeros o en largas charlas sobre literatura, Liliana supo transmitir y compartir con sus amigos y colegas cercanos ese entusiasmo. Personalmente le debo a ella mi propio contacto con Manso y su inclusión en la tesis, que es también un pequeño homenaje a la memoria de Liliana y, sobre todo, una forma de reencuentro con el trabajo crítico de una amiga querida con la que todavía seguimos dialogando. Por otra parte, no quiero dejar de mencionar que durante los últimos años Liliana preparaba una biografía de Juana Manso, de la cual había escrito ya varios capítulos. Es mi deseo que alguna vez esos y otros trabajos suyos relativos a su tesis doctoral (“Palabras cruzadas. Periodismo y literatura”) puedan ser editados.

los intentos más significativos de *Los misterios...* es dar con ese lenguaje, capturar esas voces populares que circulan por la ciudad y la campaña. 3) La necesidad de ser “fiel al natural” introduce a la escritora en el terreno de lo feo y lo grosero.

Estamos aquí en la médula de otro tironeo entre la *historia verdadera* y el *lenguaje tolerable* en un relato que se precie. La escritora pide “perdón” por el “lenguaje chabacano” y muy poco decoroso. Un lenguaje poco esperable y sobre todo poco admisible, si consideramos que quien escribe es una mujer. O para decirlo con Roland Barthes, “el efecto de lo real” resulta aquí un efecto indeseable⁴⁸. Porque circunscribe una zona de peligro que impregna la totalidad del texto y el estilo de la autora. Todavía en 1924 el editor póstumo de la obra necesitará prevenir al público sobre estos y otros desmanes: Juana Manso “es contemporánea de Rosas. Con esto basta para decir, que si bien podrá gustarse en sus escritos el sabor de las cosas bien conocidas por la autora, *no se le podrá exigir imparcialidad*” (el subrayado es mío), afirma en el prólogo de la novela Ricardo Isidro Lopez Muñiz.

Desde luego, tal advertencia del editor tiende más bien a justificar (o a pedir indulgencia por) la perspectiva fuertemente partidaria de la obra, pero ésta resulta inseparable de los términos y el lenguaje que hablan sus personajes. De manera que realismo político y realismo estético se juntan y se potencian uno a otro en la trama de *Los Misterios...*, logrando una combinación que amenaza con ser excesiva, descarnada e insoportablemente perturbadora para la imagen de la escritora romántica. Es por eso que Isidro Lopez procura guiar al lector por el camino que debe llevarlo a la interpretación apropiada de este libro, el cual se presenta de todos modos como el testimonio o el retrato de una época de la cual habría sido *testigo* la escritora.

No obstante, es preciso advertir que en el siglo XIX la problemática del lenguaje (y eventualmente el género literario) apropiado para narrar asuntos relativos a la historia no atañe solamente a la autoría femenina. Basta recordar, por ejemplo,

⁴⁸ Barthes, Roland, “El efecto de realidad”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

que cuando Juan María Gutiérrez exhuma los papeles de Esteban Echeverría, entre ellos *El Matadero*, siente también la necesidad de justificar el lenguaje de la obra, sus escenas y diálogos extremadamente realistas, aduciendo que el autor se encontraba bajo la cercanía del exilio y de la muerte cuando la compuso. Como lo hace Manso en la presentación del 67 al folletín del *Inválido...*, en 1871 Gutiérrez define *El Matadero* como un “croquis”, un cuadro del natural. De esa manera intenta justificar la carnalidad de los diálogos y las descripciones.

Por otro lado, no sabemos con certeza qué causas habrían llevado al propio Echeverría a desechar la publicación de la obra pero es probable que su “realismo” subido haya incidido sobre la decisión. En todo caso, a pesar de las dudas y dificultades que despierta en Manso la cuestión del lenguaje, ella sí publica la novela e incluso planea un futuro para la obra. Pero la amenaza de estar tocando un límite (el límite del decoro literario o la prudencia estética) reaparece una y otra vez en la conciencia de la autora. Es así que al describir el ambiente de la sociedad mazhorquera, el narrador de *Los Misterios...* elude *explícitamente* los diálogos que sostienen los personajes allí presentes: “Nosotros no repetimos al lector palabra por palabra de estos horribles diálogos, para evitar la repetición de semejante *lenguaje bárbaro*” (capítulo XXII, el subrayado es mío).

En esta novela, hacer hablar al enemigo constituye al mismo tiempo una necesidad (política) y una osadía (literaria): el lenguaje busca revelar la maldad de aquellos hombres, pero también amenaza con manchar la honorabilidad de la escritora. De hecho, en el interior de la ficción o en las notas al pie, Manso parece haberse topado en más de una ocasión con una pregunta de difícil respuesta: ¿cómo narrar lo horrible?, ¿cómo representar lo abyecto, lo hediondo, lo salvaje?, ¿cómo traspasar los límites del decoro sin pagar muy caro las consecuencias? Son éstas, en verdad, preguntas que asaltan e impregnan la literatura del período rosista, poniendo en riesgo a los autores en general y más aún a las autoras que recién comienzan a asomarse en la escena literaria.

En *Los misterios...* los lenguajes son objeto de un trabajo intenso que abre críticas, autocríticas y reflexiones a lo largo de sus páginas. Como lo muestra el ejemplo de Salomón, Manso se propone no sólo exhibir a través suyo la barbarie del enemigo

sino también *rescatar el habla* de los diversos sectores sociales: gauchos, extranjeros, unitarios. La elocuencia verbal de Avellaneda contrasta drásticamente con la jerga de los italianos que hablan un “carcamán” incomprensible. Uno y otro contrastan a su vez con “el lenguaje de los campesinos” (capítulo IX) que, por ejemplo, llaman “islas” a lo que el narrador traduce como “selvas o florestas”. Al igual que Sarmiento en el *Facundo*, esta escritora se empeña en capturar “la voz del otro”⁴⁹: las voces de los gauchos como Miguel y Simón, el “noble lenguaje” de Avellaneda, el “horrible lenguaje de Caccioto” se cruzan en la novela y conforman una *babel rioplatense* donde se anudan todas las tensiones y se cifran “los misterios” que Manso pretende develar a sus lectores.

