

# Novelas francesas y novelas argentinas en la literatura romántica decimonónica: traducciones, usos, desvíos.

Autor:

Vázquez, Ana Eugenia

Tutor:

Batticuore, Graciela

2022

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

Posgrado

Doctorado en Literatura

**Novelas francesas y novelas argentinas en la literatura romántica decimonónica:  
traducciones, usos, desvíos**

Doctoranda: Mg. Ana Eugenia Vázquez  
Directora: Dra. Graciela Batticuore

<b>Agradecimientos</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>6</b>
Estado de la cuestión y marco teórico: la novela nacional y los estudios de traducción	8
Organización del corpus y los capítulos: la importación y la sociabilidad	18
<b>1. La novela en Europa: mercado, internacionalización y sensibilidad</b>	<b>23</b>
1. Mercado	24
1.1. La edición francesa	24
1.1.1. Nuevos lectores y nuevas lecturas	27
1.1.2. La literatura en femenino: novelas, lectoras, escritoras	29
1.1.3. El escritor romántico, el editor y la autonomización	30
1.2. La librería española	32
2. Internacionalización	35
2.1. La Weltliteratur, imaginario y mercado	35
2.2. De las bellas infieles al romanticismo	39
2.2.1. De la fidelidad al rey a la fidelidad al mercado	39
2.2.2. La literalidad como fidelidad a la nación	41
3. Sensibilidad	46
3.1. La consagración de la novela y el triunfo de la sensibilidad	46
3.2. La novela y sus formas	48
3.2.1. El gótico: el terror en el origen del nacionalismo cultural	49
3.2.2. Lo sentimental: el deseo de consumir amor como origen de la domesticidad	53
3.2.2.1. Sand. Sentimentalismo y humanitarismo social	56
3.2.2.2. Le roman bourgeois	58
<b>2. La circulación de la novela en el Río de la Plata (1820-1840)</b>	<b>61</b>
1. La literatura en el Buenos Aires romántico, ¿la gran aldea?	61
1.1. El horizonte lector hacia 1830: prácticas lectoras y sociabilidad literaria	62
2. Libros bárbaros: los más leídos en el Río de la Plata hacia 1830	67
2.1. Los traidores peninsulares: traducciones españolas de novelas francesas en el Río de la Plata	70
3. Lectores malgré tout: la recepción de la novela en el romanticismo porteño	78
3.1. Mariquita Sánchez de Thompson y George Sand	80
3.2. Bartolomé Mitre y Frédéric Soulié	82
3.3. Juan Bautista Alberdi y Jean Jacques Rousseau	84
4. Traducciones nacionales en la prensa romántica porteña	86
<b>3. La traducción en la prensa romántica entre el Salón Literario y Montevideo</b>	<b>91</b>
1.2. La prensa y la traducción en colectivo	95
1.3. Presentar traducciones, sancionar lectoras	98
2. Elecciones, recortes y traducciones para la prensa	100
2.1 La prensa saintsimoniana y la doctrina de la literatura socialista	100

2.2. La sección de biografías: una pedagogía de la vida célebre y el escándalo	101
2.1.1. George Sand, la socialista ausente	106
2.3. Victor Hugo, las derivas del líder consagrado en el Río de la Plata	109
2.3.1. Sociabilidades civilizadoras: traducciones en el Salón Literario	110
2.3.2. Hugo, un prefacio en el salón	113
2.3.3. Victor Hugo y la literatura romántica en el Montevideo del exilio	117
<b>4. Las novelas y los novelistas nacionales en el exilio</b>	<b>125</b>
1. La novela sentimental en el romanticismo argentino: Soledad de Bartolomé Mitre	125
1.1. La importación como programa para la novela americana	125
1.2. La historia y las lágrimas	129
1.3. Soledades americanas. La importación cultural como problema	131
1.4. Los libros de Soledad: escenas de lectura e intertextualidad	134
1.5. Soledad: la novela como mediación	140
2. Una pedagogía de la novela gótica en el romanticismo argentino: Los Misterios del Plata de Juana Manso (1852)	141
2.1. Manso traductora de novelas en el exilio montevideano	141
2.2. El mercado de la novela en Río de Janeiro hacia 1840	144
2.3. Juicios federales. Reescrituras del gótico en la Pampa	146
2.4. Heroínas americanas y rupturas femeninas	148
3. La novela histórica en el romanticismo argentino: La Novia del Hereje o la Inquisición en Lima	150
3.1. Polemizar, traducir, modernizar	150
3.2. Entre la novela y la retórica: El Curso de Bellas Letras	153
3.3. La novia del hereje: intertextualidades y normativas sobre la novela histórica	156
<b>5. La novela romántica después de Caseros. Traducciones, reediciones y reescrituras entre la prensa y el asociacionismo</b>	<b>162</b>
1. Un nuevo horizonte para la novela	163
1.1. Salones, clubes y periódicos en la Organización Nacional	163
1.2. La epidemia transnacional de la novela naturalista	167
1.3. La novela de la tiranía y la esfinge federal	171
2. La novela romántica después de Caseros	177
2.1. Las novelas en la prensa: ¿traducir o nacionalizar?	177
2.2. Reediciones demodé	181
2.2.1. La autotraducción de Los Misterios del Plata	181
2.2.1.1. Traducir. Domesticar la novela, narrar la nación	183
2.2.2. La renuncia a la novela por la historia	189
2.2.2.1. Polémicas	194
<b>6. Las novelas en la colección, una modernización conservadora</b>	<b>196</b>
1. Modernizaciones del ochenta: continuidades y rupturas	196
2. El libro popular	198

2.1. Miguel Navarro Viola y un negocio familiar	202
2.2. Damas de caridad en la biblioteca popular	205
2.2. Delfina Vedia de Mitre, ¿una traductora ordinaria?	208
2.3. La construcción de un catálogo	211
2.3.1. El roman bourgeois y la consagración de la novela	214
3. El Diario de una Mujer: escrituras femeninas y los dilemas de la modernidad	218
3.1. Paratextos, bovarismo	221
3.2. El espejo sentimental: el matrimonio traduce	224
Epílogo. El mercado transnacional de los afectos	227
<b>Bibliografía</b>	<b>232</b>



## **Agradecimientos**

Una investigación doctoral dura años, en mi caso más de diez, tiempo en que las identidades y las relaciones se transforman, multiplican, reacomodan, reducen, se vuelven estables o fugaces. Sin embargo, por empatía afectiva e intelectual, algunas personas se tejieron al entramado de esta tesis de formas nítidas. Por eso, quiero agradecer, en primer lugar, a mi directora Graciela Batticuore por la confianza, el valor de la escritura y por la certeza de que las mujeres y el género no son un enfoque posible sino necesario. A mis docentes y compañerxs de cursos, grupos de lectura e investigación: al grupo del SPET, Griselda Mársico, Uwe Schoor, Sofía Ruiz, Roberto Bein, Gabriela Villalba por mostrarme la traducción como un objeto de estudio complejo y significativo; al Grupo de estudio sobre historia de la edición, la lectura y la traducción; a Uke Pérez Alzueta y Rosario González Sola y a quienes conforman la cátedra de Literatura Argentina I. A María Vicens, Sandra Gasparini y Claudia Fernández, juradas atentas y generosas de mi tesis de maestría.

Y también quiero agradecer a mis amigas y amigos que me escucharon hablar sobre la traducción y el siglo xix durante todos estos años y me acompañaron de infinitas formas. A Nadia, Leti y Nathalie. Y especialmente, a Hernán Maltz, Alejandrina Falcón y Marcos Cingolani, por leer mi trabajo con cuidado y apoyarme incondicionalmente. Por último, quiero agradecer a mi abuela Beatriz, que en una familia que quiso hacer del conocimiento un privilegio masculino, me regaló la lectura como un espacio de amor y complicidad.

## Introducción

La presente tesis constituye un estudio sobre la circulación e importación de la literatura francesa durante el romanticismo argentino, lo que comprende, a su vez, un trabajo sobre el proceso extenso y subterráneo de emergencia de la novela nacional. ¿Por qué? Porque en el Río de la Plata, al menos desde finales de 1820, la novela francesa fue el consumo literario dominante del público nacional, que incluyó a sus escritores y escritoras más sobresalientes; es decir, la novela francesa fue, para el romanticismo argentino, un competidor extendido al que disputarle lectores, un corpus de alto impacto leído y traducido en toda América, un modelo narrativo productivo y exitoso, una literatura frívola, a menudo obscena y transgresora, que guardaba la posibilidad de democratizar la lectura y el pasado nacional. Ahora bien, a pesar de ello, la historia literaria ha definido el siglo XIX romántico como un “vacío de la ficción” (Larea, 2004): a excepción de *Amalia*, la literatura argentina debió esperar a la modernización política y cultural que se inició en 1880 para que los primeros novelistas nacionales pudieran profesionalizarse y vivir de su escritura. Nuestro trabajo se propone abordar este desajuste entre consumo y producción literaria en el romanticismo desde la perspectiva de los estudios de traducción, disciplina que hace foco en el papel estructurante que la literatura traducida y las prácticas de importación cumplen en la renovación de repertorios formales y genéricos, la modernización de las polémicas estéticas, la difusión pero también la intervención apropiadora y crítica de los modelos europeos.

Aunque la cultura nacional, parte de una América “traducida” (Romanos Sued, 2004; Gaspar, 2014; Pagni, Payás y Willson, 2011), fue analizada en función de su relación con la literatura francesa en numerosas ocasiones (Viñas, 1964; Jitrik, 1970(a); Gramuglio, 2013), aún no se ha llevado a cabo un estudio detenido y sistemático sobre la efectiva circulación de literatura europea durante el romanticismo local ni sobre los modos en que los letrados de la época abordaron concretamente la traducción, edición y recepción crítica de los textos foráneos. Generalmente, las relaciones con la literatura extranjera se han pensado desde los modelos del comparatismo tradicional, en función de la construcción de epígrafes, memorias y citas que buscaron crear un acervo de influencias deseables a partir del cual los románticos querían ser leídos. No obstante, no se ha emprendido todavía un estudio que analice las vinculaciones del proyecto crítico ficcional de los letrados locales con su profusa, aunque invisibilizada, producción traductora y con la circulación material de impresos extranjeros en la época. Al respecto, los estudios de traducción permiten iluminar dos aspectos fundamentales. En primer lugar, que el mercado literario local, como espacio periférico, se

encontró fuertemente sometido a las restricciones simbólicas y materiales impuestas por los grandes centros de la República Mundial de las Letras (Casanova, 2001). En segundo lugar que, si bien resulta fundamental el modo en que la literatura francesa que circuló en el Río de la Plata entre 1820 y 1880 moldeó las prácticas de los escritores locales, también esta fue moldeada por las representaciones e intereses de los importadores que la tradujeron, editaron y comentaron. Esta correspondencia desigual no ha sido abordada aún desde una perspectiva que no solo afirme las influencias declaradas, sino que las analice en su densidad y en sus silencios, en los diálogos profusos, pero también tensos y contradictorios, desarrollados por un grupo de letrados que hacía de lo francés un modelo a la vez que buscaba afirmarse y destacar su irreductible originalidad nacional. Frente a tales problemáticas, la presente tesis busca abordar el proyecto literario romántico, considerado fundador de la literatura argentina, inmerso en sus relaciones con el prestigio simbólico de la literatura francesa y el poder material del mercado del libro, que en esa época se organizaba según las leyes de la oferta y la demanda europeas. De este modo, se articula en torno a tres hipótesis rectoras:

1. La literatura traducida que circuló en el Río de la Plata entre 1830 y 1880 estuvo constituida por dos conjuntos de textos que involucraron dos circuitos diferenciados, pero en diálogo y competencia: por un lado, las traducciones que llegaban desde Europa, concebidas bajo los criterios comerciales del mercado internacional del impreso; por otro, las traducciones confeccionadas por los letrados románticos locales según un principio cultural nacionalizador.
2. El campo literario nacional, dirigido por los letrados románticos porteños, se constituyó progresivamente, a lo largo del segundo cuarto del siglo XIX, por oposición al mercado literario dominante, el de la novela francesa.
3. La emergencia de la novela nacional en el siglo XIX fue posible por la incorporación de formas textuales europeas (un repertorio de tópicos, personajes y tramas) y por la adaptación de modelos institucionales y editoriales que orientaron su lectura y construyeron su valor. Dicho proceso se produjo gradualmente en el período que va de 1830 a 1880 e involucró una nutrida serie de operaciones que los estudios de traducción han aunado bajo la categoría de importación literaria.

## **Estado de la cuestión y marco teórico: la novela nacional y los estudios de traducción**

En comparación con los trabajos sobre la poesía y el ensayo, la novela argentina romántica, a excepción de *Amalia*, no ha recibido un estudio sistemático y abarcativo. En la fundacional *Historia de la Literatura Argentina* de 1917, Rojas descalifica las novelas escritas antes de Caseros. Desde una definición tan prescriptiva como impalpable de lo que constituye la “verdadera imaginación novelesca” (Rojas, 1960, VIII: 378-379), Rojas obtura, por su relación inmediata con la vida política, el carácter literario de la novela romántica (corpus que compone, siguiendo las vagas taxonomías decimonónicas, de novelas, cuentos, *nouvelles*, cuadros de costumbres) y concluye: “la novela fue el género más retrasado y pobre de nuestra literatura” (Rojas, 1960, VIII: 378). Las historias posteriores (Arrieta, 1960; Carrilla, 1958; CEAL, 1965) se limitan a señalar que la producción narrativa durante el romanticismo fue escasa y fragmentaria y que, en la mayoría de los casos, no constituyó más que un ejercicio de reescritura casi textual de textos europeos prestigiosos. Por su parte, *La historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik consagra un único artículo a *Amalia* (Gasparini, 2003) y otro, de Alejandra Laera (2003), a analizar la problemática de los géneros durante la Organización Nacional. La autora sostiene que el abandono de los proyectos novelísticos, que efectúan autores como Vicente Fidel López, una vez finalizado el exilio, implica una reconfiguración de las preocupaciones de la elite letrada, que abandona la ficción, antes efectiva en la lucha facciosa contra Rosas, en pos de la historia. Si bien Laera da cuenta de que, simultáneamente a este abandono del género por parte de los escritores locales, el público consumía ávido los folletines extranjeros de Sue o Balzac, se limita a apuntar que tal discordancia no se saldrá hasta la novela naturalista del 80. De este modo, la crítica ha establecido que, en Argentina, la novela se constituyó alrededor de 1880 gracias a la ampliación del lectorado, sostenida por la consolidación del Estado liberal (Espósito, 2009), a la consiguiente profesionalización de los escritores (Laera, 2004) y a la importación del naturalismo por parte de la élite letrada (Jitrik, 1970b; Pagés Larraya, 1994; García, 1956).

Por otro lado, en los últimos años, un grupo de investigadoras buscó rescatar el corpus de novelas románticas del olvido, movidas por un afán revisionista centrado en señalar los vacíos del canon. Entre ellas, destacan los trabajos de Hebe Beatriz Molina, en especial, *Como crecen los hongos, la novela argentina entre 1838 y 1872* (2011), que ofrece un panorama documental exhaustivo de las novelas publicadas en territorio nacional en el arco temporal indicado, aunque sin hipótesis articuladoras fuertes. La autora repone, a partir de los

trabajos de Alejandro Parada, el circuito material de librerías y gabinetes de lectura de la época y, nuevamente, ratifica la pregnancia de la literatura extranjera para el sistema literario local, aunque no la analiza. Otro trabajo que se desarrolla en esta línea es el de Eugenia Ortiz Gambetta, *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Gambetta (2013) comparte el anhelo de reivindicar un corpus relegado, al que considera el objetivo general del libro. Con este fin, analiza los modelos civilizatorios y poblacionales inscriptos en novelas como *La novia del hereje*, *Lucía Miranda* o *Esther*, dados a partir de una entronización de la cultura inglesa en detrimento del indio y del gaucho. Para la autora, la pérdida de la modalidad diacrónica en la historia literaria y su sustitución por volúmenes colectivos, que iluminan sectores del campo literario sin constituir un relato lineal, ocasionaría la formación de vacíos y la “falsa noción” de que no se escribieron novelas entre 1850 y 1880: “El surgimiento de la novela, en Argentina y en toda Hispanoamérica, está relacionado con la poca aceptación del género en el ámbito español, la discutida inclusión del mismo en los manuales de poética y la reacción neoclásica de la preceptiva frente a la generalizada popularización de su lectura en Europa” (Ortiz Gambeta, 2013: 93).