Las escritoras y el dinero

Juana Manso se diferencia drásticamente de las escritoras contemporáneas, que también escriben sobre dramas nacionales en clave familiar o amorosa pero eluden el lenguaje abiertamente realista y el compromiso político explícito, o al menos procuran dar la sensación de que su perspectiva sobre el mundo político proviene de una opinión independiente y crítica, extrapartidaria. Es éste el caso de Eduarda Mansilla, que en su novela *Pablo ou la vie dans les pampas* ofrece también una mirada condenatoria sobre la realidad política. Aunque, a la inversa de Manso, sus críticas recaen sobre el mundo unitario.⁵⁰ Por su parte, el tono romántico y los recursos fantásticos y melodramáticos que emplea en sus relatos Juana Manuela Gorriti la colocan en un espacio más acertado para la imagen de la mujer escritora. Aunque sus relatos narran y abominan los desastres del período rosista, su condena no es resueltamente partidaria (los federales también se

⁴⁹ Sobre esta cuestión en *Facundo*, pueden consultarse al menos dos trabajos fundamentales: “Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de D. F. Sarmiento”, en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 19 a 34 y Ricardo Piglia, “Notas sobre *Facundo*”, *Punto de Vista*, año 3, núm. 8, 1980.

⁵⁰ Mansilla también vuelve una y otra vez sobre la noción de “libertad”, que tanto preocupa al narrador de *Los misterios*. Pero en su novela, la libertad de los unitarios representa, por el contrario, una palabra vacía y tramposa con la que el gobierno engaña al pueblo y justifica sus delitos. En *Pablo...* los unitarios no respetan las leyes que han creado y de las que se jactan. Me refiero más extensamente a esta cuestión en el capítulo 4.

enamoran, los unitarios también asesinan en los relatos de Gorriti) sino que recae más bien sobre las artimañas de la política y en general de la guerra, como un monstruo maligno que signa la felicidad amorosa y familiar.

A diferencia de estas colegas contemporáneas, el tono crispado, el lenguaje político y realista, el compromiso partidario de Juana Manso resultan inusitados para la época. Si escribir y publicar constituye prácticamente una osadía para las mujeres de comienzos y mediados del siglo XIX en Argentina, los recursos y posicionamientos que asume esta escritora la colocan en un lugar extremadamente vulnerable. Se suma a esto la falta de recursos económicos y el poco o ningún apoyo institucional o personal que recibe cuando decide encarar proyectos de largo aliento como la edición de un semanario (incluso el respaldo de Sarmiento resulta a veces un apoyo más controvertido que beneficioso).

Album de Señoritas no es auspiciado por ninguna otra publicación o núcleo de escritores, carece de colaboradores de prestigio que podrían legitimar y promocionar la suscripción femenina. Y, desde luego, no cuenta con ninguna publicidad comercial. Como sabemos, el resultado es que el semanario se queda muy pronto sin público. Recordemos cómo se manifestaba su propietaria al respecto:

Concluyen con este número mis tareas, y con el derecho del amor maternal, labro aquí el epitafio de este mi querido hijo (...); no bastaron ni cuidados ni sacrificios a robustecerle una vida minada por la consunción desde que nació en el desamparo y en el páramo de la indiferencia⁵¹.

Poco antes, cuando todavía exhortaba a las lectoras a que prestaran su ayuda para que la publicación continuase, Manso se refería concretamente al problema del dinero y la falta de solidaridad de sus colegas en uno de los últimos números del *Album*...:

Mi ambición no es plata. No tengo fortuna, pero tampoco abrigo deseos dispendiosos. Tengo fe en la Providencia y cuando me inquieto no es personalmente por mí, y sí por aquellos a quienes soy necesaria. Con todo, si puedo conformarme con no ganar, y si nunca he considerado la fundación de este

⁵¹ *Album de Señoritas*, Buenos Aires, 17 de febrero de 1854.

*periódico como un medio de especulación, tampoco ha podido nunca entrar en mis cálculos de presupuesto mensual y de economía doméstica, gastar una fuerte suma por mes en imprimir papel, cuyo destino más próximo será ir para alguna taberna a envolver azúcar y arroz. Conté siempre con obtener la protección de la clase ilustrada y del círculo abastado de Buenos Aires... Nada he conseguido!*⁵².

La queja o la pesadumbre de Manso coloca en primer plano un problema para nada menor, inherente a la autoría femenina (y, desde luego, a la autoría en general): la relación entre la escritura y el dinero. De hecho, cuando Manso profiere esta queja pública todavía está muy cercana y presente una de las polémicas más resonantes de la cultura argentina del siglo XIX, en la que participan dos de las personalidades más sobresalientes de la época. El tema del dinero surge entre las páginas de las *Ciento y una* y las *Cartas quillotanas*, en las que Alberdi acusa a Sarmiento de haberse financiado la carrera periodística con sueldos provenientes del Estado. Para Alberdi, el dinero del gobierno condiciona la libertad intelectual. Por eso, tal como lo expresara también en sus escritos autobiográficos, el exilio se presenta como un salvoconducto para el escritor, quien fuera de la patria donde habita el tirano no está obligado a rendir explicaciones a nadie de lo que dice y publica. Pero para Sarmiento - que también escribe desde el exilio - el dinero recibido de un gobierno extranjero como paga por su labor periodística no amenaza en absoluto su libertad de escritor. Al contrario, el dinero resulta imprescindible para la supervivencia. Bajo tal argumento, Sarmiento se jacta de haber vivido de la prensa y acusa a Alberdi de vivir del *bufete*. Es decir, de no ser un verdadero periodista, de anteponer siempre los tiempos del abogado a las obligaciones del hombre público. En tanto pone en escena la relación entre *el dinero y la prensa*, esta polémica nos resulta interesante porque, entre otras cosas, anticipa en el lenguaje de su época una reflexión que será decisiva en el futuro: la que se refiere a la autonomía del escritor. Pero a su vez, la polémica ilumina un interrogante propicio y necesario para considerar desde esta óptica la labor de las mujeres publicistas y las literatas durante el período. ¿Cuál es la relación entre la escritura femenina y el dinero? ¿Cómo hacen las mujeres para publicar o, mejor, en qué medida el dinero

⁵² *Album de Señoritas*, Buenos Aires, 29 de enero de 1854.

condiciona su posibilidad de ingresar (o no) al ámbito de la sociabilidad literaria de la época, a través de la publicación de sus textos. Es decir, ¿cómo se financia la carrera literaria de una mujer escritora a comienzos o mediados del siglo XIX, cuando el rol del escritor no está profesionalizado y no existe todavía un “mercado” del libro?