Una constante atraviesa las reflexiones y valoraciones sobre la novela romántica argentina, la de sus vinculaciones estrechas con la literatura europea. La bibliografía que aborda la emergencia de la novelística nacional coincide al señalar el papel constitutivo que la novela europea tuvo para este corpus, y para la mayor parte de la literatura local, pero tales relaciones no se indagan con detenimiento sino que más bien parecen servir de argumento para anular el valor crítico y literario de este corpus. Sin embargo, si entendemos la literatura traducida como un sistema activo que forma parte de la literatura receptora, capaz de ocupar, como ocurrió en el Río de la Plata decimonónico, una posición central y productiva, las formas de la intertextualidad o el afrancesamiento cobran una dimensión sumamente explicativa de los fenómenos literarios y editoriales del romanticismo.

A partir de tales consideraciones, la presente tesis se inscribe en los estudios de traducción, tal como se han desarrollado desde 1970, en una vertiente predominantemente descriptiva y sociohistórica. Como postulaba el texto fundacional de la disciplina, “Nombre y naturaleza de los Estudios de Traducción” de James Holmes (2000), este trabajo pretende describir traducciones y proponer hipótesis explicativas sobre sus características y funciones, es decir, eludir los discursos prescriptivos, que portan nociones *a priori* sobre lo que debe ser una traducción, para analizar las formas y condiciones en las que determinados textos, en una cultura determinada, se entendieron como “literatura traducida”. Este último concepto fue formulado por Itamar Even-Zohar y Gideon Toury, continuadores de la propuesta de

Holmes y representantes de la teoría polisistémica. Con él, establecieron dos premisas fundamentales. En primer lugar, que tanto la selección de los materiales a traducir como las estrategias textuales implementadas en la traducción no son arbitrarias, sino que son producto de las normas sociales que rigen el sistema literario meta. En segundo lugar, que, por lo tanto, las traducciones deben ser estudiadas según su función y valor en la cultura receptora. Estas tesis otorgaron un estatuto sistémico a la traducción, que permite pensarla como un *corpus* diferenciado pero en diálogo con la literatura local, y restituyeron la importancia renovadora y modeladora que ciertos sistemas menores, como la literatura sentimental, infantil o la traducción, pueden tener para literaturas periféricas, jóvenes o en crisis. Asimismo, al concibirla a partir de factores culturales, sociohistóricos, se la desligó de su subordinación al texto fuente y el mandato de fidelidad.

Durante la década de 1990, las perspectivas descriptivas fueron ampliadas por enfoques que subrayaron la dimensión discursiva de la traducción, es decir, las normas que, en tanto enunciación situada, la sujetan al “orden del discurso” definido por Foucault. Esto implica que la traducción se organiza, al igual que la literatura, de acuerdo a normas institucionales, sociales, que regulan lo decible y lo no decible en determinado estado de la sociedad. De este modo, las reflexiones de Brisset y Venuti (1992) subrayan la dimensión ideológica e identitaria de dicha práctica en su posibilidad de estructurar imaginarios sobre el otro y lo nacional, por lo que permiten una ampliación de las funciones posibles de la traducción (ya no restringidas a las estrictamente literarias), que ilumina una relación crucial del siglo XIX argentino, la de importación, literatura y política. Al respecto, Venuti enuncia un programa para los estudios históricos de traducción del cual este proyecto es deudor:

Un texto es un artefacto heterogéneo, compuesto por formas semióticas disruptivas como la polisemia y la intertextualidad; no obstante se encuentra limitado por las instituciones sociales donde se lo produce y consume, y sus materiales constitutivos, incluidos otros textos que asimila y transforma, lo vinculan a un momento histórico particular. Son estas filiaciones históricas y sociales las que están inscriptas en la elección del texto extranjero que se va a traducir y en la materialidad del texto traducido, en su estrategia discursiva y en el campo de alusividad que posee para el lector de la lengua meta. Y son estas filiaciones las que permiten que la traducción funcione como una práctica político-cultural (1992: 7)

Alrededor del 2000, el giro sociológico producido en los estudios de traducción (Casanova, 2001, 2002, 2005; Gouanvic, 1998, 1999; Sapiro, 2002, 2008, 2016; Wilfert, 2002) aportó dos señalamientos insoslayables. En primer lugar, propone pensar la traducción como un intercambio entre naciones con lenguas y capitales literarios desiguales y jerárquicamente organizados. Así, denuncia la ingenuidad de las perspectivas lingüísticas o exclusivamente literarias de la traducción, que no dimensionan las relaciones de poder

implicadas en el intercambio entre culturas (Casanova, 2002). En segundo lugar, dicha perspectiva resalta la importancia que los agentes, entre ellos el traductor, situados en un campo cultural con lógicas específicas y dotados del capital otorgado por sus trayectorias personales y colectivas, tienen como vehiculizadores de normas, estrategias y representaciones de la traducción (Sapiro, 2016; Wilfert, 2002). Esta concepción de la traducción como una práctica, rodeada y posible por otras actividades culturales, toma el nombre de “aparato importador” (Bourdieu, 2002; Gouanvic, 1998, 1999; Wilfert, 2002). El armado de esta tesis se sostiene sobre que la emergencia de la novela en el siglo xix argentino no radicó exclusivamente en la incorporación de un repertorio de formas textuales europeas (tópicos, personajes o problemáticas sociales encriptadas en la ficción); sino también en la adaptación de modelos editoriales e institucionales (bibliotecas, salones, periódicos, colecciones) que orientaron su lectura y construyeron su valor.

A partir del 2000, numerosos especialistas en estudios de traducción repararon en la necesidad de elaborar una historia de la traducción y los traductores en Argentina. Estos trabajos, aunque no hayan abordado el período romántico argentino (Cámpora, 2017; Fernández Speier, 2019; Falcón, 2018; Sorá, 2003; Willson, 2004), constituyen una contribución fundamental para comprender las lógicas trasatlánticas que pautaron las prácticas de edición, traducción y escritura en Argentina y superar así el carácter meramente compilador (con datos muchas veces provenientes de fuentes secundarias) que signó tradicionalmente la historia de la traducción en América (Panesi, 2000; Lafarga y Pegenaute, 2013; Bassnett, 2002). En el caso argentino, la única historia de la literatura que ofrece una sección dedicada al tema es “La traducción poética”, capítulo que Arrieta incluye en el sexto tomo de su historia de la literatura (1960) y que constituye un relevo de los textos traducidos entre 1820 y 1880, restringido, como anuncia el título, a poemas y dramas en verso. Muy probablemente, la primera ruptura con este modelo, que concibe la historia de la traducción como una mera enumeración cronológica de obras de traductores consagrados, se encuentre en el artículo de Patricia Willson publicado en el quinto volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigido por Alfredo Rubione y dedicado al período que va entre los últimos años del siglo xix y 1910 (2006). En su análisis sobre los fundamentos políticos y culturales del catálogo y las figuras de traductor de la *Biblioteca La Nación*, la autora incorpora por primera vez las premisas teóricas y metodológicas de los estudios de traducción a las historias de literatura argentina del siglo xix.

De este modo, en las últimas dos décadas, en Argentina, la comprensión de la traducción como actividad editorial llevó al acercamiento de los estudios de traducción a la

historia del impreso, la lectura y la edición (Chartier, 1990, 2004; Darnton, 2006; Lyons, 2012). Aunque el traductor y la traducción no han sido un objeto destacado por esta disciplina, sus perspectivas de análisis permiten dar cuenta de una serie de fenómenos explicativos de los intercambios literarios y la traducción en el siglo xix argentino. En primer lugar, la historia de la lectura y la edición propone abrir la crítica tradicional, centrada en la producción de lo literario y especialmente en el autor, a los fenómenos de recepción, publicación, lectura, éxito o fracaso de los textos (Chartier, 2004). En efecto, en América y Europa, la literatura del siglo xix adquirió, de la mano de la expansión del lectorado, una dimensión mercantil, que obligó a muchos escritores a negociar sus concepciones de la alta cultura con la necesidad de vender sus productos a un público que pedía novelas, ilustraciones y artículos de moda. Asimismo, los traductores son reenunciadores pero también lectores activos de lo foráneo, que modelan sus producciones de acuerdo a su recepción e interpretación del texto extranjero.

Una segunda premisa destacada de la historia de la lectura sostiene que la apropiación de los textos varía en función de sus soportes materiales y condiciones de circulación (Chartier, 1990, 2004; McKenzie, 2005). En efecto, recorrer la historia de la traducción durante el romanticismo nos obligó a pensar fenómenos de autotraducción, redición, selección, recorte y compilación de textos que se desarrollaron en diversos formatos, el libro, la prensa periódica, las colecciones de literatura traducida, los diarios y las cartas. En cada contexto pudimos ver que la lectura e interpretación de los textos, y por lo tanto la traducción, estuvo vinculada a su dimensión material y sus modos de publicación. Al respecto, los trabajos que en los últimos años han profundizado estas reflexiones en lo que toca a las dinámicas del formato periodístico (inclusión de anuncios publicitarios, intertextualidad entre diversas secciones, legitimidad de la escritura periodística y redes de la prensa) constituyen un aporte central para esta investigación (Delgado y Rogers, 2016; Pas, 2010a, 2010b, 2015; Román, 2003, 2017; Szir, 2010, 2017; Vicens, 2016), así como aquellos que han indagado la historia de la edición nacional en función de sus soportes y sus públicos (Batticuore, 2005; De Diego, 2006; Eujanián, 1999; Pastormerlo, 2006; Prieto, 1988). En el siglo xix, la actividad editorial y la publicación se dieron principalmente en la prensa, soporte más barato, accesible y democrático que el libro. Para producir periódicos, los escritores románticos debieron nuclearse, dividir tareas, intercambiar ideas. En este sentido, como señala Verónica Delgado (Delgado, Mailhe y Rogers, 2014), las revistas fueron “estructuras de sociabilidad que, ligadas con grupos específicos, permitirían atender a un conjunto de prácticas” (4), entre las cuales se encuentra la traducción. En efecto, es la lógica de la prensa (su periodicidad, su

deseo de novedad y amenidad, su efimeridad (Goldgel, 2013)) la que puntuó el funcionamiento y articulación del emergente aparato importador nacional. Asimismo, la novela se popularizó a través del folletín o de volúmenes pequeños, baratos y propicios para una lectura íntima y doméstica. Al condicionar los protocolos de lectura de los textos (Bourdieu y Chartier, 2010), los soportes materiales contribuyeron a trasladar internacionalmente imaginarios y genericidades. En este marco, el papel de las mujeres como lectoras de periódicos y novelas resulta un aspecto central para entender el funcionamiento de la literatura y la traducción en el siglo XIX argentino, que fue recuperado en los últimos años a partir del estudio precursor de Graciela Batticuore, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina* (2005). Como señalan estos trabajos (Batticuore, 2010, 2011, 2017; Espósito, 2006; Planas, 2017), desde inicios del siglo XIX, las mujeres de la elite porteña conformaron un lectorado incipiente pero activo, al que los letrados románticos buscaron apelar fuertemente pues veían en ellas agentes fundamentales para el proyecto liberal de nación (Masiello, 1997). Por este motivo, publicaron sus novelas y traducciones en periódicos dirigidos al público femenino y se dirigieron a ellas en numerosos paratextos y artículos críticos. Asimismo, muchas de estas mujeres, como Mariquita Sánchez de Thompson, Juana Manso o Eduarda Mansilla, no se limitaron a aceptar el papel de lectura tutelada (Batticuore, 2005) que les legaba el mandato masculino de la época, sino que buscaron intervenir en la vida pública local. Con este fin, escribieron cartas, dirigieron salones, publicaron colaboraciones en la prensa, fundaron periódicos y tradujeron. En efecto, dado que la traducción constituía una tarea intelectual sin prestigio, asociada a la mera reproducción de ideas extranjeras, era una práctica alentada entre las mujeres, de la que ellas supieron apropiarse para ganar respaldo como escritoras y convertirse en lectoras y modeladoras privilegiadas de lo extranjero. Por este motivo, esta tesis es deudora también de los aportes hechos en Argentina desde 1990 por los estudios de género y la historia con mujeres en torno a las poéticas y trayectorias de las escritoras decimonónicas: las compilaciones pioneras *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti* (1993) de Cristina Iglesia y *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (1994) de Lea Fletcher, así como los textos de Francine Masiello (1994, 1997), Susana Zanetti (2002, 2012), y especialmente, Liliana Zucotti (1994, 1995, 1997), Graciela Batticuore (1999, 2005, 2011, 2017) y María Vicens (2016). Estos trabajos recuperaron archivos y figuras olvidadas y establecieron un programa de investigación que, con el avance internacional de los estudios de género y los feminismos producido en los últimos años, se encuentra en plena vigencia. Uno de sus principales aportes fue develar la función central que las mujeres, aunque

olvidadas, relegadas a la domesticidad y excluidas de la historia, ocuparon en el proyecto de conformación nacional producido en el siglo xix (Masiello, 1994). Estas investigaciones determinaron también que el romanticismo fue el período de emergencia de la lectura y la autoría femeninas. Graciela Batticuore (2005) analizó las estrategias que las mujeres decimonónicas usaron para poder publicar, seducir lectores y obtener la reticente aprobación de sus pares masculinos, pero también los usos e intervenciones a los que fueron sometidos sus textos. En su trabajo, establece tres modalidades generales de la autoría femenina que condensan las tensiones que las escritoras despertaban en el imaginario decimonónico: la escondida (oculta en el seudónimo o la anonimidad para proteger “el pudor femenino”), la exhibida (marca distintiva y polémica de Juana Manso, quien debió pagar su osadía con severas sanciones sociales) y la intervenida (por la que hijos, editores y hermanos publicaron textos femeninos que censuraron, anotaron y reescribieron con desenfado). Estas diversas modalidades condicionaron tanto las escrituras femeninas directas decimonónicas como sus traducciones. Con los años y el progresivo incremento del público, la prensa de mujeres ganó lugar y constituyó una plataforma desde la cual intervenir en la esfera pública y constituir redes y genealogías femeninas que ampararon las ambiciones intelectuales y literarias de las escritoras (Vicens, 2016).

También desde la década de 1990, los estudios de traducción iniciaron un creciente intercambio con los estudios de género (Pagni y Keilhauer, 2017; Simon, 2005). Desde perspectivas que van de los *gender studies* poscoloniales norteamericanos (Spivak, 2007, 2009; Von Flotow, 1997) a la historia de y con mujeres europea (Pura Fernández, 2019; Bolufer Peruga, 2008), estos trabajos coinciden en señalar “la tendencia bidireccional”, como la denomina Olga Castro Vázquez (2008) que se produce entre ambos campos en la medida en que la traducción y las mujeres compartieron un estatuto secundario; respecto de la literatura en el caso de la traducción y del patriarcado en el de las mujeres. Asimismo, la traducción y las mujeres comparten para estos enfoques una posición “entre culturas” que hace de sus prácticas y discursos una constante negociación con las normativas dominantes. La tesis busca integrar esta perspectiva, centrada en las traductoras y las relaciones de dominación genéricas involucradas en la importación, a los estudios sobre las escritoras del siglo xix para iluminar las formas específicas en que estas románticas leyeron, interpretaron y tradujeron la literatura francesa.

Por abordar temas que hacen a las relaciones entre literaturas, a los intercambios transnacionales de formas y géneros, esta tesis repara en problemáticas que han sido tradicionalmente objeto de la literatura comparada, disciplina que desde su constitución

decimonónica se ha declarado numerosas veces en crisis (Auerbach, 1996; Gramuglio, 2013; Topuzian, 2014; Wellek, 1963). Durante la década de 1990, en especial, el posestructuralismo, los estudios culturales y poscoloniales denunciaron límites y vacíos disciplinares que evidenciaron agendas subyacentes de marcado corte imperialista (Apter, 2013; Derrida y Prenowitz, 2008; Spivak, 2007, 2009). En primer lugar, estos enfoques señalaron que las investigaciones producidas por la literatura comparada se habían reducido a un acotado grupo de textos, los “clásicos universales”, conformado casi enteramente por escritores varones, blancos y europeos. Cuando abordaron textos producidos en las periferias del canon, lo hicieron siguiendo una noción de influencia sumamente verticalista y jerárquica, incapaz de hacer foco en la especificidad de las apropiaciones llevadas a cabo por las literaturas marginales y las numerosas mediaciones en juego (entre ellas, la traducción) (Gramuglio, 2013; Guillén, 2005; Weisstein, 1975). Al respecto, se criticó a la literatura comparada su limitación a paradigmas formalistas y autonomistas, que omiten las condiciones materiales de producción de los textos y aquellos fenómenos literarios no autónomos o paraliterarios (como la literatura popular, las revistas literarias o la prensa) (Beecroft, 2008; Bassnett, 1993). Estos impases se deberían también al fuerte anclaje de la disciplina en perspectivas nacionalistas, no aptas para analizar fenómenos de exilio, hibridación, mestizaje cultural o traducción, que son los que suelen estructurar las relaciones e intercambios literarios (Topuzian, 2014).