A mediados del siglo XX (una centuria después del momento que nos ocupa) Virginia Woolf reflexionaba con profunda lucidez sobre esta cuestión en su ya clásico ensayo “Un cuarto propio”. Woolf evoca el pasado de la literatura femenina en Inglaterra: Charlotte Brontë, George Eliot, Jane Austen escribían en la misma sala donde los hermanos o los hijos comían, jugaban, conversaban. También en América la casa y la convivencia familiar eran por entonces el único ámbito posible de producción para una mujer escritora (con o sin un cuarto propio, según la clase social a la que ella pertenece). A medida que avanza el siglo la figura de las publicistas y literatas se hace más familiar, pero la posibilidad de convertirse en una de ellas depende siempre del dinero y la aprobación masculina: la fortuna familiar, el subsidio estatal o la promoción del libro por parte de instituciones literarias son, la mayoría de las veces, las únicas opciones.

Juana Manso está separada de Noronha cuando regresa a Buenos Aires después del exilio. Pero ella no es una mujer de fortuna, sus recursos son escasos y tiene dos hijas pequeñas a las cuales mantener. Sin embargo asume la redacción del semanario no sólo con recursos propios (y precarios) sino también sin padrinazgos. En este sentido, su singularidad se ilumina si la contraponemos al ejemplo notable de otra escritora de la época. También ella divorciada y exiliada desde muy joven, también interesada en el periodismo, abocada a la escritura de ficción y, paralelamente, a la enseñanza particular para sostenerse económicamente. Me refiero a Juana Manuela Gorriti, que al regresar a su país después de una larga residencia en Bolivia y Perú, en 1876, inaugura en Buenos Aires *La Alborada del Plata*. Desde un comienzo ella acude a todas y cada uno de los contactos, relaciones y figuras relevantes del ámbito de la cultura, la literatura y la política, para solicitar su apoyo a la publicación. Los primeros números incluyen en sus páginas la respuesta epistolar de personalidades tan disímiles como Mitre,

Obligado o Sarmiento, por mencionar sólo algunos, que de uno y otro modo avalan y estimulan con su saludo la publicación. Desde luego, la inclusión de esas cartas en el semanario intenta reforzar su presencia entre los colegas y el público, legitimando el proyecto a través del aval de estos personajes relevantes y auspiciando a través suyo una mayor recepción. En cuanto a los libros de Gorriti, en general la escritora ha contado con subsidio estatal para la publicación de la mayoría de sus títulos, también con el padrinazgo de Vicente Quesada y los colegas de la *Revista de Buenos Aires*, cuando se decide a publicar su primer obra. E incluso, con financiamiento privado: hacia el final de su vida Gorriti logra insertarse en el mercado literario de manera resueltamente profesional, vendiendo por adelantado su obra *Oasis en la vida*, una *nouvelle* escrita a pedido de una compañía de seguros, que desea obsequiarla a sus clientes para la navidad de 1890.⁵³

En el caso de Manso, la publicación de *Los misterios...* como libro se produciría sólo tras la muerte de la autora. Según Velasco y Arias, sus hijas habrían vendido los manuscritos de la novela para afrontar necesidades económicas. Tal vez la desaparición de una escritora que había brillado poco como romancista motivara de pronto el interés del editor y del público por una novela cuyo final había quedado pendiente, en un momento en que la literatura escrita por mujeres comenzaba a conquistar un lugar propio en el escenario de las letras nacionales, y despertaba curiosidad y entusiasmo más que rechazos frontales.

La autoría intervenida

Lo cierto es que la edición en libro de *Los misterios del Plata* ve la luz póstumamente (en 1899, Buenos Aires, Imprenta los Mellizos) y la intervención del primer editor de la novela resulta decisiva para la supervivencia y el futuro de la obra, en más de un sentido. No sólo porque financia y promociona el libro sino porque se hace cargo de la escritura de los capítulos finales del folletín hasta entonces inconcluso. En la edición de Los Mellizos una nota al pie advierte a los

⁵³ Desarrollo estas cuestiones en el capítulo 5.

lectores sobre este hecho singular, el momento en que el texto escrito por Manso finaliza y la pluma del editor continúa la tarea:

Hasta aquí llegó en su manuscrito la autora. Quedando trunca la obra, el editor la ha terminado, de acuerdo con las indicaciones de una persona competente y conocedora de nuestra historia nacional, a fin de conservar, en lo posible, el carácter de novela histórica que tiene este trabajo. Se ha tratado, también, de conservar, el estilo de la autora.

Hay varias cuestiones relevantes en este texto poco común de un editor que se presenta así abiertamente a los lectores. En primer lugar, es evidente el trabajo y la cercanía con los manuscritos (actualmente extraviados) de la obra, cuya materialidad debió haber influido sobre la intención del editor de respetar el “estilo” de Manso. Y en este sentido hay que leer su otra decisión: consultar con un historiador para narrar un final lo más parecido posible a la historia real de los personajes retratados en la novela, a fin de “conservar [...] el carácter de novela histórica” (designación que habría adoptado la autora en el subtítulo del manuscrito).

Para dar con el estilo entonces –sin duda la más difícil de las tareas que se ha propuesto–, este *editor devenido en autor* tratará de promediar la “verdad” de los hechos vivenciados por la familia Alsina en la vida real, con el protagonismo de Adelaida (la protagonista) en la resolución del conflicto y el desenlace de la novela. Si Manso había moldeado en ella a una digna unitaria, esto es, una madre buena y amorosa, una esposa inteligente y compañera, dispuesta a compartir los infortunios del marido sin temor de manifestar su indignación hacia los verdugos, en el final compuesto por el editor la libertad de los prisioneros y la felicidad de la familia quedan completamente en sus manos.

En los últimos capítulos de *Los misterios...* (me refiero por ahora a cualquiera de las tres versiones póstumas en libro) vemos asomarse a una heroína atrevida y sobre todo temeraria, cuya “peculiar inteligencia” logra salvar de la muerte a la familia. La joven traza un “plan de operaciones” secreto: recurre a una negra para “espíar” los movimientos en casa de Rosas. Este artilugio sirve en la novela para subrayar la “inspiración” ingeniosa de la protagonista que, de esta manera, logra

burlar los estrictos controles de una casa presuntamente inviolable. Porque como advierte el narrador, nadie dudaría allí de la fidelidad de una criada negra: los “negros adoran a Rosas”. Pero lo que nadie sabe es que esta mujer siente por la joven una lealtad aún mayor, dado que ha sido su nodriza durante la infancia. Además de la decisiva colaboración de esta aliada, el plan de Adelaida cuenta también con otras arriesgadas actuaciones personales. Como suele ocurrir con las protagonistas de los relatos de Gorriti, esta joven heroína también se disfraza; en este caso para entrar al domicilio de Rosas sin ser reconocida. Entre sus muchas acciones, la más significativa es aquélla en la que se pone a prueba la utilidad de su saber, a través de la escritura clandestina y la falsificación. Adelaida envía a su marido una vianda de panes, tabaco y papel de cigarrillos que esconden un plan de operaciones para la fuga:

Con maestría, que envidiaría el más experto, colocó dentro de dos de los panes papeles escritos, enterando al doctor Avellaneda, de sus propósitos y escribió en algunos de los papeles de cigarrillos, que llenó de tabaco y armó perfectamente la morena Marica, lo que no había podido decir en los panes mensajeros (: 149).