La literatura comparada se renovó a principios del 2000 con el nutrido debate generado por el formalismo sociológico de Franco Moretti y la sociología del campo transnacional de Pascale Casanova. Ambas propuestas afirman que, para entender los fenómenos de migración de formas, géneros y autores, la literatura mundial debe dejar de concebirse como un corpus de obras leídas en todo el mundo, “universales”, y entenderse como un sistema transnacional organizado jerárquicamente, lo que determina la producción literaria tanto en los centros como en las periferias. Moretti admite que la literatura comparada se ha limitado al trabajo con escritores de Europa occidental mientras que el mundo está compuesto por una gran diversidad de lenguas y literaturas. Sin embargo, la vastedad de ese “no leído” (1999, 2000, 2003) plantea un problema metodológico: la lectura intensiva con la que operó la crítica literaria tradicional resulta inviable cuando se trata de relevar miles de textos olvidados (como los que, precisamente, forman parte de ese género saturado que es la novela europea de principios del siglo xix). Siguiendo la noción de sistema-mundo propuesta por Immanuel Wallerstein, el italiano sostiene que las formas literarias se desplazan en un sistema planetario “uno y desigual” (2000: 2), es decir,

atravesado por relaciones de dominación que lo organizan en centro y periferia. Los intercambios literarios (“interferencias”, como Moretti las llama siguiendo a Even-Zohar (2000)<sup>1</sup>), por lo tanto, son siempre asimétricos, de modo que el estudio de este sistema dinámico de variaciones implica siempre un estudio de la construcción de la hegemonía cultural en el mundo. Así, el crítico establece una primera ley que toca directamente las problemáticas en torno a la novela que aborda esta tesis: “cuando una cultura comienza a avanzar hacia la novela contemporánea (*modern*, en inglés), siempre supone un compromiso entre la forma extraña (*foreign*) y los materiales locales” (Moretti, 2000: 70). Si bien las tesis de Moretti resultan centrales en tanto iluminan la presencia transnacional de la novela europea durante el siglo XIX americano, su teoría no da espesor a la traducción como mediación fundamental en los intercambios literarios, por lo que cae en cierto difusionismo abstracto que, además de no reparar en las transformaciones, a veces severas, que la reescritura traductiva opera sobre las formas foráneas, olvida que la recepción nunca es pasiva, sino que implica procesos de adaptación, crítica y apropiación determinados.

Por su parte, Pascale Casanova (2001, 2005) reformula la concepción de literatura mundial a partir de la noción de campo literario propuesta por Pierre Bourdieu y resalta el carácter casi necesario que la traducción ocupa dentro de los intercambios desiguales entre campos nacionales como “forma de dominación simbólica” (2002). Asimismo, la autora sostiene que existe un espacio mediador entre la literatura y el mundo, que refracta las luchas sociales, políticas y económicas sin perder sus propias lógicas, “la República Mundial de las Letras” (2001). Este espacio literario transnacional cuenta con una economía que, aunque “no económica” (2005), se basa en la competencia y acumulación de capital literario a través de mecanismos específicos de consagración (premios, reseñas, acceso a traducciones) y constituye una tercera instancia cuyas lógicas se superponen a las de la cultura fuente y meta. Por este motivo, comprender el funcionamiento de este sistema permitiría brindar explicaciones unificadas sobre la evolución internacional de las formas y su relación con los cambios políticos y económicos. Este espacio no es externo a los campos nacionales, sino que las relaciones sistémicas y diferenciales que estos establecen entre sí son las que lo conforman. Por este motivo, para Casanova, las posiciones de las lenguas, los escritores y los importadores deben situarse doblemente, en tanto son nacionales e internacionales a la vez (2002), lo que se ve en el hecho de que las luchas internacionales tengan sus efectos en los

---

<sup>1</sup> Moretti sigue de cerca las propuestas de Even-Zohar sobre los fenómenos de transferencia literaria, pero no repara en las contribuciones del teórico israelí sobre la traducción. De hecho, al igual que en el comparatismo tradicional y a diferencia de lo que ocurre con Pascale Casanova, la traducción ocupa un lugar menor, no complejizado, en la teoría de Moretti.

campos nacionales. En este contexto, la “libertad creativa” (2005: 82) de los escritores dominados se encontraría en su posibilidad de apropiarse, de “expropiar” (2005: 82) dice la autora, las formas y valores producidos en los centros, en especial, en el contexto del romanticismo y la emergencia de las literaturas nacionales, marcado por el deseo de distinción y originalidad.

A partir del 2000, participan de la polémica comparatista investigadores especializados en literatura latinoamericana, que señalaron con numerosos casos de análisis que los modelos europeos no ofrecían paradigmas exhaustivos desde los cuales comprender la particularidad de las literaturas periféricas o semiperiféricas, sin reducirlas a imitaciones pálidas de lo foráneo. Autores como Efraín Kristal (2002), Mariano Siskind (2016) o Ignacio Sánchez Prado (2006) denuncian las lecturas reductoras y desvalorizantes, producto de concepciones imperialistas de lo literario sobre las que se construyeron las teorías comparatistas, y no de las condiciones culturales efectivas de la literatura latinoamericana. Con esto quieren destacar que esta literatura no es sólo un muestrario de casos concretos con los cuales ilustrar la eficacia de modelos europeos, sino que desde las problemáticas específicas de América Latina se han articulado categorías críticas relevantes que trascienden a la región. Entre ellos, Efraín Kristal (2002) enuncia una objeción fundamental sobre la conformación de los géneros literarios: no hay formas autónomas, sino que tanto las formas centrales como las periféricas son producto de un compromiso entre fuerzas heterogéneas y opuestas. Todas las literatura, no sólo las dominadas, se componen de interferencias con otras; lo que varía en cada caso son los grados del compromiso, por lo que compete al comparatismo explicar las diferencias según la naturaleza de las restricciones en cada caso. Justamente, Kristal busca poner a prueba las conjeturas de Moretti con el caso de la literatura hispanoamericana, donde, según el autor, al menos hasta 1920, la poesía y el ensayo tuvieron más predominancia que la novela. Kristal adhiere a la visión canónica de las literaturas nacionales sobre la novela: no hay novela del siglo xix que haya trascendido las fronteras nacionales; si bien se escribieron algunas, se trata de fenómenos marginales: “pero sería un error pretender que fue el género más extendido o que tuvo tantos “practicantes” o lectores” (2002: 58)<sup>2</sup>. Así, mientras para Moretti la novela del realismo mágico es la primera producción latinoamericana que emerge “not as compromise with forms from the centre, but

---

<sup>2</sup> Ya analizamos en el Estado de la cuestión esta constante crítica que sostiene que el siglo xix americano estuvo marcado por un “vacío de la ficción” que, como hemos visto, no se condice en absoluto con las prácticas lectoras de las elites letradas de la época. Por este motivo, solo reiteramos aquí que esta valoración se debe a una noción rupturista de la modernidad, tal como la plantea Rama y la discuten Goldgel y Pas, y a una concepción todavía nacional de lo literario, que no piensa en la literatura traducida como parte activa del sistema cultural.

as a self-conscious literary project that addressed local imperatives, and produced native solutions whose international impact transformed the repertoire of literary possibilities” (2002: 67); Kristal sostiene que el primer movimiento literario latinoamericano con conciencia propia y de influencia transnacional habría sido el modernismo y Darío, la mayor transformación poética del español desde el barroco. Dejando de lado la discusión fundacional, resulta interesante que ambos autores consideren el siglo xix americano y su novela para llegar a valoraciones opuestas. En efecto, en la medida en que no se detienen en los mecanismos de recepción y mediación y en que basan muchas de sus interpretaciones de la literatura latinoamericana en aportes críticos hechos desde concepciones nacionalistas, escinden producción y consumo, literatura traducida y literatura local, formas extendidas y formas consagradas. La presente tesis, en cambio, considera que en la sutura de estos conceptos, en sus exclusiones, bordes y superposiciones, se pautó la emergencia del sistema literario argentino.

### **Organización del corpus y los capítulos: la importación y la sociabilidad**

La tesis traza un recorrido cronológico que va desde fines de la década de 1820, años de eclosión de la literatura francesa en la ciudad y de apertura del primer gabinete de lectura porteño, hasta 1880, cuando el naturalismo vino a disputar la actualidad del romanticismo y su novela. Dispusimos este arco temporal en seis capítulos, de acuerdo con los modos en que se organizó el emergente aparato importador romántico, su sociabilidad y sus agentes. Asimismo, este trazado cronológico se entreteje con los desplazamientos geográficos de la generación romántica, desde su institucionalización temprana en Buenos Aires con el Salón Literario de 1837 y posterior exilio de sus miembros en Montevideo, Chile, Bolivia o Brasil hasta su reincorporación al territorio argentino después de Caseros y su reposicionamiento hacia el 80. Si bien el trabajo hace foco en el romanticismo porteño, no pierde de vista el sistema regional que conformaron Buenos Aires y Montevideo a mediados del siglo xix ni las determinaciones del exilio, que implicó para los románticos una negociación con géneros triviales como, precisamente, la novela y la traducción. Asimismo, la caída de Rosas permitió la reedición de muchos de estos textos en territorio nacional. En cada caso, recibieron modificaciones que respondieron a la nueva posición de los letrados románticos en el proceso de construcción del Estado. De este modo, estas reediciones y retraducciones vuelven al contexto porteño y obligan a considerar los nuevos consumos literarios, importados y nacionales, frente a los cuales debían resituarse. Orientada por la noción de aparato importador, la tesis propone como clave de lectura un análisis de los discursos sobre la

literatura extranjera y traducidos (en especial las novelas) anclado en la trayectoria individual del traductor y, sobre todo, en la sociabilidad literaria (periódicos, salones, gabinetes de lectura, etcétera) cuya “capacidad aglutinante” (Fernández Bravo y Maíz, 2009) modeló las prácticas literarias e importadoras de los románticos porteños, sostenidas sobre una red de colaboraciones, intercambios polémicos, epistolares y de libros (Molina, 2005). La tesis requirió del armado de un *corpus* heterogéneo y en diálogo. Para dar cuenta de la complejidad de los procesos de traducción y recepción literarias durante el romanticismo, consultamos una serie de materiales que incluyó periódicos, epistolarios, biografías, textos literarios y catálogos. Poner en relación las diversas lógicas de producción y circulación de estos textos nos permite dimensionar la persistencia modeladora de la literatura extranjera en las prácticas, consumos y sensibilidades de los románticos porteños, pero también sus modulaciones específicas.

Para nuestra perspectiva, comprender el caso local implica en primer lugar posicionarlo en el espacio internacional de circulación de las traducciones, es decir, analizar la constitución del mercado internacional de la literatura que se conforma en Europa durante el segundo cuarto del siglo xix del cual el Río de la Plata fue un consumidor activo y periférico. En el primer capítulo, “La novela en Europa”, analizaremos el papel fundamental que la novela tuvo en la expansión del comercio librero europeo tanto dentro del continente como en América. Si bien las poéticas prescriptivas del clasicismo habían mantenido al género en los márgenes de la literatura; en el siglo xix, la novela fue vehículo de una democratización inédita de la lectura y, por lo tanto, un género polémico a partir del cual se definieron y redefinieron los límites entre alta y baja literatura, así como la función social de escritoras y escritores y el estatuto de la traducción. Entre fines del siglo xviii y principios del xix, con la emergencia del romanticismo, se trastocan profundamente los modos de escribir y leer literatura: nuevos lectores que prefieren nuevos géneros, nuevos escritores que adquieren un nuevo estatus y producen la saturación de un mercado que busca en lejanas regiones periféricas nuevos nichos lectores.

El segundo capítulo, “La circulación de la novela francesa en el Río de la Plata entre 1830 y 1840”, se propone analizar el horizonte lector en el Buenos Aires de la época a partir de una reconstrucción de la sociabilidad y los consumos literarios que nuclearon a los letrados románticos. Uno de los principales objetivos de esta tesis consiste en reconstruir y definir el conjunto de novelas francesas de amplia circulación en el Río de la Plata decimonónico para indagar su impacto en el público emergente y en la producción crítico ficcional de los escritores románticos argentinos antes de 1880. Para entender la circulación

de literatura francesa en el período, exploramos los títulos más ofrecidos y frecuentados por el público porteño de la época y los situamos doblemente, de acuerdo a las modificaciones que les imprimieron las traducciones de la librería española y a las normas y protocolos de lectura de las instituciones que signaron su interpretación local. Por último, analizamos las especificidades de la recepción de las novelas y novelistas franceses en los textos epistolares y autobiográficos de algunos miembros del romanticismo, como Alberdi, Mitre o Mariquita Sánchez de Thompson. Más allá de sus valoraciones privadas, las primeras traducciones de los románticos aparecieron en la prensa, soporte público y coyuntural, que nos permite entender el explícito rechazo a la novela francesa desplegado en estas publicaciones.

Precisamente, en el tercer capítulo, “Los más leídos en la prensa literaria romántica”, abordaremos los periódicos culturales publicados entre 1835 y 1841 en Buenos Aires y Montevideo para relevar cuáles fueron los autores más traducidos y comentados por los románticos porteños en el momento de su ruptura definitiva con Rosas y su primer exilio uruguayo. Estos periódicos se nutrieron principalmente de traducciones provenientes de la prensa francesa y, como parte del proyecto antinovela, privilegiaron los artículos críticos o enciclopédicos. Sin embargo, con el paso de los años, la ficción irá ocupando un lugar mayor en estas publicaciones. Victor Hugo, como gran líder espiritual del romanticismo, será el autor más traducido: *La Moda* publica fragmentos de su *Hernani* que se retomarán en *El Nacional*. También tendrá una llamativa presencia entre las páginas de estos periódicos George Sand. El fenómeno de la autoría femenina que convulsionaba Europa de la mano de esta novelista socialista, que se paseaba por los salones franceses vestida de hombre reivindicando la libertad de las mujeres, repercutió hondamente en el más conservador Río de la Plata, que pronto tomó posición al respecto. Así, estos periódicos conforman un emergente y endeble aparato importador a partir del cual los románticos se distinguen de las traducciones de la *librairie espagnole* y se apropian de los autores franceses a partir de su propia concepción social y nacionalista de la literatura.

No obstante, la impugnación no fue la única postura romántica frente al avasallante fenómeno novelesco. Si bien letrados como Echeverría, Sarmiento o Marcos Sastre renegaron del género, otros escritores del grupo ensayaron el género, en búsqueda de una versión americana, moral y educativa del género. En el cuarto capítulo de la tesis abordaremos la producción novelística de Vicente Fidel López, Juana Manso y Bartolomé Mitre. En la década de 1840 y durante sus respectivos exilios en Chile, Brasil y Bolivia; los tres escritores publicaron novelas en formato de folletín que buscaban elaborar versiones del pasado nacional. La novela histórica les proporcionó un modelo de ficción popular desde el cual

educar a sus lectores sobre los orígenes de la nación y su territorio. Los tres se habían interiorizado con los códigos del género leyendo novelas, pero también traduciéndolas, y las integraron a sus proyectos letrados por sus cruces posibles con la historia pública y privada. Sin embargo, una lectura atenta de las tramas, los tópicos y la construcción de los personajes devela que la principal fuente de estos autores no fueron los textos consagrados de Rousseau, Scott y Richardson que estos letrados citan en sus prólogos, sino las novelas góticas y sentimentales que circulaban profusamente en la región del Río de la Plata desde 1820.

El quinto y sexto capítulo se sitúan después de Caseros, por lo que analizan la nueva configuración del aparato importador durante la llamada “organización nacional”. En este momento, la novela tomó un nuevo impulso que obligó a los románticos locales a ampliar sus concesiones al género.

El quinto capítulo, “La novela romántica después de Caseros. Traducciones, reediciones y reescrituras”, se propone reponer el nuevo horizonte lector producido en Buenos Aires a partir de 1852. El fin del gobierno de Rosas implicó una reestructuración de las instituciones literarias importadoras y un consiguiente reordenamiento de la variedad y circulación de novelas extranjeras y nacionales en la ciudad. Durante la década de 1860 y 1870, dos novedades vienen a disputar la endeble posición de la novela romántica: las traducciones españolas de la novelas naturalista y una serie de folletines locales, antirrosistas y escabrosos conocidos como “novelas de la tiranía” (Molina, 2011). Frente a esta persistencia del consumo novelesco en su vertiente escandalosa, los letrados románticos reeditaron en la prensa sus novelas del exilio y tradujeron novelas del romanticismo francés temprano, narrativas *démodés* que buscaban conjurar la inmoralidad de las nuevas ficciones que les disputaban a un lectorado todavía escaso.

En el sexto capítulo, “Las novelas en la colección: una modernización conservadora”, abordamos un objeto editorial novedoso para nuestro período, la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, primera colección literaria publicada a nivel local. Su extenso catálogo se compuso, en su mayoría, de traducciones de novelas francesas y se sostuvo sobre una amplia red de colaboradores, que incluyó a los escritores ya célebres del romanticismo y, por primera vez en sus proyectos colectivos de importación, a mujeres de la elite como traductoras. Para entender la reconfiguración de la literatura traducida que propone este proyecto, abordamos las estrategias por medio de las que Miguel Navarro Viola, editor de la publicación, incorporó a la literatura local el formato europeo de colección popular católica de acuerdo a su posición en la cultura fuente. Las estrategias de construcción del catálogo y las concepciones subyacentes de la lectura y el público “popular”, también desplegadas en los paratextos

editoriales, permiten explicar la producción de traducciones para la colección. Los catálogos (el de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* publicado en 2012 por la Academia Argentina de Letras (Barcia y Di Bucchianico, 2012)), en efecto, constituyen una fuente privilegiada para nuestro trabajo. A partir de su análisis, podemos no sólo conocer el listado de títulos ofrecidos (los géneros, autores y lenguas dominantes), sino también reconstruir el imaginario con el que libreros y editores concibieron un lectorado presuntamente popular, las “buenas lecturas” que seleccionaron para ellos, los modos en que representaron su propia labor letrada. Dentro de la variada propuesta de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, analizamos detenidamente la traducción de la novela *Le Journal d'un Femme* de Octave Feuillet, producida conjuntamente por Bartolomé Mitre y su esposa, Delfina Vedia de Mitre. La selección predominante del *roman bourgeois*, la confección *ad hoc* de paratextos editoriales y las estrategias textuales concretas aplicadas en la traducción cristalizan las operaciones nacionalizadoras y moralizantes con las que el emprendimiento de Navarro Viola moldeó el material foráneo y la función de las traductoras.

Si las historias tradicionales de la literatura argentina se propusieron archivar y organizar la escritura de los románticos en miras a proyectar y modular de forma específica la identidad argentina, en este proceso de selección y jerarquización, una vasta producción textual quedó relegada. La escritura de las mujeres es una de ellas, pero también la literatura popular, la traducción, entendida como copia, como escritura subsidiaria, y lo extranjero, concebido como un atentado ajeno contra una pretendida homogeneidad cultural. Esta tesis, alentada por las preguntas de los estudios de traducción y el comparatismo, pero también por algunos de los cuestionamientos que la historia cultural propuso a la crítica literaria más inmanentista, busca empezar a analizar estos factores, finalmente constitutivos de la literatura nacional.

## **1. La novela en Europa: mercado, internacionalización y sensibilidad**

Para entender las formas y lógicas de la traducción en el Río de la Plata romántico, es necesario indagar el funcionamiento del mercado del libro europeo durante la primera mitad del siglo xix, especialmente en Francia. Para ello, proponemos tres ejes de análisis: la industrialización de la edición, su internacionalización y el cambio de estatuto que estos fenómenos produjeron en la traducción. Como ya se ha señalado, la cultura francesa constituyó un modelo discursivo estético e ideológico para Echeverría, Sarmiento, Mitre, Manso y Alberdi. Por tratarse del centro de la consagración literaria, el proyecto nacionalizador de los románticos debió lidiar con las relaciones de dominación simbólicas y materiales impuestas por el centro francés y su mercado de la edición. Por este motivo, el presente capítulo se propone recomponer la trayectoria de la edición, la traducción y la novela en Europa durante un período bisagra como lo fueron las últimas décadas del siglo xviii y las primeras del siglo xix, que permiten explicar qué leyó y tradujo el emergente romanticismo argentino. El grueso de la literatura que circuló en el Plata hacia 1830 estuvo compuesto por literatura traducida europea, impresa y volcada al español en Francia o España. Se trató de libros y periódicos confeccionados especialmente para los nuevos nichos comerciales que representaban las capitales americanas independizadas por un grupo de libreros e impresores que buscaban sortear la saturación del mercado parisino. Se generó así un mercado transnacional del impreso que hizo que, para el lectorado americano, el criterio de selección del material extranjero viniera dado por la cultura fuente y su zona más industrializada, volcada a la producción de novelas góticas y sentimentales.

Junto con las revoluciones políticas, económicas e ideológicas que sacudieron el período, se produjeron reorganizaciones estéticas y editoriales que redundaron en la consagración de la novela, que se convirtió en la forma dominante de la literatura mundial decimonónica, incluidos los públicos americanos. Si bien las poéticas del clasicismo y la ilustración habían menospreciado el género, el siglo xix trajo una serie de transformaciones culturales que hicieron de él el vehículo de una ampliación inédita de la lectura y, por lo tanto, un género polémico a partir del cual se definieron y redefinieron los límites entre la alta y la baja literatura, la función social de los escritores y el estatuto de la traducción. Las lógicas de mercantilización que sostuvieron la circulación internacional de la novela implicaron una política traductiva que modificaba fuertemente el texto fuente. Contra estas traducciones, se levantó el modelo de la traducción literal reivindicado por los escritores del romanticismo francés y apropiado luego por el porteño.

## 1. Mercado

### 1.1. La edición francesa

La historia de la edición en Europa sostiene que, a pesar de la avanzada de la Ilustración, el régimen tipográfico en Francia conservó hasta 1789 el mismo funcionamiento que tenía desde la época de Gutenberg. Para poder ser publicados, los textos debían contar con permisos y autorizaciones (todos revocables y temporales) otorgados por la Chancellerie a cambio de un monto de dinero (Montreuil, 2001). Por supuesto, los beneficiarios de este sistema eran unos pocos editores parisinos, privilegiados por sus relaciones personales con la corte o la corona, que producían libros tradicionales para un acotado lectorado tradicional, también perteneciente a la sociedad cortesana. Este es el contexto de circulación de la literatura del clasicismo, que preconizaba la imitación de los antiguos (y, en especial, de la *Poética* de Aristóteles) como norma de la producción literaria y en la que la publicación no se debía a la rentabilidad, sino al deseo de los escritores de reforzar su propio prestigio a través de la palabra impresa. Sin embargo, a este circuito, desigual y jerarquizado, de la edición legal se le debe sumar otro de igual importancia, el de la edición clandestina. Robert Darnton, quien ha producido algunos de los trabajos más importantes sobre la edición francesa del siglo xviii, sostiene al respecto: “l’*édition privilégiée* n’arrivait pas à satisfaire la demande créée par l’*élargissement* du public des lecteurs et par les changements dans les goûts littéraires” [la edición que contaba con privilegios no lograba satisfacer la demanda que había creado la ampliación del público lector y los cambios de gustos literarios] (Darnton, 1983: 94). En efecto, como veremos en las siguientes páginas, el siglo xviii europeo se caracterizó por un crecimiento modesto pero sostenido del número de lectores, en especial entre las mujeres. Este público, que se gestaba por fuera de la cultura de la erudición de las academias clásicas, pedía nuevas lecturas y conformaba un nicho, que los numerosos miembros de la bohemia literaria, excluidos de la cultura oficial, quisieron captar. Darnton se refiere a estos últimos como hombre de negocios inescrupulosos y osados que se arriesgaban a imprimir todo lo que se pudiera vender y que aplicaron a la edición las lógicas de un capitalismo de botín que dió lugar a la innovación y prefiguró las lógicas editoriales del siglo xix. Así, en el mercado clandestino, se distribuían, por un lado, las obras llamadas “filosóficas” (que incluían textos pornográficos, muchos de ellos novelas, anti religiosos o sediciosos) y las ediciones piratas que los editores belgas hacían de aquellos títulos que se vendían bien en París (1983).

Con la Revolución Francesa esta división se desarticuló. Se terminó la censura, los gremios y los privilegios reales; se disolvieron academias y salones. Como sostiene Carla Hesse: “as the world of official publishing folded under, the illicit subculture of Enlightenment publishing [...] surfaced into the light of day” [mientras que el mundo de la edición oficial se replegaba, la subcultura ilícita de la edición de la Ilustración [...] emergía a la luz del día] (1989: 91). Estas transformaciones son las que imprimieron, a fines del siglo xviii, un nuevo impulso de modernización a la edición francesa, caracterizado por el crecimiento, diversificación y democratización de la producción de impresos (en especial de periódicos), posible sin la necesidad de mejoras técnicas.

Montreuil (2001) sostiene que se produjo luego un período de coexistencia entre la librería clásica y la nueva, que tuvo un momento bisagra entre 1816 y 1826, cuando la oferta de títulos de la tradición saturó el mercado y obligó a librereros, editores e impresores a reinventar sus estrategias. Durante estos diez años, se popularizó la publicación de obras completas de autores franceses del siglo xvii y xviii (como Racine, Molière, Voltaire, Rousseau, entre otros) que se ofrecían a través de suscripción y venían en libros de pequeño formato, de una estética sobria y austera. Por dichas características, estas colecciones fueron las últimas en poder rentabilizar productos todavía concebidos bajo las lógicas del *Ancien Régime* (Montreuil, 2001): una selección de textos tradicionales con los que los lectores llevaban años familiarizados, en un soporte costoso y poco atractivo y bajo un sistema de distribución que todavía restringía sus posibilidades a un circuito reducido de consumidores estables. Para Montreuil, en este período: “S’amorce l’opposition entre librairie classique y la librairie nouvelle” [Se da inicio a la oposición entre librería clásica y librería nueva] (2001: 99) A la saturación que produjo la repetición de la misma forma editorial, hay que agregar la competencia de los volúmenes pirata belgas y la de los gabinetes de lectura, que en esa época se distribuían de a docenas sobre el territorio parisino y ofrecían alquilar, por una módica suma, un conjunto de impresos entre los que predominaron especialmente los periódicos y novelas (Parent-Lardeur, 1999). Como también sostiene Montreuil: “C’est la publication de nouveautés, à comprendre autant comme l’adoption de formats innovateurs que comme la production d’une littérature nouvelle” (2001: 72) [es tanto la publicación de novedades como la adopción de formatos innovadores y la producción de una nueva literatura] la que permitió a librereros y editores sortear esta crisis económica. Como consecuencia, a partir de 1830, se produjeron una serie de transformaciones que marcaron de manera definitiva la modernización de la edición: su industrialización, mercantilización y, como nos proponemos demostrar, su transnacionalización.

En primer lugar, para superar la saciedad que la superproducción de obras completas había provocado, los editores buscaron diversificar su oferta de títulos por la incorporación de nuevas estéticas. Para ello, debieron recurrir a la producción de los escritores contemporáneos, descubrirlos, arriesgarse, seducirlos y saber negociar entre ellos y el público. Emergieron así figuras como las de Ladvocat, editores románticos, que entre 1825 y 1835 sostuvieron una verdadera “course aux manuscrits” [carrera por los manuscritos] (56), que les permitió poner a disposición del lectorado obras nuevas y forjar la figura del *living classic* o clásico moderno. Fueron ellos, en efecto, quienes crearon en el público el entusiasmo por autores contemporáneos como Victor Hugo, George Sand o Balzac.

Una segunda preocupación fue la de los soportes de estas nuevas lecturas. Uno de los grandes desafíos de la edición decimonónica fue el de abaratar el costo de los impresos a la vez que se los hacía más atractivos, lo que hizo del libro romántico una táctica de seducción: con el uso de encuadernación rústica ornamentada y la incorporación de imágenes (posibles por las mejoras en materia de impresión traídas de Inglaterra (Lyons, 2012)), fue posible aumentar las tiradas y abaratar los costos. La inclusión del folletín en los periódicos, la invención de colecciones como la Charpentier (que apostaban por rentabilizar el espacio tipográfico con pequeños formatos), la mecanización de la impresión adoptada de la prensa permitieron que entre 1830 y 1850 los ritmos de producción se aceleraran a una velocidad sin antecedentes (2012). Así, la función editorial y la función de librería se diferenciaron pues el potencial publicitario del libro requirió una especialización más vinculada a la organización de librerías y salones y la producción de afiches, prospectos y catálogos que a las tareas de la impresión. Con estos cambios, los formatos se volvieron soportes de textualidad y estatus, como lo ilustran las palabras de Stendhal: “Mientras que la femme de chambre lee a de Kock en pequeños volúmenes en dozavo, la femme des salons prefiere la novela en octavo, más respetable, y que se precia de cierto mérito literario” (Montreuil, 2001: 78). El formato en octavo, en el que circularon las novelas góticas en Buenos Aires y en el que los románticos locales ensayaron sus primeros periódicos literarios, como *La Moda*, era “reconnu le plus décent, le plus convenable et le plus propre à former une bibliothèque” [reconocido como el más decente, conveniente y apto para formar una biblioteca] (2001: 81).

La democratización industrial de la literatura facilitó cierto acceso al mercado del lujo. Por los diversos materiales de las tapas, el olor de la tinta y el papel, los colores y las imágenes, pero también las tipografías y los ornatos, los libros estimulaban el intelecto y ahora también las sensaciones, lo que los abría a nuevos usos, el terror, la sensibilidad, el erotismo, que escandalizaban a los críticos conservadores garantes de los valores eruditos.

Este nuevo fenómeno disparó una serie de metonimias sensuales, entre el libro y el cuerpo femenino, cerrado, entreabierto, oculto entre pliegues, que volvió al libro un nuevo depositario del deseo de y por lo femenino. De este modo, en el siglo xix la literatura constituyó un consumo cultural vinculado tanto a la actividad culta de académicos y letrados como al entretenimiento y el ocio de las clases acomodadas y medias. Por estos motivos, seguir el rastro de la novela decimonónica, tanto en Europa como en América, nos obliga a leer discursos asociados a la prensa, la moda, el erotismo y los diversos discursos que conformaron la paraliteratura decimonónica.

### **1.1.1. Nuevos lectores y nuevas lecturas**

Los cincuenta años que ocupan la última mitad del siglo xviii y la primera del xix vieron un aumento en la producción de libros y periódicos y una expansión de la práctica lectora, dada por un acceso progresivo de las capas medias a los bienes culturales. En efecto, el siglo xix fue objeto de un furor por la lectura que incorporó nuevos sujetos antes excluidos de la cultura: las mujeres, los artesanos, los comerciantes, las familias de provincia, los domésticos, los obreros y los niños (Lyons, 2004). Desde la Revolución Francesa, pasando por la ley Guizot en 1833 o las leyes Jules Ferry en 1881, la alfabetización de la sociedad fue una preocupación del Estado francés (y también de románticos locales como Sarmiento, Manso o Navarro Viola) que permitió que para comienzo del siglo xx, Francia tuviera una tasa de alfabetización de 95% (Vauchelle-Haquet, 1985 :82). Como mencionamos, este incremento y diversificación de los lectores fue acompañado por la creación de nuevas publicaciones: libros ilustrados y de lujo, periódicos, revistas literarias o de moda, literatura para niños y manuales de educación. Los libros, periódicos e impresos ingresaron en la vida cotidiana, lo que permitió el acceso a una mayor cantidad y variedad de títulos. Se fundaron así las condiciones de una “nueva legibilidad” (Chartier, 1992): el público ya no se nucleaba exclusivamente en la corte, sino que se componía de nuevos lectores sin formación, que podían discutir por primera vez las peripecias de sus novelas preferidas y, por lo tanto, empezaron a constituir un criterio fundamental en la elección de tramas y estéticas que hacían los editores.