A través de la actuación de Adelaida, en la escena en cuestión vuelve a hacerse presente una suerte de lema que la novela venía sosteniendo y el editor sabe recalcar: la lectura y la escritura constituyen un código de identificación peligroso para los unitarios en tiempos de Rosas, o dicho de otro modo, la adquisición y el uso de la letra configuran para quienes lo detentan, un riesgo extremo de perder la vida. Pero este saber constituye, a su vez, el arma decisiva y más eficaz para la liberación de los perseguidos.

También en el desenlace elegido por el editor, entonces, *saber leer y escribir* es la clave del entendimiento entre los cómplices y determina su salvación. La poética imagen de “los panes mensajeros” combina eficazmente esa superposición entre el ideal letrado de la familia unitaria y los riesgos a los que ella está expuesta. No encontramos esta escena en la versión portuguesa, tampoco la referencia a la criada negra (en el *Jornal...* Lostardo es el más firme aliado de la protagonista), a pesar de que en esa publicación de 1852 la autora sí escribe un final y en él la esposa del héroe es, también, quien planea la fuga y concreta la libertad de su

marido (:”Alsina estava libre! Sua dedicada esposa quebrára seus ferros! Consignando nos annaes immortales da nossa historia o facto mais estrondoso da coragem de uma esposa e de uma mai!”), son las palabras con las que se cerraba el folletín en 1852).

Da. Antonia (así se llama *Adelaida* en la versión portuguesa) encontró los medios de salvar a su esposo sin comprometer a la familia. De uno a otro final, las diferencias que introduce el editor en la anécdota son episódicas (inspiradas, tal vez, en los datos que le ofrece el “historiador”) y tienden a subrayar las cualidades de la heroína, *tal como la concibiera originalmente la autora*. De modo que (más allá de las modificaciones), al retratar a Adelaida como una mujer inteligente y temeraria, el editor retoma y reescribe (exaltándolo) un elemento decisivo de la historia que ya estaba presente en los trazos de Manso: el *rasgo ilustrado* de la protagonista. En la versión incompleta del *Inválido...* o en los manuscritos de *Los Misterios* publicados póstumamente, así como en la versión portuguesa del *Jornal...* la heroína se muestra siempre emocional y racionalmente activa, tratando de encontrar una salida al conflicto.

Ahora bien, por otra parte, si nos detenemos en las diferencias que se presentan entre la versión del *Jornal...* (donde, como ya señalamos, la autora sí llega a escribir un final para la historia) y las ediciones póstumas, se diría que en éstas últimas se profundizan los diálogos y resonancias significativas en relación con otra importante novela argentina de la época. El editor de *Los misterios...* retoma, invertidos, algunos recursos narrativos de *Amalia*: recordemos que la falsificación de una misiva firmada por Rosas salva allí la vida de la joven y los suyos en una ocasión pero es inútil más tarde, cuando los mazorqueros hacen su entrada fatal a la casa. En *Los misterios...* falsificar la letra de Rosas (“conseguir una orden de Rosas, o falsificarla”, capítulo XXX) también forma parte del proyecto que Adelaida lleva a cabo con éxito, tras habérselo comunicado a su esposo en las misivas clandestinas.

Sobre el final de la historia, nuevamente, otra escena evoca el folletín de Mármol: la *visita* de unos vecinos inoportunos al domicilio de Adelaida amenaza con

estropear sus planes (en *Amalia*, la visita de Josefa también es decisiva, marca un cuesta abajo para los protagonistas, que desde ese momento entran en la mira de Rosas). Pero la joven protagonista de *Los misterios... sabe fingir muy bien* y controlar su actuación frente a los otros, sin dar pasos en falso:

Adelaida conversó como si tal cosa con las visitantes y habló en forma tan natural que nadie hubiera, ni siquiera imaginado, que aquella mujer iba, dentro de breves horas, a ser la heroína de uno de los episodios más curiosos que relatará el futuro historiador de esta época de singular anarquía (: 153).

Adelaida no se entrega al nerviosismo sino que mantiene la calma y logra manejar la situación con serenidad, para llevar adelante el operativo dispuesto. Por último, a diferencia de lo que sucede en *Amalia*, cuyo final también se ve interrumpido, demorado, por un acontecimiento político largamente esperado por el autor (Mármol suspende el folletín tras el éxito de Caseros y lo retoma posteriormente a pedido del público)⁵⁴, en *Los misterios...* la intervención del editor hace posible un final feliz (y, en rigor, *hace posible un final*) donde la letra y los letrados triunfan sobre la barbarie.

En relación con este últimos asunto, creo que habría que revisar la lectura de Francine Masiello, quien considera que el editor de *Los misterios...* se “apropia” del texto de Manso imprimiendo en Adelaida un comportamiento que no se corresponde con el perfil del personaje bajo los trazos de la autora:

Resulta interesante señalar que la versión que el redactor hombre tiene de la mujer, no concuerda con el desarrollo pacifista que aparece en la interior de la novela de Manso; la heroína de estas páginas finales se parece más a la mujer federal de Amalia, en la que abundan los ejemplos de mujeres como dobles agentes [...] Al apropiarse del texto de Manso, el redactor recupera una visión de las mujeres que era común en los hombres del siglo XIX y de principios del XX: las mujeres como agentes de engaño que engendran transformaciones en la naturaleza y en el hombre.