Este fenómeno parece probar la hipótesis, propuesta por algunos historiadores del libro y la lectura, que sostiene que las modificaciones producidas en los modos de leer entre fines del siglo xviii y principios del xix consistieron principalmente en un cambio cualitativo de la relación que los lectores establecieron con la literatura ficcional, dentro de la cual la

novela jugó un papel esencial. En esta vertiente se encuentra el artículo del historiador británico Robert Darnton, “Los lectores le responden a Rousseau: la creación de una sensibilidad romántica” (1987). Para Darnton, un estudio detenido de las abundantes cartas que el filósofo ginebrino recibió después de la exitosa publicación de *La Nouvelle Héloïse* exige revisar la noción de *Lesen Revolution* propuesta por Rolf Engelsing en los años 70, según la cual un modelo tradicional de lectura intensiva da lugar en los albores del siglo xix a una nueva práctica lectora, caracterizada por el consumo compulsivo y variado de literatura ficcional. El análisis de Darnton corrobora modificaciones en los hábitos de lectura, aunque de otra índole. Los lectores siguen leyendo con un fervor casi religioso, una y otra vez, sus novelas favoritas y buscan en la literatura claves desde las cuales entender y encaminar la vida cotidiana. Si bien, efectivamente, se incrementa la variedad del material impreso, esto no descarta la posibilidad de llevar a cabo una lectura intensiva de las nuevas producciones letradas en circulación. Se establece así una relación paradójica entre los lectores y los textos pues comienza a pedirse a la ficción que revele las claves de la vida real. Los lectores de Rousseau se identificaban con las desventuras de Julie y Saint Preux, veían en su relación prohibida un reflejo de sus propias familias y matrimonios y, por lo tanto, derramaban lágrimas y expiaban sus culpas en la lectura. Como contrapartida, Rousseau —otro de los tantos autores que escribía novelas, pero se desdecía de ellas en prólogos y notas preliminares— construye, en el prefacio de *La Nouvelle Héloïse*, el ethos de un *honnête homme* a la vez que se presenta como el simple editor de la recopilación de cartas que ofrece a continuación. De este modo, para Darnton, el fenómeno lector que presenta la novela de Rousseau constituye el inicio de la sensibilidad romántica porque transforma la lectura en dos aspectos sustanciales mutuamente relacionados: por un lado, produce un trastocamiento de los límites entre vida y ficción; por otro, instala un modo de leer en que se involucra principalmente la sensibilidad de los lectores y en que se lee para aprender pero también para derramar lágrimas, enamorarse y sufrir.

Por su parte, Michel Fournier (2007), al abordar el fenómeno de la lectura novelesca durante el siglo xviii, sostiene que la emergencia de esta nueva sensibilidad lectora no debe entenderse como una ruptura respecto del pasado, sino más bien como la culminación e institucionalización del proyecto literario del Antiguo Régimen. Fournier sostiene que la eclosión lectora que caracterizó la época de la revolución tuvo que ver más con la democratización de prácticas de lectura previamente existentes que con la invención de nuevas maneras de abordar los textos. El historiador advierte que la sanción moral a los desbordes emocionales producidos por las novelas es una constante que se repite a lo largo de

los siglos. No cambiarían entonces los modos de leer, sino que se efectuaría un proceso de escritura por el cual las novelas comienzan a ser reivindicadas. Prólogos como los de *La Nouvelle Heloise* o el *Éloge à Richardson* de Diderot le sirven para analizar las operaciones por medio de las cuales la novela comienza a hacerse un lugar entre las prescriptivas morales de la estética neoclásica. Junto con el éxito de las novelas, se produce un extenso proceso de producción de paratextos que, al prescribir un *bon usage* del género, lo integraron al mundo de la escritura literaria.

### **1.1.2. La literatura en femenino: novelas, lectoras, escritoras**

La asociación entre el libro y la mujer es una constante en una época en la que la literatura y los consumos culturales se feminizaron por el amenazante y progresivo acceso de las mujeres al mercado de bienes culturales. En este contexto, como lo cristalizó *Madame Bovary*, que leía las mismas ficciones sentimentales y malsanas que circulaban en los gabinetes y librerías franceses y porteños de la época, la novela fue el paradigma del consumo literario feminizado y, como anticipamos, comercial, dominante y polémico.

En un siglo en el que emergió un nuevo modelo de familia burgués y patriarcal y en el que la reproducción y el matrimonio se volvieron objeto de políticas públicas (Armstrong, 1987; Foucault, 1998), la preocupación por la presencia de las mujeres en la cultura asedió por igual a escritores, críticos, periodistas, editores, académicos y políticos, tanto europeos como americanos, que representaron la lectura de novelas como una práctica esencialmente “femenina”, a pesar de que los datos arrojados al respecto por el archivo señalan que el género era un consumo compartido por todos los miembros de la sociedad (Lyons, 2004, 2012), lo que incluyó al discurso médico, particularmente preocupado por el efecto de la novela sobre los cuerpos y las pulsiones (Suárez, 2017). En la medida en que el consumo (de novelas, moda, muebles) se volvía un deseo, la erotización de la lectora devino un tópico del discurso social. Los síndromes corporales que evocan estos textos sobre la lectora arrebatada, agitada, sonrojada, entreabierta, son los del deseo femenino. Así, la lectura se relacionó con la ninfomanía y se curaba prohibiendo a las muchachas la lectura y los bailes (2017).

En el siglo xix, sin embargo, las mujeres no sólo fueron lectoras crédulas, sino también escritoras, traductoras y publicistas, muchas de ellas proto feministas. A lo largo de esta tesis reaparecerán las figuras excepcionales de Madame de Staël y George Sand, en especial esta última, cuyas novelas e ideas políticas resonaron con fuerza entre los letrados del romanticismo porteño y entre sus letradas que las comentaron, criticaron e imitaron.

Como abordaremos en los capítulos siguientes, románticas rioplatenses como Mariquita Sánchez de Thompson, Juana Manso, Eduarda Mansilla o Delfina Vedia de Mitre fueron activas lectoras, traductoras e importadoras de la novela europea, sus imaginarios y escritoras. La novela decimonónica, en especial en su vertiente sentimental, enalteció a las mujeres como expertas en deseo y amor (Sarlo, 2013: 19) y, por lo tanto, como protagonistas, público deseado y autoras posibles de ficciones que circulaban transnacionalmente.

### **1.1.3. El escritor romántico, el editor y la autonomización**

Durante la segunda mitad del siglo xviii, se produjo una revolución de las ideas estéticas europeas que dio lugar a una nueva concepción de la literatura. Del modelo de las bellas letras (que aunaba tanto el teatro y la poesía como la filosofía, la teología, el derecho, las ciencias o la historia) se pasó a una diferenciación de la literatura de otras disciplinas, con lo que se la liberó de su obligación de instruir. En Alemania e Inglaterra, las elaboraciones de Hume, Addison, Moritz y Kant, entre otros, promulgaron la independencia del arte de la moral y del público para fijarla como una totalidad orgánica, como un fin en sí mismo (Burello, 2012). Estas ideas se discutieron y sistematizaron mientras se producían los cambios arriba avocados en el gusto de los lectores, que ya en esos años hicieron de la novela un valor seguro de librería, como lo atestigua el éxito de la *Bibliothèque universelle des romans* (1775-1789) y los *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques* (1787-1789) (Montreuil, 2001: 130). Estos fenómenos minaron progresivamente el modelo clásico de la *imitatio* pues reivindicaban la originalidad y singularidad del texto y su creador, lo que cristalizó en la idea romántica del artista como genio inspirado y tuvo su primera realización material en Francia en 1793, con la ley de propiedad intelectual, que volcaba el rédito económico del impresor al autor (Lyons, 2012). Dice Montreuil:

Si le droit de propriété accordé aux auteurs rend officielle la nouvelle conception de l'esthétique, il marque aussi le début d'une nouvelle économie de l'écriture, puisqu'il donne à qui la pratique la possibilité de vivre de sa plume, de faire des gains proportionnels au succès qu'il remporte.

[Si el derecho de propiedad otorgado a los autores vuelve oficial la nueva concepción de la estética, también marca el inicio de una nueva economía de la escritura, dado que provee a quien la practica la posibilidad de vivir de su pluma, de obtener ganancias proporcionales al éxito alcanzado] (2001: 104).

Como vimos, durante nuestro período, la edición pasó de ser una actividad estrictamente erudita y religiosa a una industria regida por criterios mercantiles, lo que produjo cambios profesionales. El editor sustituyó al mecenas y, luego, al impresor como

mediador entre el escritor y el público: "l'éditeur n'est pas celui qui vend les livres, mais bien celui qui démontre son talent dans la sélection des manuscrits et dans leur mise au livre" [el editor no es quien vende los libros, sino quien demuestra talento en la selección de manuscritos y su puesta en libro] (Montreuil, 2001: 51). En este sentido, como producto de la separación entre la producción y el comercio, el editor constituyó una figura propiamente decimonónica en torno a la cual se organizaba por entero la actividad (Chartier y Martin, 1990). Por sus nuevas funciones (descubrir títulos, conocer el mercado, establecer vínculos con los autores, confeccionar un fondo y un catálogo propios) su intervención se concibió como una garantía intelectual en un contexto de industrialización descarnada de la actividad editorial: "Sous la monarchie de juillet on commence á prendre conscience de l'originalité de la fonction d'éditeur" [Bajo la monarquía de julio, se empieza a tomar consciencia de la originalidad de la función del editor], sostiene Montreuil (2001: 10). Georges-André Vuaroqueaux afirma al respecto que, "dès le milieu du siècle, chaque éditeur présente une collection, dont les signes sont exclusifs et personnifient son travail. «Immédiatement reconnaissable », la forme du livre acquiert comme jamais auparavant un potentiel publicitaire" [desde mediados de siglo, cada editor presenta una colección con signos exclusivos que personifican su trabajo. "Reconocible de inmediato", la forma del libro adquiere como nunca antes un potencial publicitario] (1995). Ser editor requería ser un *connaisseur* pero también hombre de negocios audaz, capaz de distinguir los textos rentables con los cuales construir un catálogo competitivo y que proyectara una imagen de marca.

Al crecimiento del público lector correspondió un aumento y diversificación de la población que sabía escribir y podía hacer de la escritura un trabajo. Se conformó así una bohemia literaria (Darnton, 1983), que abasteció la mano de obra necesaria para los trabajos subalternos de la librería. Son las décadas en que París fue un polo internacional de atracción para los jóvenes con aspiraciones artísticas (Casanova, 2001). Aunque la mayoría terminaba insertándose en trabajos menores, como el periodismo, la traducción o la composición de libros escolares, la "illusion perdue", como lo cristalizó la célebre novela de Balzac, de esta porción de la población fue acceder a lo que Paul Bénichou llamó "la coronación del escritor" (1981). Con el clima de la Revolución Francesa, se vio minada la potestad social de ciertos dogmas, en especial la Iglesia. En este contexto, y junto a las transformaciones estéticas y en los modos de leer ya señalados, la literatura se revistió de una autoridad espiritual sin antecedentes. Se erigió así una nueva figura del escritor, que venían a impugnar los valores de su clase e imaginar una sociedad diferente (1981: 19). "L'Europe vous demande une élection politique et c'est une élection romantique que vous allez faire" [Europa les pide una elección

política y ustedes harán una elección romántica], se quejaba un periodista francés ante las elecciones de 1848 (Lyon-Caen, 2008: 88). Esta politización de cierto sector de los escritores se dio junto con la emergencia de la “literatura industrial” y la persistencia de las academias como otros espacios posibles y complementarios de inserción. Hacia 1860, luego de ese momento de ruptura entre el artista y la sociedad que implicó la Revolución de 1848 (Casullo, 2009), el campo se dividió de manera definitiva entre los escritores oficialistas y aquellos que rechazaban la instrumentación estatal, fuese partidista o moral, de lo literario como Flaubert, Baudelaire o Zola.

Si bien la cuestión de la autonomía literaria tiene detrás una extensa discusión teórica, las perspectivas postestructuralistas (Foucault, 1998; Barthes, 2012) y las sociológicas (Bourdieu, 2006) coinciden en situar a mediados de siglo xix el momento de especificación de la institución literaria. A pesar de las quejas de Sainte-Beuve contra la literatura industrial, hasta segunda mitad del siglo xix, no hubo una frontera definida entre la literatura y la paraliteratura: Dumas, Sue, Feval, Chateaubriand, Hugo y Sand publicaban sus novelas en los mismos periódicos y circulaban en las ediciones económicas “à quatre sous”. La autonomización producida a partir de 1860 dividió el campo literario en dos: un circuito de gran producción, regido por la lógica de la rentabilidad, y otro de circulación restringida, con instancias propias de consagración y donde la valoración de los pares se volvió una legitimación fundamental (2006). Es a partir de este período que se perfila de forma definitiva la diferenciación entre una novela culta (Victor Hugo, Flaubert, Balzac) y otra popular (Dumas, Sue, Ponson du Terrail) melodramática y escabrosa.

## **1.2. La librería española**

De la saturación del mercado editorial francés hacia el segundo lustro de 1820 se desprende otra consecuencia además de las ya señaladas por Montreuil. Mientras algunos libreros optaron por producir para el público francés una nueva literatura en soportes rentables y atractivos, otros, cuyas trayectorias se volcaron hacia nuevos mercados. Por esta razón, París constituyó durante el siglo xix la principal capital de producción de libros en español, lo que dio origen a la llamada “*librairie espagnole*”, es decir, a la especialización de una importante rama de la edición francesa en la impresión de volúmenes destinados a América y España (Gómez, 2008). Si bien el comercio trasatlántico de impresos se remonta a la época de la América colonial, esta empresa tomó especial impulso hacia 1825 por la saturación del mercado parisino y el cierre de la importación de libros a España dispuesto por Fernando vii (Vauchelle-Haquet, 1985: 81). En un trabajo minucioso, Aline

Vauchelle-Haquet (1985) establece una serie de contabilizaciones que ilustran con claridad la dimensión de la librería española. De los 46.185 volúmenes totales que se produjeron entre 1834 y 1840, 8,5% estaba conformado por la edición en lenguas extranjeras, dividida en diecinueve lenguas, entre las que el español representaba 1,28%, la tercera posición después del latín y el inglés. Vauchelle-Haquet señala también las considerables dimensiones de las tiradas y del número de reediciones (que llegan a cinco para algunas obras) de la librería española: “les presses françaises prennent donc le relais de l’imprimerie espagnole qui peine pour alimenter son propre marché, en raison de ses très faibles capacités de production” [las prensas francesas relevan de este modo a la imprenta española que tiene dificultades para abastecer su propio mercado debido a su ínfima capacidad de producción] (1985: 84). En su estudio sobre la emergencia de la novela en España, Ignacio Ferreras ratifica esta situación: “Ante todo, cuando hablamos de traducciones de novelas de esta época, pensamos en traducciones impresas o hechas en España; nada más lejos de la verdad; una buena parte, casi la mitad, como veremos, de las novelas traducidas al español de 1790 a 1834, se imprimen en París, Burdeos, Perpiñán.” (2015: 81)

Otros motivos, además de la posición dominante del mercado editorial francés, permiten explicar el éxito de esta empresa. El negocio se vio favorecido por la debilidad de la impresión americana y por el deseo de sus lectores de librarse de los tratos comerciales e intelectuales con la ex colonia. Asimismo, París contaba con la presencia de exiliados políticos españoles, parte de un proletariado intelectual que se ganaba la vida traduciendo, compilando y escribiendo abecedarios en español (Ferreras, 2015). Fue este el caso de escritores liberales, admirados por los románticos locales, como Larra y Ochoa, que dotaron a la literatura española (y, como veremos, a la prensa del Río de la Plata) de las primeras traducciones de George Sand, Victor Hugo y Mallarmé, entre otros.

Entre los 538 títulos publicados por la librería española entre 1834 y 1840, Vauchelle-Haquet cuenta 224 traducciones provenientes de siete lenguas fuente: “les traductions effectuées á partir d’œuvres en français se taillent, et de très loin, la part du lion. Nous en recensons 141 (62,95% de l’ensemble des textes traduits) : plusieurs manuels scientifiques, 35 ouvrages religieux et 52 romans” [las traducciones hechas de obras francesas se llevan, por lejos, el primer puesto. Contamos 141 (62,95% del conjunto de textos traducidos): muchos manuales científicos, 35 obras religiosas y 52 novelas] (1985: 22). De este modo, la novela francesa domina la oferta de la librería española. Entre ellas, Vauchelle-Haquet constata la presencia de los dos grandes éxitos editoriales de principios de siglo xix, *Pablo y Virginia* de Bernardin de Saint-Pierre y *Atala* de Chateaubriand. A pesar de

la labor de promoción del romanticismo a través de la traducción emprendida por Ochoa o Larra, hay poco de Victor Hugo o George Sand. ¿Qué predomina? Lo que la autora llama “Les romans populaires (1985: 71)”, es decir, los relatos de Ducray-Duminil, Paul de Kock, Pigault-Lebrun, Madame de Cottin, el vizconde d’Arlincourt. Aunque cada uno presenta rasgos particulares, estas novelas se caracterizan por tramas donde se combinan el melodrama y la sensibilidad romántica o prerromántica con el terror lascivo y los giros abruptos, eran las ficciones de bandidos y huérfanos que circulaban a través del *colportage*<sup>3</sup> y de los gabinetes de lectura. Ferreras realiza una comprobación similar. Hemos completado detrás del nombre de cada autor el número de obras traducidas de cada uno: “Encuentro muy pocas traducciones de Voltaire (2), Diderot (2), Rousseau (17) y abundan las de Pigault-Lebrun (9), Ducray-Duminil (16), Florian (14), Mme. de Genlis (23)” (2015: 81).