⁵⁴ Sobre esta cuestión, ver Alejandra Laera, “El ángel y el diablo: ficción y política en *Amalia*” y Liliana Zuccotti, “La ficción documentada. *Amalia* y su difusión en *La Semana*”, en Cristina Iglesia, *Letras y divisas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

Es cierto que al final de la novela Adelaida adquiere un protagonismo impetuoso pero, como hemos visto, esta actitud se condice con rasgos que la propia Manso había asignado a la heroína en las versiones anteriores. Por otra parte, el comportamiento de la protagonista no resulta inusual en el contexto de la época, si consideramos que las mujeres compartían entonces con sus esposos la suerte y los peligros de la guerra o el exilio. La audacia y la valentía de esta joven responden a una situación extrema donde se juega la vida o la muerte de los suyos; una situación, además, que desde la perspectiva de la novela responde a una injusticia política. Por eso, creo que la temeridad de Adelaida no es asimilable al comportamiento de las “mujeres astutas” que engañan a los hombres y cuya imagen, como bien señala Masiello, se asoma en diversas ficciones y momentos del siglo XIX (y en particular en la narrativa del 80). Tampoco se corresponde del todo con la representación de las mujeres federales en *Amalia*, porque ellas no tienen escrúpulos ni principios éticos, atacan a los enemigos a traición. Sus móviles son estrictamente políticos, partidarios; no sentimentales ni morales. Adelaida, en cambio, emprende su plan para salvar la vida del esposo (vale decir, movida por intereses puramente personales) y *no para encarar una lucha contra los enemigos políticos*. Su único objetivo es huir con vida junto a su familia. En situación menos desesperada, Adelaida estaría, en todo caso, mucho más cercana a la actuación y el ánimo de Florencia (que sabe embaucar a Josefa en una conversación), que de la cuñada de Rosas, quien emplea medios viles y groseros para derrotar a sus enemigos políticos.

Bajo la pluma del editor, entonces, Adelaida exhibe todos *los valores morales e intelectuales* que le había adjudicado originalmente la autora: inteligencia, audacia, arrojo, valentía son sus cualidades prominentes. En ningún momento ella traiciona la causa familiar ni la moral patriota esbozada al comienzo. De manera que la intervención del editor no altera sino que, en todo caso, acentúa el espíritu combativo de la joven (la cual en las versiones previas de la novela se había mostrado indignada y más acalorada que su esposo en las discusiones con los federales). E incluso, podría decirse que el editor proyecta en la protagonista los valores y los atributos impulsados por Manso en los ensayos periodísticos del

Álbum o el Jornal y, de hecho, los que ella misma practica en su vida personal. Devenido en autor (en co-autor del texto de Manso), *el editor responde casi como un lector modelo de la novela*. Para él, *conservar su estilo* significa no sólo (tal vez no tanto) capturar el registro, el ritmo, la retórica de una escritura ajena sino *plasmear la ideología de la autora* en los personajes, extremando en ellos sus rasgos más sobresalientes.

Con todo, es indudable que las intervenciones de este editor desestabilizan, desentronan la centralidad de la autora, su propiedad absoluta *sobre el texto* (si no sobre la obra), así como cualquier ilusión de un texto original, único, intocable, sagrado. ¿Quién escribió el libro?, ¿quién es el/la verdadero/a autor/a de *Los misterios...*? resultan preguntas válidas y casi inevitables que rodean la obra y, lejos de perjudicarla, realzan sus valores. Porque pensando la cuestión en términos más amplios se puede agregar que son esos mismos los interrogantes que todo lector avezado debería formularse ante a una obra cualquiera, cuando ésta entra en circulación (ya se trate de un texto impreso o manuscrito). Como lo han planteado ya algunos teóricos contemporáneos (Darnton, Chartier, Petrucci, entre varios otros), para reflexionar abiertamente sobre la autoría es preciso considerar la intervención no sólo de los editores, sino también de los correctores, los tipógrafos (en la Edad Media, los copistas) y las diversas mediaciones tecnológica o artesanales y personales que participan en el proceso de publicación de un libro, *en el pasaje del texto al libro*.

Claro que en el caso particular de *Los Misterios...*, la presencia de un editor que completa el texto de la autora agregando a la novela nada menos que los capítulos finales de la historia nos hace evocar casi de inmediato intervenciones poco felices sobre las obras de las escritoras. Me refiero a los editores o a los lectores que antes de hacer publicar sus libros tachan, corrigen, censuran todo aquello que consideran errado o impropio para la prosa femenina. Desde luego, la censura es una contingencia indeseable que puede recaer sobre la obra de cualquier escritor/a bajo circunstancias particulares, pero es también una amenaza especialmente recurrente para las mujeres del siglo XIX. No obstante, en *Los*

misterios... es la propia autora quien corrige, modifica, quita, agrega, cambia nombres y circunstancias de los personajes una y otra vez, respondiendo no a un mecanismo de autocensura sino a la búsqueda permanente de nuevos lectores para la novela (e incluso abriendo el camino a la participación del editor como autor).

Aunque la presencia tardía de este editor nos inquieta como lectores y reaviva una vez más, desde un nuevo ángulo, la movilidad de un texto demasiado susceptible a los cambios, lo que me interesa destacar es que lejos de violentarlo, *su intervención* (y la de los otros editores posteriores, también póstumos) *permite que la obra sobreviva como libro*. Sin un final (feliz o infeliz) para la historia, la publicación impresa de la novela no tendría mayor atractivo para el lector común de aquella o de esta época. Cuando el editor retoma el manuscrito y escribe los capítulos finales salva al texto del olvido y lo redime para un público moderno. Ese público de fines de siglo XIX, que a menudo busca en los libros la saga sangrienta del pasado, contada por sus propios protagonistas y testigos⁵⁵.

Pasajes, versiones y movimientos: el texto en cuestión

Vale la pena considerar más detenidamente, ahora, las formas móviles y cambiantes que asume el texto de Juana Manso en las diversas versiones y reescrituras. En el pasaje de una a otra lengua y de una a otra versión se modifican elementos sustanciales de la trama: el título y subtítulos de la novela, el nombre de los personajes, el paratexto que introduce, sitúa y explica a los distintos lectores las intenciones de la escritora, las referencias anecdóticas e, incluso, los posicionamientos simbólicos de la autora, dentro y fuera de los márgenes de la

⁵⁵ Masiello, Francine, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1997, p. 99, el subrayado es mío. Cabe aquí una aclaración: a lo largo de su estudio en torno a la novela de Manso, Masiello se refiere siempre a Ricardo Isidro Muñiz como el editor de *Los Misterios...* que interviene sobre el manuscrito original. Ciertamente, Isidro López edita una versión de la novela en 1924 y si bien es cierto que él deja su propia huella sobre el texto - por ejemplo cambiando el título de la obra - es fundamental tener en cuenta que existe una edición póstuma previa (la de 1899) sobre la cual López se basa (no es seguro que él haya consultado los manuscritos), y en donde se registra *la primera intervención decisiva de un editor* - cuyo nombre desconocemos - sobre esta novela.

ficción. Todo se mueve en este texto que promete novedades en cada nueva aparición⁵⁶.

Entre tantas variaciones, una de las más interesantes es la que afecta la trama discursiva, en el sentido más amplio. *La reescritura de ciertas zonas* donde no se presentan cambios anecdóticos relevantes en cuanto al sentido y/o el desarrollo general de la historia es, a primera vista, uno de los rasgos más notables en la composición de la novela. Y, a la vez, uno de los procedimientos que más nos acercan al modo en que esta escritora experimenta la autoría. Tomemos por ejemplo las escenas de apertura, entre la primera versión en libro (publicada póstumamente en 1899) y la de 1867 en folletín. En esta última el narrador se detiene morosamente en la caracterización del paisaje rural: la “aridez de los campos”, el “ombú”, “los relinchos de los potros”, los “chimangos”, el “fogón” hacen su aparición junto a los “gauchos”, el “cantor” y la “estancia”, descrita en su interior y su exterior, para ilustrar el escenario de la pampa. En buena medida, aquí la composición del paisaje le rinde tributo al *Facundo* en el momento oportuno de la campaña por la presidencia de Sarmiento, cuando la novela de Manso se presenta por primera vez ante el público porteño. Por eso tal vez en las páginas del *Inválido...*, la escritora celebra una pampa poética y equiparable con el paisaje asiático:

Hay en el silencio de nuestros campos, en la aridez de sus cardales, en la extensión de sus llanuras, una poesía agreste que solo podemos saborear los hijos de este pobrísimo pedazo de tierra, impropio a la agricultura por su falta de agua, y fuertemente acentuado con el cuño Asiático. Sí, hay poesía en esta desnudez del suelo aunque desespere el alma, al contemplar la miseria del hombre, representada por el rancho con puerta de cuero de novillo, y que trae a la

⁵⁶ Actualmente Elida Lois prepara una edición anotada de *Los misterios del Plata*, que por primera vez permite seguir con cierta facilidad el recorrido de esas variaciones. A través de estudios de crítica genética y el cotejo de las diversas ediciones, Lois procura establecer el texto original y definitivo, lo más cercano posible a lo que habría sido el manuscrito (actualmente perdido) de la novela (lo hace sobre la base de la edición póstuma de 1899, preparada sobre los manuscritos originales que habrían sido escritos entre 1846 y 1847). El trabajo será editado por la colección Archivos y acompañado de otros estudios críticos de especialistas en la obra de Manso, así como de algunos ensayos periodísticos de Juana Manso y también de su otra novela: *La familia del Comendador*) y de la versión portuguesa de *Los Misterios...* en el *Jornal*.

memoria la choza de Kalmuko ajena para siempre a los usos de la civilización
(*Inválido*, 379)

La analogía con Oriente desaparece en las ediciones póstumas. Así como los versos del cantor, cuya presencia está subrayada en el *Inválido* y sigue, también, los trazos del *Facundo*.⁵⁷

Por otra parte, lo más notable en el pasaje de una edición a otra es el trabajo de reescritura expresado a través de cada una de las líneas de un párrafo donde el contenido no se modifica en absoluto sino que se escribe lo mismo (a veces la misma imagen, con los mismos términos) bajo otra forma discursiva⁵⁸. En casos como estos, las modificaciones parecen responder no sólo a la influencia de motivos extraliterarios (de carácter político o social) sino también al criterio y la perspectiva estética de la escritora, que también varía en cada nuevo contacto con el texto.

A diferencia de Marín de Solar o Mariquita Sánchez que son más bien renuentes a publicar, Juana Manso ensaya y repasa constantemente las formas y los giros más apropiados para la novela, buscando en las distintas épocas la versión más adecuada para su publicación. Este ejercicio de reescritura podría ser considerado obsesivo (la corrección nunca se termina, el final de la novela nunca llega) o como señala Liliana Zuccotti puede pensarse que la escritora responde a la búsqueda

⁵⁷ ¿Habría leído Juana Manso el libro de Sarmiento cuando escribió en el exilio la versión original de *Los Misterios*...? No es del todo improbable si tenemos en cuenta la atención de la escritora a los sucesos políticos y culturales de su patria y, más aún, si consideramos los esfuerzos de Sarmiento por hacer circular su libro entre los compatriotas exiliados en diversas latitudes. De todos modos, lo seguro es que a fines de la década del 40, cuando Manso escribe la versión original de *Los misterios*... Sarmiento todavía no ha logrado despertar en ella la admiración y la influencia que ejercerá más tarde.

⁵⁸ Así por ejemplo, en la versión de 1899, el párrafo “Una breve brisa doblaba apenas los tallos de las blancas y rojas margaritas que esmaltan los campos de Buenos Aires, besaba la frente de la pensativa violeta entre sus verdes hojas mientras que el corpulento y triste ombú continuaba en su desdeñosa inmovilidad porque solo los silbidos del pampero podían curvar su copa colosal” (capítulo 1) se diferencia del publicado en el *Inválido*, donde también se asoman el ombú y el pampero: “Una brisa leve corría sobre las yerbas como tenue estremecimiento que imprime al cuerpo humano una sensación dolorosa o placentera. El campo era árido, y sembrado sin simetría, veíanse aquí y acullá corpulentos ombús desdeñosos a la brisa e inútiles a la industria. El Pampero solo tiene el poder de doblegar su verde y extensa copa; pero ¿de qué podrá servir su esponjosa madera?” (29-2-1867).

de nuevos lectores para un texto que se había quedado sin público. Desde cualquier ángulo que se lo mire, reescribir implica en este caso una manera peculiar de concebir y experimentar la escritura literaria. Esa modalidad se inscribe en una tradición: la de los escritores y escritoras que *revisan, retocan y corrigen* sus textos para cada nueva edición, diferenciándose así de aquellos que confían en la *espontaneidad* y conciben la literatura como producto de una inspiración del momento, que no debe ser alterada por miradas ulteriores⁵⁹. Entre sus compatriotas y contemporáneas Juana Manso es quien mejor practica la modalidad de la *autoría revisada y corregida*.