El libro de la librería española era un libro encarecido por la escasa disposición de traductores, la inversión en material tipográfico y los altos costos de distribución. Por este motivo, los editores se inclinaban por fórmulas seguras, como los catequesis y misales para niños o las novelas de intrigas y dramas que seducían el ocio del lectorado de la época. Para editores como Frédéric Rosa y Héctor Bossange<sup>4</sup>, y los otros 77 contabilizados por Vauchelle-Haquet, “il s’agit d’une activité plus conséquent, qui génère de substantielles rentrées d’argent. [se trata de una actividad más sensata que genera importantes ingresos de dinero]” (1985: 88), es decir, actividad rentable regida por un criterio de ganancia, lo que los llevó a replicar en sus catálogos americanos las fórmulas exitosas en Europa.

Gran parte de esta producción iba dirigida a América, como lo atestiguan algunos títulos como la *Cartilla y doctrina cristiana para los niños americanos* (que contó con una tirada de nada menos que 15 mil ejemplares). En efecto, como analizaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo, varios de los títulos y autores relevados por Vauchelle-Haquet y Ferreras son los que figuran en el catálogo de Marcos Sastre o los que ofrecía la librería de la Independencia, la más importante en el Buenos Aires de la época, a través de los anuncios publicados en la prensa.

---

<sup>3</sup> El *colportage* era la venta ambulante de libros, sobre todo en las zonas rurales.

<sup>4</sup> Frédéric Rosa fue el mayor librero especializado en textos en español de la época. Su negocio llegó a contar con cuatro fondos de librería, un gabinete de lectura y una sucursal en Bruselas. En 1837 llegó a abrir una sucursal en México, administrada por su propio hijo (Gómez, 2008). Por su parte, Bossange, célebre editor parisino, también publicó abundantes catálogos con textos en castellano y entabló relaciones comerciales con Boston, Montreal, Río de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo (Vauchelle-Haquet, 1985: 99).

## 2. Internacionalización

### 2.1. La *Weltliteratur*, imaginario y mercado

Con la internacionalización de la edición, se transformó la concepción de mundo (Siskind, 2016) y el imaginario cosmopolita europeo (Jurt, 2014). En efecto, tanto la noción de *Weltliteratur* como los primeros textos y cátedras en literaturas comparadas (Sapiro, 2016) se formularon durante la primera mitad del siglo xix, de la mano de los procesos de conformación de las naciones modernas y la concepción de literatura nacional.

La noción de *Weltliteratur*, formulada en Alemania a partir de finales del siglo xviii, está en el origen del concepto teórico de “literatura mundial” o “literatura mundo”, de tintes por momentos utópicos, que todavía hoy discute la literatura comparada. Hace también referencia directa al fenómeno de globalización del mercado literario en el siglo xix, que progresivamente impuso un nuevo cosmopolitismo, esta vez nacionalista, en Europa y América. Siskind (2016) rastrea un antecedente de esta idea en la noción de *Weltrepublik* (república mundial) formulada por Kant en 1784 en *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*: esta propone entender el mundo como una totalidad transnacional regida y garantizada por instituciones políticas morales y racionales (45). Es decir, formula como ideal un universal basado en un intercambio ilustrado que sobrepasa la autosuficiencia y los intereses nacionales. Así, para Siskind, Kant “inaugura el horizonte interpretativo de la globalización como la dimensión espacial necesaria del proyecto de la modernidad [...] y provee la estructura epistemológica para los discursos económicos, políticos y militares de la globalización” (46). Sin embargo, la primera mención explícita del concepto de *Weltliteratur* fue formulada por Goethe en una serie de textos dispersos que incluyen cartas y artículos periodísticos escritos a partir de fines de 1820. En ellos, como ya se ha analizado (Sánchez Prado, 2006; Moretti, 2000, 2003, 2006; Siskind, 2016), el escritor celebra la constitución de un mercado de libre intercambio entre las literaturas de las naciones.

Si nosotros los alemanes no extendemos la mirada fuera del círculo angosto de nuestro propio medio, podemos fácilmente caer en esa pedantesca vanidad. Hoy la literatura nacional no quiere decir gran cosa; se acerca la época de la literatura universal, y todos debemos contribuir a apresurar su advenimiento. (Sarro, 2007)

Este ideal universalista se sostenía, para Goethe, en el desarrollo del transporte y las comunicaciones que favorecerían el mutuo beneficio intelectual de las literaturas nacionales, sin perder su especificidad. La literatura mundial es, en este sentido, un nuevo estadio histórico al que conduciría el progreso material. En este sentido, también Marx y Engels, en

el *Manifiesto Comunista*, afirmaron la modernidad de la literatura mundial como un fenómeno burgués, posible por el crecimiento del mercado internacional:

El sitio de la antigua autosuficiencia y aislamiento locales y nacionales se ve ocupado por un tráfico en todas direcciones, por una mutua dependencia general entre las naciones. Y lo mismo que ocurre en la producción material ocurre asimismo en la producción intelectual. Los productos intelectuales de las diversas naciones se convierten en patrimonio común. La parcialidad y limitación nacionales se tornan cada vez más imposibles, a partir de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal [Weltliteratur]. (Sánchez Prado, 2006: 12)

Lo que nos interesa de estas primeras formulaciones, en especial de esta última, es la ligazón íntima que establecen entre dos pares de conceptos que en principio pueden parecer antitéticos: literatura/mercado y cosmopolitismo/nacionalismo. El primero refiere a fenómenos económicos, editoriales y de autonomización de las esferas que ya indagamos. El segundo ilumina una dinámica que se inaugura en el siglo xix, el de la literatura mundial entendida como producto simultáneo de la cultura específica de cada nación y del intercambio cultural. A diferencia del universalismo que caracterizó el ideal cosmopolita del humanismo (Jurt, 2014: 16), como señala Ignacio Sanchez Prado (2006) en un apartado no casualmente titulado “La invención de la literatura mundial: un romance europeo”, el concepto de “*Weltliteratur*” es estrictamente contemporáneo al origen de las literaturas nacionales a las que busca integrar y trascender.

En este sentido, nos interesa el papel nodal, anunciado por el subtítulo de Sánchez Prado, que la novela y la prensa cumplieron en estos procesos. Goethe celebra, a propósito de un artículo publicado en *Le Globe*, el “gran” periódico saintsimoniano citado y traducido por los románticos argentinos, la dimensión internacional que las publicaciones periódicas habían alcanzado en su época. En simultáneo, como afirma Escarpit (1968): “las grandes tiradas exigen y permiten la dispersión de las lenguas literarias y conducen a la autonomía nacional de las literaturas” (25). Se ve así que la consolidación de las lógicas internacionales de dominación moderna se sostuvieron en la creación y afirmación de las identidades nacionales. La hegemonía simbólica europea se expandió “haciendo mundo” los nichos rentables de las periferias y exportando a ellos sus productos culturales. Aunque Siskind data este proceso entre fines del xix y principios del xx, y sabemos ahora que se inicia hacia inicios del xix, su hipótesis se sostiene: “la novela le proporcionó a este concepto filosófico (el de *Weltliteratur*) un conjunto de imágenes e imaginarios que convirtió esta ficción de modernización ubicua en un mito fundacional” (2016: 52). Esta observación se basa en un comentario hecho por Kant en *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* según el

cual la “historia conforme a una idea de como debería marchar el mundo si se adecuase a fines racionales” (46) sería más propia de una novela que de un discurso filosófico. Tales reflexiones convocan la ya célebre hipótesis propuesta por Benedict Anderson en *Comunidades Imaginadas* (1993) que sostiene que el origen del nacionalismo se explica, ante todo, por la conformación de un imaginario de comunidad incitado principalmente por la difusión internacional de la prensa y la novela decimonónicas (46).

Ahora bien, como advierte Jurt en su artículo “Campo literario y nación” (2014), la nación constituye un marco que en el siglo xix se presentó para la literatura de formas diversas. Fue tanto una temática como un criterio de valoración de la procedencia del escritor o un uso de determinados registros o variedades lingüísticas. “La nación moderna no es solamente una forma política, es también una forma cultural” (Thiesse, 2010: 22), sostiene Anne-Marie Thiesse en consonancia con Anderson. Al respecto, la cultura alemana, erigida deliberadamente por el romanticismo contra las ambiciones universalizantes y aristocráticas francesas, constituye un caso paradigmático cuya eficacia programática terminó estructurando las representaciones del nacionalismo literario en París. Su concepción organicista del arte y la literatura, arraigada en el pueblo y no en instituciones estatales como la corte o las academias, atentaba directamente contra la hegemonía simbólica gala. Hacia el cambio de siglo, la actividad importadora de Madame de Staël en el exilio hizo del programa del romanticismo alemán una base para la nacionalización de la literatura francesa. Proscrita de París por Napoleón en 1803, a causa de su novela *Delphine*, la escritora y *salonnière* viajó por Europa. En Alemania conoció a los hermanos Schlegel, a Schiller y Goethe. Como fruto de esta experiencia publicó *De l’Allemagne*, considerada una de las primeras obras de literatura comparada. Con la rápida difusión del texto en una edición clandestina publicada en 1813 en Londres, la Alemania representada por Staël prestó a los franceses un paradigma de lo extranjero basado en la filología, el historicismo y la noción herderiana de *Volkgeist* (Jurt, 2014).

Madame de Staël no fue la única en combinar exilio, cosmopolitismo y criterios nacionalista de valoración de lo literario, sino que esta fue una experiencia compartida con otros letrados faro del romanticismo como Chateaubriand o Víctor Hugo. Estas trayectorias permiten esbozar el modo en que la nacionalización de las literaturas europeas implicó un proceso de diferenciación que necesitó, para legitimarse, el reconocimiento de otras naciones y la producción de traducciones. Más allá de la oposición paradigmática entre Alemania y Francia, Jurt cita otros casos, como los de Bélgica y Canadá, cuyas lógicas se aproximan más a las dadas en Argentina durante el romanticismo: estos subcampos periféricos definieron su

nacionalidad por oposición a la modernización del centro francés. Así, como señala Blaise Wilfert (2002), los momentos de fuerte nacionalización de las literaturas suelen darse a la par de los de internacionalización, celebración del imaginario cosmopolita y profusa actividad importadora.

Los procesos de diferenciación y oposición nacionalistas redundaron, de todos modos, en una nueva superioridad francesa. “Aun cuando Francia siguió modelos extranjeros en la constitución de una literatura nacional, los escritores extranjeros veían como modelo al relativamente autónomo campo literario francés caracterizado por la libertad de expresión, un elevado estatus social e instancias específicas de consagración” (Jurt, 2014: 26). París concentraba la vida literaria, el mercado editorial y las más prestigiosas instancias de consagración. Por este motivo, sus decisiones, tendencias, modas y polémicas reverberaban en espacios lejanos y periféricos, como el Buenos Aires de 1830, donde Alberdi leía a Rousseau, traducía a Hugo, recomendaba a Leroux y polemizaba con Gautier. Estos fenómenos, donde se juegan las distancias y temporalidades divergentes que unen centro y periferia, evidencian la constitución de lo que la sociología de la traducción ha llamado “espacio literario mundial” (Casanova, 2005). Este concepto evidencia las dinámicas que rigieron la circulación transnacional de textos, ideas y estéticas en el siglo xix argentino haciendo foco en tres cuestiones centrales: las asimetrías entre centros y periferias, la intervención concreta de las instancias institucionales y las funciones extendidas y heterogéneas que la traducción cumplió en estos procesos.

Este espacio autónomo emergido de prácticas concretas que, a su vez, generan capital simbólico es complementado por una segunda, menos explícita, dimensión teórica del término: La “república mundial de las letras” es una “formación discursiva” en el sentido que Foucault dio al término. De esta manera, las prácticas y relaciones de poder de la “república” se traducen en la emergencia de una disciplina denominada “literatura” cuyos enunciados son las obras literarias específicas (Sánchez Prado, 2006: 25).

Dichas transformaciones, como no podía ser de otro modo, trastocaron las funciones y normas vigentes de la traducción. En palabras de Berman, la concepción literalista de la traducción que defendieron los románticos fue posible en Francia por una “apertura a lo Extranjero” (2014: 108) que tuvo en su centro a la traducción. Las invasiones napoleónicas, y el descubrimiento de la piedra de Rosetta en Egipto, el enorme movimiento de intelectuales exiliados y viajeros, la influencia internacional de las distintas revoluciones decimonónicas están, para Berman, en el origen de la revaloración que escritores como Chateaubriand o Victor Hugo hicieron del acto de traducir. A continuación, nos proponemos ampliar y discutir dicha hipótesis: de acuerdo a nuestra perspectiva, el modelo de la traducción literal no

revaloriza la traducción, sino el texto extranjero, y depende de otros factores determinantes que aúnan la utopía cosmopolita, el imaginario nacional y el nuevo estatuto de la literatura durante el siglo xix.

## **2.2. De las bellas infieles al romanticismo**

### **2.2.1. De la fidelidad al rey a la fidelidad al mercado**

Entre fines del siglo xviii y principios del xix se modificó la concepción imperante sobre la traducción. Durante el período clásico, “las bellas infieles” fue la política de dominante en Europa. Con la emergencia del romanticismo y su sensibilidad nacionalista se constituyó una nueva noción, esta vez literalista, de la traducción.

Desarrollado entre los siglos xvii y xviii, época de la “Europa francesa”, el paradigma de las traducciones infieles proponía traducir teniendo como criterio prioritario el “gusto” de la cultura receptora (Mounin, 1963), por lo que el traductor se arrogaba el derecho de censurar, reescribir, corregir o agregar aquello que considerara necesario. Casanova (2015) señala algunos procedimientos característicos de estas versiones:

No era infrecuente que el nombre del autor del texto fuente desapareciera por completo del título de la obra francesa a la que había dado origen (Chevrel et al., 2012: 1259) (conforme al procedimiento anexionista de los dominadores anteriormente descrito); y que, para servir a esta imitación etnocéntrica, se introdujeran comentarios explicativos (Zuber, 1995 [1968]: 30), ya fuera en dosis discretas, ya insistentes; o que se recortasen ciertos pasaje considerados demasiado extensos; o que, por el contrario, se desarrollasen aquellos más apetitosos; que se multiplicasen las figuras –imágenes y metáforas– o, a la inversa, que se “suavizaran las metáforas” (mediante adiciones que podían extenderse considerablemente), se modificaba la manera de hablar de los héroes (con la clara intención de que los héroes tendieran a hablar la lengua de moda) (Zuber, 1995 [1968]: 290), se empleaba un francés “más casto” (p. 293). evocación de unas costumbres puras, ‘suaves’ y educadas [...] se atenuaba la ebriedad de unos, la sodomía de otros (2015: 293).

Esta política importadora fue, salvo escasas excepciones, reflejo de la política lingüística del poder. Como bien señala Berman, estas traducciones buscaban instalar una “estética de la conducta” (2014: 31), es decir, un gusto asociado al decoro y la moral acordes a la hegemonía política y cultural que Francia alcanzaba sobre Europa en la época. Las lenguas fuente en este modelo fueron el griego y el latín, lo que permitió hacer del francés el heredero de este último como lengua franca europea y acervo privilegiado de la tradición. Así, convertido en lengua de referencia y buen gusto, el francés se impuso desde las altas esferas cortesanas, articuladas en torno a las academias y los salones. Las primeras nuclearon, bajo la promoción del Estado, eruditos y hombres de letras (escritores, poetas, gramáticos, filósofos, traductores) cuyo objetivo fue el de establecer y reglar la lengua francesa. La

Academia Francesa, creada por Luis XIII en 1635 y puesta bajo la protección del cardenal Richelieu, se propuso dotar a esta lengua del prestigio pero también de las herramientas lingüísticas, formales y terminológicas que necesitaba para convertirse en una lengua literaria. Como sostiene el vigésimo cuarto artículo de su estatuto, la institución se proponía: “donner des règles certaines à notre langue et à la rendre pure, éloquente et capable de traiter les arts et les sciences [brindar reglas certeras a nuestra lengua y volverla pura, elocuente, capaz de tratar las artes y las ciencias]» (1634). Por su parte, los salones, espacios autónomos a la corte donde la nobleza se reunía para entretenerse (Crocce, 2015), dieron lugar a una valorización de la cultura de la diversión, asociada al uso de las lenguas vulgares. En este contexto, las mujeres adquirieron una relevancia social inusitada en tanto fueron ellas las encargadas de dirigir y organizar esta nueva forma de sociabilidad, que abría la literatura y el teatro a un público no erudito desconocedor del latín. De hecho, la anécdota sobre el origen de la denominación de bellas infieles, dada por un cortesano de la época a propósito de una traducción de Nicolas Perrot D’Ablancourt, ilustra el tono cortés y galante propio de los salones mundanos:

Lorsque la version de Lucien de M. d'Ablancourt parut, bien des gens se plainent de ce qu'elle n'était pas fidèle. Pour moi je l'appelais la belle infidèle, qui était le nom que j'avais donné étant jeune à une de mes maîtresses.[Cuando apareció la versión de Lucien de M. d'Ablancourt, muchas personas se quejaron de que no era fiel. Por mi parte, la llamé “la bella infiel” que era el nombre le había dado de joven a una de mis amantes] (2004: 37)

En efecto, D’Ablancourt, nacido en 1606, fue el modelo paradigmático del traductor cortesano. Frecuentó los salones parisinos, donde tenía fama de buen conversador, y en 1637 entró a la Academia Francesa. Su ingreso a la mayor institución consagrada de la época se debió exclusivamente a su labor como traductor, lo que ilumina un aspecto fundamental de la política importadora del clasicismo francés: en el modelo de las bellas letras, la traducción tenía el mismo estatuto que el teatro o la historia y, por lo tanto, estaba sumida al mismo tipo de restricción. En este sentido, D’Ablancourt aconsejaba a los reyes estudiar latín porque : “par là ils apprenaient des Anciens des choses qu'on ne pouvait leur dire; et qu'ils pouvaient voir les honnêtes gens de l'Antiquité faire le procès aux Princes qui ne font pas leur devoir” [por este medio aprendían de los Antiguos cosas que no se les podía decir y podían ver a los hombres honestos de la Antigüedad juzgar a los príncipes que no cumplían con su deber] (2004). D’Ablancourt, que tradujo a Luciano, Plutarco, Cicerón, Homero y Ovidio, conocía los episodios de la historia romana en la que los reyes eran destronados o ajusticiados por comportamientos groseros y tiránicos. Sabía que el decible de su tiempo, como propone Brisset (1990), encontraba su límite en su condición de posibilidad: el favor del rey. En

efecto, más que el “gusto” de la época, es una concepción del poder la que hizo que Amyot representara a Daphnis y Chloé comiendo sentados y no en un lecho de hojas o que Madame Dacier incluyera mesas y jarras en su versión de la *Iliada* (Casanova, 2015). De este modo, la norma de las bellas infieles, haciendo uso de los preceptos ciceronianos sobre la traducción (D’hulst, 1994), participó en la formación del gusto clásico (Zuber, 1995) al proporcionar a los literatos modelos afrancesados de los antiguos y enriquecer el francés con un amplio acervo de traducciones.

Desarticulada la Monarquía y el Antiguo Régimen tipográfico, esta concepción de la traducción siguió vigente y activa en las traducciones de la librería española, cuando la literatura se mercantilizó, aunque todavía sujeta a valores “clásicos” o academicistas. La restricción económica, fiel a la rentabilidad, imprimió, como veremos en el próximo capítulo, transformaciones severas en los textos, que pueden explicarse por el deseo de abaratar costos e incrementar las ganancias. El modelo infiel, que emergió en el marco de las academias, siguió vigente hasta entrado el siglo xix, pero con el ascenso de la norma literal perdió prestigio simbólico y se ubicó en las formas rentables de la literatura y sus límites.

### **2.2.2. La literalidad como fidelidad a la nación**

El romanticismo opuso a la *imitatio* clásica una estética de lo original y lo particular. Como correlato, contra el etnocentrismo de las bellas infieles (Berman, 2014), emergió una política traductiva que hacía de las diferencias del texto extranjero un principio de valor, pues, de acuerdo a las nociones herderianas expandidas en la época, eran muestra “auténtica” de una identidad nacional (Jurt, 2014). Así, la búsqueda de la diferenciación local en el modelo cosmopolita permite entender el vuelco efectuado por los románticos hacia una concepción literalista de la traducción.

En este aspecto, las concepciones importadoras del romanticismo alemán fueron una vez más la referencia fundamental para la norma traductora francesa. Berman (1984) analizó en profundidad el “proyecto de traducción” de los románticos alemanes: contra la civilización aristocrática francesa, impuesta como un universal, los intelectuales alemanes de origen burgués construyeron el concepto organicista de “*Kultur*”, sobre el que se propusieron sentar las bases de una literatura nacional y popular (Jurt, 2014). Simultáneamente, tradujeron colectivamente los textos grecorromanos, lo que les permitió anexar a su propia tradición la antigüedad del canon clásico (Casanova, 2002). Estas traducciones se llevaron a cabo bajo una norma literalista, que preconizaba la autenticidad de las versiones alemanas contra las

francesas, a las que se considera perimidas, pero que también permitía adoptar una política de “greqüización” del alemán que le daba el prestigio necesario para competir internacionalmente. Para terminar de elevar el estatuto del alemán, lingüistas y filólogos entablaron investigaciones que otorgaron a las lenguas germanas la misma antigüedad que el latín o el griego (Casanova, 2002).

Con la avanzada del romanticismo en Francia, se produjo un proceso de nacionalización de la literatura francesa que, según el modelo cosmopolita romántico, condujo a la necesidad de reconocer otras literaturas nacionales (Jurt, 2014). En efecto, algunos de los grandes iniciadores del romanticismo en Francia, Madame de Staël, Chateaubriand y Victor Hugo, fueron defensores fervientes de la traducción literal y de la necesidad urgente de renovar el paradigma clásico de la literatura francesa. Aunque no tradujo, hemos mencionado el rol importador crucial que la primera cumplió como mediadora cultural entre la Alemania y la Francia románticas. En 1816, escribió para el primer número de *La Biblioteca Italiana*, por pedido del director del periódico, el artículo *De l'esprit des traductions* (1821), que se tradujo como *Sulla maniera e la utilità delle traduzione*. En este texto, Staël reivindicó la importancia de la traducción como mecanismo de renovación de las literaturas nacionales.

Transportar de una lengua a otra las obras maestras del espíritu humano es el más eminente servicio que se pueda prestar a la literatura. Existen tan pocas producciones de primer rango y el genio, en cualquier género que sea, es un fenómeno tan raro que, si todas las naciones modernas se limitaran a sus propios tesoros, siempre seguirían siendo pobres. [...] Estas bellezas naturalizadas dan al estilo nacional los nuevos rasgos y expresiones más originales (Vega, 1993: 236-237).

Las polémicas que despertó el artículo funcionaron como un disparador crucial en la conformación del romanticismo italiano y su reclamo por la identidad literaria. Los nacionalismos europeos, como se ve nuevamente, se articularon en función del cosmopolitismo que el exilio, las colaboraciones periodísticas y los intercambios epistolares propiciaron. Así, a través de la difusión del romanticismo alemán y las concepciones staelianas de la traducción, hacia 1830, como sostiene D'Hulst (1994):

la thèse des traductions fidèles à leurs originaux est avancée avec force au sein des milieux romantiques : les frères Deschamps, puis Vigny, Nerval et plusieurs autres traducteurs-poètes s'en font les porte-parole, et s'inscrivent en faux contre les traductions-imitations des classiques, en même temps qu'ils renoncent à retraduire ces derniers selon des principes désormais appliqués à Shakespeare, à Dante ou à Goethe [la tesis de la traducción fiel a su original se impuso con fuerza en los medios románticos: los hermanos Deschamps, luego Vigny, Nerval y mucho otros traductores-poetas se volvieron sus portavoces y refutaron las traducciones-imitaciones de los clásicos a la vez que renunciaron a retraducirlos de acuerdo a los principios que, desde entonces, se aplican a Shakespeare, Dante o Goethe ] (1994: 65).

Esta política romántica de la traducción se expresa tanto en las declaraciones de los paratextos como en la tendencia a la retraducción. En 1836, en pleno auge romántico,

Chateaubriand publicó su traducción del *Paraíso Perdido* de Milton, que dio que hablar incluso a los románticos porteños, y en cuyo prólogo sostiene:

Si hubiera querido hacer tan solo una traducción elegante del Paraíso Perdido, se me acordará quizás suficiente conocimiento del arte como para que no me fuera imposible alcanzar la altura de una traducción de esa naturaleza; pero lo que he propuesto es una traducción literal con toda la fuerza del término, una traducción que un niño o un poeta podrán seguir en el texto, línea por línea, palabra por palabra, como un diccionario abierto ante sus ojos (Berman, 2014: 114)

Esta retraducción viene a disputar la entera tradición de las bellas infieles, o “bellas imitaciones” (237) como también las llama Madame de Staël alegando que “los franceses dan su propio color a todo lo que se traduce” (237). Frente a tal diagnóstico, los románticos buscaron promover una política de traducción que, en palabras de Staël, “portase de alguna manera el carácter extranjero” de los textos. Para Chateaubriand, la literalidad se cifra en una serie de estrategias traductivas que han sido analizadas con detenimiento por Berman (2014): la defensa de la literalidad (el tono polémico atraviesa la mayor parte de los paratextos románticos de traductor); la decisión de traducir en prosa el texto poético, lo que prioriza los calcos sintácticos por sobre la rima o la métrica y, en el plano léxico, el recurso al arcaísmos y los neologismo. En su prólogo, Chateaubriand sopesa y defiende con detenimiento estas decisiones:

Traduje: “varias filas de lámparas estrelladas emanan la luz como un firmamento”. Ahora bien, sé que *émaner*, en francés, no es un verbo activo: un firmamento no “emana luz”, la luz emana de un firmamento; pero traducida así, ¿en qué se transforma la imagen? Al menos el lector penetra aquí en el genio de la lengua inglesa; aprende la diferencia que existe entre los regímenes de los verbos en esa lengua y en la nuestra [...] Empleé, como vengo diciendo, palabras antiguas; hice nuevas, para volver más fiel el texto; me tomé esa licencia sobre todo con las palabras negativas: se encontrará pues *inadorada*, *imparidad*, *inabstinencia*, etc. (2014: 119)

En efecto, estas estrategias violentan la lengua materna del traductor en tanto se oponen a la norma purista del francés clásico e insertan en el texto meta una serie de términos y estructuras que se consideran extranjeras. En la trasposición de la sintaxis se juega para Chateaubriand un aspecto crucial de la fidelidad, pues esta encarna “el genio” inglés, es decir, construye el plano diferencial de las diversas identidades nacionales.

En 1865 Victor Hugo prologó la traducción que su hijo François Victor Hugo hizo de Shakespeare. Entre 1858 y 1866, durante el exilio que compartía con su padre, el joven de 24 años tradujo las obras completas del dramaturgo faro de la renovación teatral romántica, aquel que había ofrecido una tradición legítima a escritores como Stendhal o el mismo Hugo, desde la que impugnar la preceptiva clásica. Para ello, desarrolló una investigación en el British Museum y recorrió las bibliotecas inglesas en búsqueda de las primeras ediciones de los textos.

El prólogo cumple diversas funciones. En primer lugar, el líder literario francés consagra paternalmente la traducción de su hijo, que se transforma así en la traducción “verdadera” del gran clásico del romanticismo. Al igual que en el Milton de Chateaubriand, esta “traducción fiel, sincera, obstinada” (Vega, 1993: 264), viene a destituir la versión galante hecha por Letourner a fines del siglo xviii, quien, para Hugo, “lo que hizo fue, cándidamente y sin quererlo, parodiarlo, siguiendo así y sin saber el gusto hostil de la época” (1993: 264). Al igual que para Staël, el gusto clásico, que para la segunda mitad del siglo xix seguía siendo un valuarte de las burguesías conservadoras y filisteas (Casullo, 2009), rechaza la apertura al extranjero.

El gusto burgués se resiste al espíritu universal. Traducir a un poeta extranjero significa aumentar la poesía nacional, pero esta mejora no gusta a los mismos que beneficia. Al menos esto es lo que ocurre al principio; después será la rebelión. Una lengua a la que se trasvasa de esta forma otro idioma hace lo que está en su mano para rechazarlo; y aunque más tarde se sienta fortificada, mientras tanto, se indigna (2009: 263).

En cambio, para Hugo, que adscribe al imaginario cosmopolita de Goethe: “En una época en la que sentimos acercarse la hora augusta del abrazo de los pueblos, este don que un francés ofrece a la patria es algo más que un hecho literario, es casi un acto, es algo piadoso y conmovedor” (Vega, 1993: 265). La intención consagrada de Hugo, instalada entre el tono laudatorio y el polémico, es patente. El valor de la nueva traducción de Shakespeare se debe a la concepción de la tarea que tuvo el joven traductor, que no sólo tradujo “con honesta simpleza” (1993: 264) y logró una “traducción modesta y que no intenta ser superior a Shakespeare” (264), sino que agregó a modo de introducción de cada obra un estudio detallado al respecto. Dice Hugo: “Se trata de un trabajo de crítica, de filosofía y de historia que sigue y corrobora a la traducción” (265). Con el romanticismo y el valor de lo extranjero, emerge la dimensión histórica de la literatura: tanto Chateaubriand como Hugo legitiman la labor traductora en la investigación exhaustiva y el conocimiento detallado de la literatura foránea.

Los textos traductivos producidos por los románticos son los primeros dentro del discurso tradicional (Berman, 1989) en reivindicar la exotización antes que la aclimatación, en volcarse por la adecuación antes que por la aceptabilidad (Toury, 1999). Ahora bien, en la medida en que toda traducción implica una transformación del texto fuente (Even Zohar, 1999; Brisset, 1990), estas declaraciones literalistas no pueden ser consideradas como la implementación intransigente de estrategias “fieles”. La traducción en prosa de obras en verso, la incorporación de diversos paratextos, incluso la retraducción, incorporan modificaciones sobre el texto fuente que limitan la posibilidad de una fidelidad absoluta.

La fidelidad romántica consiste, en principio, en una nueva legitimidad de la literatura y la obra, a la que se considera, sea extranjera o nacional, portadora del “genio del pueblo”. Como hemos analizado, detrás de esta percepción cosmopolita y “desinteresada” de las culturas extranjeras, se encontraba un deseo de anexión e instrumentalización que respondía a las necesidades nacionales de los importadores. Asimismo, hacia fines del siglo xviii, se empieza a gestar una toma de conciencia de las distintas formas de las literaturas y sus géneros, que produce permeabilidad para nuevas formas y orienta la concepción traductiva hacia el texto fuente y sus supuestas particularidades nacionales. Para dicha concepción, era la sintaxis, la formación de las estructuras de la frase, el aspecto donde se consideraba que se definía el genio característico de cada lengua (Arnoux, 2008). Esto permite explicar que la decisión de Chateaubriand y Francois Victor Hugo de traducir en prosa una obra en verso pueda entenderse como una estrategia fiel o literal. En este vuelvo hacia la adecuación, la traducción literal violenta la normativa de la lengua materna. Hay que traducir “sin complacencia purista” (Vega, 1993: 264), decía Hugo. Además de formas genéricas foráneas (como la novela sentimental o el gótico ingleses), estas traducciones incorporaban calcos, préstamos lingüísticos, arcaísmos, estructuras gramaticales que la norma sancionaba como extranjerismos.

Con la consolidación del cosmopolitismo decimonónico, los escritores concibieron el mundo como un mercado en el que el traductor era un mediador fundamental, encargado de presentar a los lectores el genio de la lengua extranjera, es decir, aquello en lo que el texto se apartaba de los cánones del clasicismo francés. Dicha concepción alteró el estatuto del traductor, que se corrió del texto al paratexto y empezó a expresarse como un especialista y conocedor de la obra extranjera. Desde prólogos y notas al pie, el traductor debía ofrecer biografías, reseñas históricas, consideraciones lingüísticas y filológicas. Por este motivo, la labor traductora de los románticos debe entenderse en estrecha relación con sus estudios sobre la literatura inglesa o alemana. En este sentido, la forma literal constituyó un principio culto de traducción formulado por los escritores consagrados, el círculo de los salones y los pares ilustrados, por lo que pide un traductor *connaisseur*. Estas prerrogativas se formularon, contra el modelo clásico, ya caduco cuando estas traducciones se editaron, e indirectamente, contra las traducciones infieles de la librería española y los criterios rentables de la edición transnacionalizada. Por su alcance programático en lo que define una buena o mala traducción, permiten determinar una poética romántica de la traducción que, como abordaremos en los capítulos siguientes, permeó como *doxa* entre los románticos argentinos.