Nombres que mudan

Ahora bien, en este ferviente proceso de reescrituras al que se ve expuesta *Los misterios...* (además de modificarse la retórica, los ritmos, la sintaxis, las imágenes, como ya señalamos) se alteran también los nombres de los personajes. El movimiento es sin dudas poco común. De una versión a otra Alsina pasa a llamarse Arévalo y después Avellaneda, Antonia es Celina y luego Adelaida, Angelo parece ser Caccioto. Incluso en el interior de una misma edición el nombre

⁵⁹ Para Juana Manso, la “inspiración” constituye no obstante un valor apreciado y explícitamente resaltado en el momento de presentar la novela por primera vez: “Não sei quantos defeitos, nas formas, encerrará este romance; nunca cuidei das regras, porque entendo que a regra verdadeira de toda a composição, é a inspiração; nada tao robusto e perfeito como o pensamento, dom de Deus, e que criando, a Elle nos asemelha, porque como Elle, também cria. Depois de tudo, eu escrevo, porque a isso tenho sido arrastrada, eu nao sei como... Tenho luctado, e porfim venceo alguma cousa que existia descenhecida no intimo de mim mesma, e a cujo impulso obedeco. Assim pois, eis o meu romance verdadeiro: suas personagens, algumas ainda existem”. En esta primera presentación de *Los Misterios...* en el *Jornal*, la “verdad” del romance se explica en clave netamente literaria: ella es el producto de la *inspiración* de la escritora, de su fidelidad a los dictados del corazón y los impulsos del genio (y no a la suma de datos históricos que luego ingresan al texto desde las notas al pie) lo cual legitimaría el valor de la novela. En este y otros casos de escritoras decimonónicas, la inspiración constituye así un presupuesto romántico que le sienta muy bien a las mujeres. No se espera otra cosa de ellas sino que respondan “al llamado de su corazón”. Lo interesante en Manso es que si bien la *inspiración* le sirve para confeccionar su autorretrato romántico, ella no es obstáculo para que la autora apele con igual énfasis a la *reescritura* persistente de la novela, producto más bien de otros momentos de calculada lucidez en los que la escritora adapta su obra a conveniencias o necesidades de distinto tipo.

de la persona real cuya historia inspira la novela se trastrueca, vacila y tambalea, provocando dudas, confusiones y equívocos en el lector.

Al comienzo de la edición del 99 la mención de “la familia Avellaneda” abre al pie del texto una nota donde la autora evoca al “Dr. Marco M. Avellaneda, gobernador de Tucumán y Jefe de la Liga del Norte, quien fue degollado en octubre de 1841 a la edad de 26 años por Manuel Oribe”, junto con otras personas también mencionadas con nombre y apellido. Si bien la autora no explicita que el protagonista representa a este otro Avellaneda histórico, la coincidencia de los nombres y su condición de exiliados provocan una asociación inmediata entre ambos. Por un momento o durante varias páginas, el lector desprevenido pensaría que la novela está narrando la vida de Marco Avellaneda. Bastante más adelante, sin embargo, aclara la autora: “el Dr. Valentín Alsina (conocido en esta obra con el nombre de Avellaneda [...])”. A partir de entonces sabemos *ex profeso* quién es el protagonista de esta saga en la vida real. Aunque en esta versión el dato ocupa el lugar de una nota al pie, mientras que en el *Jornal* (impulsada tal vez por la reciente caída de Rosas) la autora coloca directamente al protagonista el nombre de Alsina.

¿Cómo interpretar estos cambios y contrasentidos de datos que trazan coordenadas confusas entre la ficción y la historia, poniendo en riesgo la referencialidad, tan importante en una novela que se propone contar la “verdad”? Más allá de los esfuerzos de la escritora por adecuar el texto a los diversos públicos y escenarios, la pregunta es: ¿a qué se debe el cambio de nombres de una a otra versión, cuando estos reflejan a un mismo personaje histórico?

A juzgar por las palabras de Manso en el *Inválido...* cuando advierte explícitamente a “alguna lectora” que no se escandalice si lee su nombre en el interior de la novela, se diría que el uso o la alusión a ciertas biografías o nombres relativos a particulares o personas que no necesariamente forman parte de la vida pública preocupa a la escritora que, de hecho, prefiere reemplazarlos por nombres ficticios que a su vez mutan de una versión a otra. Sin embargo, podríamos arriesgar otra respuesta: en *Los misterios...* los nombres se modifican porque no importan verdaderamente como tales; importa, en cambio, lo que cuentan las

vidas de esos personajes. En esta novela que se dice histórica y tiene mucho de política, *los nombres son móviles* porque la historia de las “víctimas” puede ser la de cualquier enemigo del gobierno: Arévalo, Avellaneda, Alsina o cualquier otro opositor expatriado o perseguido dentro de la patria. También los verdugos pueden cambiar de nombre pero su accionar es el mismo, así se llamen Angelo o Caccioto. La inestabilidad de todos esos nombres subraya, por el contrario, *lo que no cambia*, lo que se repite en las diversas versiones: la anécdota central que narra los horrores del rosismo, así como la galería de personajes reconocibles para el público, los cuales componen el escenario histórico-político de la Argentina de los años 40. Los nombres de Rosas, Cuitiño, Oribe, Manuela se mantienen intactos en las diversas ediciones. Acusado de altos crímenes contra la patria y la humanidad, el nombre del enemigo y los de su séquito son puramente denotativos, no tienen sustituto.

Una prosa ligera: denuncia y didactismo

De todos modos, el paratexto procura afianzar la “verdad” del relato y su condena al pasado (que la movilidad del nombre del protagonista puede hacer peligrar). De una a otra edición, cambia el marco de enunciación y con él las presentaciones, introducciones, prólogos, advertencias, notas, que intentan llevar al lector por el camino de una *verdad aleccionadora*. En ellos, un rasgo llama la atención: la recurrencia a la historia política es siempre *sumaria*: “panorámica” (como indica un subtítulo en la versión del *Inválido...*) y a menudo desprolija. “Creo”, “no sé [...] lo que sé [...]”, “voy a dibujar” son expresiones con las que la autora articula (al presentar el folletín en Buenos Aires) los contenidos históricos de la novela bajo una retórica discursiva que no abunda en detalles y cuyo propósito no es el rigor histórico sino la *denuncia* y el *testimonio*. Se diría que una cierta *velocidad narrativa* guía la prosa de la escritora cada vez que debe reponer dentro o fuera del texto la información histórico-política para los lectores que, probablemente, no hayan formado parte como ella de la Argentina rosista.

En *Los misterios...*, Manso se propone evocar la historia de los mártires y los traidores, de los hombres de honor y los hipócritas. No importan los detalles ni las

precisiones porque ella no busca las “causas” sino que más bien procura *enseñar los efectos* (es decir las consecuencias y, en todo caso, cómo interpretarlas) con los que se desea ilustrar los desastres de la barbarie en tiempos de Rosas. También las notas al pie de las ediciones póstumas (en su mayoría compuestas por la autora) registran esa premura en referir los casos y su despreocupación por el rigor histórico. Al nombrar a Cuitiño, por ejemplo, una nota de la autora advierte lo siguiente: “No estamos ciertos sobre la biografía de Cuitiño, pero todos los héroes de la Mazhorca se *parecen* en sus principios *poco más o menos*” (capítulo XXII, el subrayado es mío). Aquí *la imprecisión es total*, pero los parecidos ofrecen la exacta medida de lo que la autora desea transmitir. No es Cuitiño el que importa. O mejor dicho, Cuitiño no vale por sí mismo sino como ejemplo concreto de un modelo que se repite en el espacio del rosismo. Los miembros de la Mazorca son (como los matarifes de Echeverría) más o menos “parecidos”: hablan un mismo lenguaje, reflejan en sus acciones y movimientos el modo de ser de la comunidad de la barbarie.

Poses y posicionamientos: la autora como *testigo* y *garante* de la historia

En *Los misterios* abundan ese tipo de imprecisiones que la mirada de un historiador pudo haber objetado (recordemos, si no, las notas del propio V. Alsina al *Facundo*). Pero Manso no busca el rigor de la historia, pretende, en cambio (también como Sarmiento), develar los “misterios” de la barbarie a través de un romance emotivo y ameno que logre despertar credibilidad y simpatía en los lectores. En este sentido, la voz y la presencia de la autora resultan decisivas. Es ella quien garantiza la “verdad” de los hechos referidos: “esto es histórico” (capítulo XXVII), “hemos asistido” (capítulo XXVI), “hemos conocido personalmente” (capítulo XXV), “este hecho es verdadero” (capítulo XXIV) son algunas de las expresiones que sobresalen en las notas al pie, desde las cuales la autora puja por sellar el carácter documental de la novela, colocándose como *testigo* y *garante* de la narración. En esta misma línea es incorporada la retahíla de nombres históricos evocados en las notas a pie de página. Se trata de los nombres y las siluetas biográficas de los mártires del rosismo: Bacle, Balcarce,

Rivera Indarte, Valentín Alsina, R. Martínez, Manuel y Ramón Maza, el propio Cuitiño (“enviado enfermo a Tucumán [...] envenenado por Rosas” (capítulo XXII), los hermanos Reinafé, Facundo Quiroga forman el panteón de “torturados”, “fusilados” y “muertos a traición”. Son las víctimas públicas de un hombre que (como también expresan las notas) experimenta perversiones y patologías variadas en su vida privada⁶⁰.

Volviendo a la escritora, hay que agregar que si bien ella aparece y se legitima en la novela sobre todo como una testigo de la historia, de una a otra versión su autoridad se fortalece hurgando lugares y posiciones simbólicas diversas. En el *Inválido*, por ejemplo, se asoma con bastante nitidez (enseguida reprimida) a través de una “digresión” autobiográfica. Así, un dejo de nostalgia irrumpe inesperadamente en el relato:

Me gustaba ir al café de la Victoria cuando lo tenía Munilla, y mi padre porque echase una relación u oda patriótica me pagaba el codiciado chocolate; pero basta de digresión, vamos al cafecito de San Juan (Inválido, 13-1-1868).

La infancia de la escritora aparece y desaparece rápidamente en este breve párrafo inmerso en otro mayor y destinado a evocar los lugares y los ritos de la sociabilidad porteña de comienzos de siglo, en un momento en que la ciudad y sus costumbres comienzan a modernizarse. El párrafo en cuestión ha sido compuesto para el *Inválido*... ; no lo encontramos en las ediciones póstumas. Sin embargo, también en ellas la presencia de “la autora” que acompaña desde las notas al pie la historia novelesca se confunde o entrecruza a menudo fácilmente con “el narrador”. La cercanía de estas dos figuras que abiertamente conviven y comparten casi cada una de las páginas de la novela produce en el lector un

⁶⁰ Vistas en conjunto, las notas al pie de página conforman en sí mismas casi un texto aparte que bien podría leerse independientemente de la novela. Montado con tanta solvencia, ese paratexto acompaña la historia principal ofreciendo a los lectores la semblanza, el paisaje histórico, el cuadro terrible del período rosista. Su tono acusatorio recuerda el espíritu exaltado de otras obras crispadas de la época: *Las tablas de sangre* de Rivera Indarte, la zona del *Dogma socialista* donde Echeverría pasa lista a los mártires, desde luego el *Facundo* (la extensa nota al pie sobre los hermanos Reinafé y la muerte de Quiroga sigue la leyenda trazada por Sarmiento).

efecto de superposición que, al menos por momentos, logra asimilar una a la otra. De modo que a veces la autora se mimetiza con el narrador (también él es testigo, también él proyecta su mirada horrorizada sobre los hechos), otras veces se aleja cuando se ubica en el sitio apartado de la nota al pie. Los dos comparten, también, el uso de la primera persona del plural para designarse a sí mismos.

En suma, dentro de la ficción o en los márgenes de la novela, la autora muestra a los lectores sus diversos perfiles: ella es a veces un *testigo* y *cronista*, o una *víctima* más de los infortunios narrados; también es un *juez* que condena y alecciona, y también una *artista* que responde al llamado de la "inspiración" (así se presenta y define en la introducción del *Jornal...*) y que recuerda a los lectores la necesidad de modificar los "datos" (aunque no los "hechos"), en virtud de la obra literaria. Esta última advertencia, así como la referencia a la inspiración de la artista o a su derecho de propiedad sobre la obra, deslizan hacia el público una clave de lectura. Nos recuerda que este texto tan preocupado por la "verdad" y la historia es, en primer lugar, una novela. Y por lo tanto, se mueve con los códigos del romance y la ficción. El paratexto, en particular las notas, acompañan, rodean, bordan el texto y procuran sellar la verdad con la voz de la autora. Sin embargo, la *inquietud* permanente de la obra nos da la pauta de que esa verdad no debe buscarse tanto en la correspondencia entre la historia novelada y la realidad histórica del rosismo sino en la *movilidad extrema y recurrente* de un texto que se resiste a ser fijado en una sola versión, en un relato único.

Aunque los vaivenes de la política y las coyunturas de diverso tipo en las que se escribe y publica esta novela ejercen sobre ella una influencia decisiva, el trabajo constante de reescritura que realiza Juana Manso permite visualizar no solamente a una autora comprometida con la sociedad y la política sino también a una escritora que se pregunta constantemente sobre la forma más eficaz de asumir su oficio y de capturar a los lectores. Cómo narrar mejor la historia de un pasado traumático, cómo llegar al público, cómo sobrevivir al olvido son las preguntas que se ciernen sobre ese gesto de obstinada resistencia en el que casi podemos ver a la autora escribiendo y reescribiendo una novela interminable. Desde los diversos ángulos en que es posible enfocar a Juana Manso, el texto literario se presenta

como un objeto trabajado. Y la autoría reaparece siempre como un asunto en cuestión.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIRECCION DE INVESTIGACIONES