### 3. Sensibilidad

#### 3.1. La consagración de la novela y el triunfo de la sensibilidad

Hasta incluso mediados del siglo xix, la novela fue considerada un género fantasioso e indecente tanto en Europa como en América. La cédula real firmada por Carlos V en 1513, vigente durante todo el período colonial americano, dictaba que “no se consientan en las Indias libros de romance que traten de materias profanas y fabulosas e historias fingidas se siguen muchos inconvenientes (Leyes de Indias, Libro I, Título xxiv, s/n)”. Género *roturier* (Robert, 1972), escrito en prosa y dado a los desbordes de la imaginación, la novela fue excluida de las poéticas normativas del clasicismo y constituyó una fracción engorrosa en la obra de numerosos escritores, que hasta entrado el 1800 debieron dotarla de prólogos, prefacios y toda suerte de paratextos más o menos verídicos para justificar su existencia. Como contrapartida, la exclusión del canon clásico le propició una enorme libertad formal y temática; todos los géneros y registros eran novelables, lo que hizo del género una fuente constante de atracción para quienes, como los *philosophes* primero y los románticos después, estaban en la búsqueda de nuevas ideas y lenguajes. Así, el siglo xix, con sus revoluciones políticas, técnicas y editoriales, produjo un desplazamiento en el estatuto no obstante endeble del género: esta forma menor y sin tradición, se convirtió, para el segundo cuarto del siglo, en la forma dominante de la literatura decimonónica europea, por medio de la cual escritores como Balzac se proponían retratar la convulsa sociedad de su tiempo y modificar el curso de la historia y otros, como Eugène Sue, lograron hacer de su éxito comercial una puerta de acceso a la carrera política. Dicho auge se debe en gran parte al éxito de público sin precedentes del género, que se gestó en paralelo al significativo incremento de lectores en Europa. Este “boom” editorial tuvo su primer impulso en Inglaterra durante el siglo xviii con la gran popularidad de la novela sentimental de Richardson y Fielding, que pronto comenzó a ser comercializada en Francia y con la que Rousseau supo también ganarse la preferencia de los nuevos lectores sensibles. Hacia 1830, gracias a la democratización del impreso –debida, por un lado, a la conformación de clubes y gabinetes de lectura y, por otro, a la producción masiva, a cargo de la prensa y el folletín de ficciones baratas–; la novela constituyó un éxito de ventas sin precedentes (Parent-Lardeur, 1981; Wittman, 2004; Darnton, 2002). Su promoción definitiva se debió al lugar privilegiado que el romanticismo otorgó a la literatura y al escritor, cuya misión humanitaria y social no podía, desde luego, permanecer ajena a la preocupación por los gustos del lectorado: “Este apostolado ha tomado otros caminos en dirección al público, además de la poesía propiamente dicha. La época de los poemas y de las

elevaciones es igualmente la de las novelas (Bénichou, 1981: 336)”. En el marco del éxito de Walter Scott y Fenimore Cooper y de las ideas herderianas sobre el espíritu de los pueblos, la novela histórica apareció como una novedosa vía de legitimación. Tal como señala Queffélec-Dumasy : “Le roman, comme histoire des mœurs, histoire privée, pouvait passer pour un mode mineur de l'histoire, plus accessible au profane, mais gardant de son rattachement à l'histoire un reflet de vérité” [La novela, como historia de costumbres, historia privada, podía pasar como una moda menor de la historia, más accesible a lo profano, pero que conservaba de su vínculo con la historia, un reflejo de verdad] (2007 : s/n). Desde luego, la ampliación del lectorado (que ahora comprende nuevos sujetos, antes excluidos, como las mujeres y las clases obreras) de la mano de una literatura ficcional, que lleva siglos desarrollando estrategias que legitimen la inmoralidad de sus tramas, despierta el recelo de hombres de letras y censores, por lo que los novelistas franceses fueron atacados desde numerosos frentes, cuando no debieron presentarse ante los tribunales. Reclamada por lectores ávidos e impugnada por los garantes conservadores de la alta cultura, la novela conservó en el siglo xix su estatuto endeble, ahora como un género *parvenu* (Robert, 1972), protagonista del escándalo y la polémica, por un lado, componente esencial, por otro, de las transformaciones en las formas de leer y escribir literatura que se operaron a lo largo del siglo.

Un rasgo común recorre el heterogéneo acervo de ficciones importadas que circulaban por el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo xix: ya sea que provinieran de la tradición ilustrada dieciochesca o fueran una de las últimas novedades románticas; llegaran desde Francia, España o Inglaterra; hayan ingresado posteriormente en el canon de la mejor literatura decimonónica o sean hoy inhallables en los registros bibliográficos; todas estas novelas son novelas de amor. Con mayor o menor injerencia de problemáticas políticas, metafísicas o sociales, estas ficciones giran en torno a una pareja joven y generalmente bella, cuyo deseo de unión se ve postergado. Si bien el repertorio de enemigos resulta variopinto —esposos celosos, familiares orgullosos, monjes siniestros, aristócratas libidinosos—, en todos los casos estos encarnan un orden pasado y autoritario cuyo principal objetivo es evitar la unión de los amantes. Cualquier procedimiento sirve a este fin: largos viajes a tierras lejanas, la proscripción y la fuga, el retiro en un convento, la prisión, el secuestro. La lógica que se impone en estas novelas es entonces la de la peripecia abrupta y la postergación. En el caso de los finales felices, la joven pareja se casa y la paz doméstica sella esa gran promesa de felicidad que es la culminación del lazo de los amantes.

En los peores casos, la muerte separa *ad eternum* a los enamorados, no sin darle a esta disolución un efecto dramático que intensifica el fervor amoroso, razón de ser de la ficción.

Corroborar la predominancia invariable de la trama sentimental evidencia, por un lado, el alto grado de serialización con el que la literatura europea decimonónica, como muchos otros productos culturales en la época, se lanzó al mercado mundial, pero también la transformación en los gustos y temas de interés de los nuevos lectores decimonónicos. El valor de la literatura se satura de sensibilidad, apela a emociones como el miedo, la nostalgia, el amor. La novela que se expandió internacionalmente durante el siglo XIX apostó a mover las pulsiones íntimas del lector, a exacerbarlas y educarlas.

### **3.2. La novela y sus formas**

En este apartado nos proponemos presentar los rasgos que definieron los géneros novelísticos de mayor circulación en la Argentina de mediados del siglo XIX, que prestaron a la narrativa nacional (y también a su poesía y ensayo) un abundante arsenal de tópicos, figuras, motivos y tramas. En Buenos Aires se leyeron y tradujeron novelas góticas y sentimentales que, aunque presentan ciertos rasgos diferenciales, también presentan numerosos aspectos comunes. Por este motivo, para describirlas en su complejidad y numerosos cruces, apelamos al concepto de “genericidad” propuesto por J. Michel Adam (2004), noción que no pretende determinar una compartimentación rigurosas de los géneros, sino que busca pensarlos en su dinamismo, en sus múltiples relaciones con categorías genéricas abiertas. Esta conceptualización resulta pertinente para nuestra perspectiva pues Adam tiene especialmente en cuenta los modos en que las comunidades lectoras y las prácticas editoriales modelan la apreciación genérica: “Un texte n’appartient pas, en soi, à un genre, mais il est mis, à la production comme à la réception-interprétation, en relation à un ou plusieurs genres.” [Un texto no pertenece, por sí mismo, a un género, sino que se lo pone, en la producción y en la recepción-interpretación, en relación con un género o muchos] (2004: 1). Todo texto literario está sujeto así a “tensions generiques” (2) que lo constituyen y reconfiguran en cada contexto de producción y consumo. De este modo, la genericidad del texto literario, en nuestro caso la novela, es resultado de una negociación continua e histórica entre la instancia autoral, la editorial y la lectorial. “Elle est, à la fois, un travail textuel de conformisation et de transformation, voire de subversion d’un ou de plusieurs genre(s) donné(s)” [Es, a la vez, un trabajo textual de conformización y transformación, véase de subversión de un género o de varios géneros dados] (7).

### 3.2.1. El gótico: el terror en el origen del nacionalismo cultural

El gótico, surgido en Inglaterra a mediados del siglo xviii, se transformó en el *best seller* editorial de la Restauración francesa y, con ello, en un género de circulación transnacional que fue parte de las bibliotecas argentinas hasta al menos 1884, cuando Cané publicó *Juvenilia*, su biografía de escritor, e incluyó en ella una escena de lectura iniciática que señalaba su voracidad por las novelas de terror, en especial las de Radcliffe.

Uno de los recuerdos más vigorosos que he conservado es la impresión causada por los *Misterios del Castillo de Udolfo*, de Ana Radcliff (sic), que cayó en mis manos en una detestable edición española, en tres tomos, con *x* en vez de *j* y *j* en vez de *i*. No pegué los ojos en una semana y era tal la sobreexcitación de mi espíritu, que me figuraba que esos insomnios mortificantes eran un castigo por el robo sacrilego que había cometido, deslizándome al templo de San Ignacio, durante un funeral por el alma de un ciudadano, para mí desconocido, -y metido bajo el chaleco, en varios trozos, la vela de cera clásica, que debía iluminar mis traspasadas de lectura. (1884: 1)

Cané construye esta anécdota sobre una serie de tópicos de larga tradición en la literatura europea: la excitación del terror, la pasión de una lectura prohibida y asociada al delito, el imaginario eclesiástico inquisitorial. En un guiño a sus compañeros de la elite culta porteña del 80, el escritor rememora la lectura juvenil de Radcliffe sobre el registro desbordante y oscuro de la novela de terror. Efectúa así una ruptura con el tono general del texto, un distanciamiento a la vez paródico y afectivo respecto de los consumos preferidos de la juventud. Como analizaremos a lo largo de la tesis, el gótico fue una fuente no siempre explicitada, pero estructurante de la escritura romántica, tanto de su novelística como de sus representaciones ensayísticas o periodísticas del rosismo. La posibilidad de dicha lectura, como evidencia la queja de Cané sobre la “detestable edición española”, estuvo dada por la librería española y las lógicas europeas de circulación de los textos.

La primera novela gótica, *El Castillo de Otranto*, apareció en 1764 con el título *The Castle of Otranto, A Story. Translated by William Marshal. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*. En el prólogo a la primera edición, su autor, Horace Walpole, presentó el relato como la traducción de un manuscrito italiano del tiempo de las cruzadas. Luego de describir la materialidad del manuscrito y especular sobre su posible fecha de composición, el prologuista elabora una defensa de la obra que excusa su débil moralidad en su capacidad de “entretener al vulgo” (2004: 15). La novedad del texto, la que debe defenderse, es el recurso a lo ominoso sobrenatural, propio de las supersticiones plebeyas del siglo xii, pero poco propicio para los lectores ilustrados de segunda mitad del siglo xviii.

Si se disculpa esta atmósfera de prodigios, el lector no encontrará nada más que desmerezca su lectura [...] el terror, principal fuerza motriz del autor, impide que el relato languidezca y queda contrastado tantas veces por la piedad, que el interés se mantiene con una constante alternancia de interesantes pasiones (17).

Así, lo sobrenatural encuentra su justificación como entretenimiento, ejercicio de la imaginación y estímulo de la sensibilidad. Fórmula que, aunque se apartaba de los valores eruditos de lo literario, pareció funcionar pues el texto contó con un éxito significativo. Al año siguiente apareció una segunda edición, esta vez bajo el título de *The Castle of Otranto. A Gothic Story*. En el segundo prólogo, Walpole pide disculpas a sus lectores “por haberles ofrecido su obra bajo el personaje ficticio de un traductor” (2004: 21). Esta estrategia se debió a la novedad en el “intento de mezclar los dos tipos de novelas sentimentales, la antigua y la moderna” (21). En la primera, la novela de caballerías, “todo era imaginación e improbabilidad” (21); la segunda, la novela sentimental del xviii, “a menudo ha conseguido copiar la naturaleza con éxito” (21). Lo sobrenatural tiene ahora una tradición: la novela antigua y Shakespeare, “el mayor genio que este país al menos ha producido” (27). En este prólogo, Walpole, que ahora admite la autoría del texto, abandona la ficcionalización por el ensayo. Polemiza con Voltaire en sus críticas a la mezcla de niveles en Shakespeare y a los cruces entre comedia y tragedia. Se esboza así un nuevo criterio de legitimidad. Lo que subyace en esta discusión con Voltaire, además de querer dotar de tradición y prestigio a su propia novela, es el rechazo a los cánones estéticos del clasicismo francés. Lo nuevo, la mezcla de realismo y sobrenatural, ya no es solo un entretenimiento sino un criterio de legitimación de la producción nacional inglesa.

En efecto, Walpole combina motivos tradicionales y otros novedosos. *El castillo de Otranto* toma el motivo trágico del tirano soberbio. Al igual que Layo, Manfredo quiere impedir una profecía que anunciaba el fin de su reinado cuando el verdadero dueño de Otranto cumpliera la mayoría de edad. Con la repentina muerte de su hijo apenas comienza el relato, aplastado por un yelmo gigante, se viola la norma del decoro y comienza el cambio de suerte de Manfredo: desesperado, quiere casarse con Isabel, la prometida de su hijo difunto. Intenta violarla, lo que da lugar a una escena que consagrará el género: la huída de la muchacha hermosa a través de un castillo oscuro y sus mazmorras. Esta es rescatada por Teodoro, un joven campesino que había llegado ese día al reino y le permite refugiarse en un convento. Mientras tanto, en el castillo, la llegada de Federico, Marqués de Vicenza y padre de Isabel, y del padre Jerónimo, padre de Teodoro, recompone los lazos y las estirpes familiares de cada uno de los personajes y da lugar a nuevos planes de matrimonio. Sin embargo, las sucesivas apariciones fantasmales y las visiones de esqueletos encadenados

persuaden a los nobles de respetar la voluntad de los jóvenes enamorados. Manfredo no acepta dicha disposición y se dirige a la Iglesia donde encuentra a Teodoro con una joven. Convencido de que se trata de Isabella, apuñala a la muchacha, quien era en realidad su hija menor, Matilda. Frente a la aberración del crimen, confiesa que su abuelo había usurpado el título de Otranto y el padre Jerónimo revela que el heredero legítimo del trono es Teodoro. El joven asume el poder y se casa con Isabella.

En las décadas siguientes, otros autores y autoras tomaron tópicos del *Castillo de Otranto* y dieron mayor extensión al gusto por el terror y lo sobrenatural. Como señala Miles (2000), entre 1788 y 1807 el gótico abarcó el 30% del mercado de la novela inglesa. El crítico señala una primera etapa, de 1788 a 1794, pautada por la aparición de las novelas de Ann Radcliffe. La autora fue el gran éxito crítico y comercial de la década y circuló por los mercados americanos hasta al menos fines del siglo xix. Sus novelas se distinguen de la de Walpole por la trama, ahora centrada en la protagonista joven, bella y virtuosa, que huye de un ogro patriarcal. El final feliz, una vez revelado un secreto familiar, consiste en la realización de la protagonista en el matrimonio y la domesticidad, lo que para la crítica (Punter, 2014) representa el triunfo de los valores burgueses y la sensibilidad ilustrada sobre el orden feudal. Así, estas novelas insisten en la necesidad de fundar una nueva legalidad burguesa o liberal (basada en la libre elección de los individuos por fuera de instituciones tradicionales), que inscribe explícitamente la trama en la historia. En *A Sicilian Romance*, novela que Radcliffe publicó en 1790, el narrador reflexiona respecto de las costumbres italianas medievales: “Thus do the scenes of life vary with the predominant passions of mankind, and with the progress of civilization. The dark clouds of prejudice break away before the sun of science”. [De este modo, las escenas de la vida varían con las pasiones predominantes del ser humano y con el progreso de la civilización. Las oscuras nubes del prejuicio se disipan ante el sol de la ciencia] (2005: s/n).

En 1793, con la voga de los relatos alemanes sobre ladrones, conspiradores y espías (acordes al clima de época de la revolución francesa), se inicia un segundo período, marcado por las novelas de la inquisición, la más influyente de ellas fue *The Monk* de Mathew Lewis (Miles, 2000). La apuesta de esta novela publicada en 1796 se juega entre la sátira y la transgresión del gusto gótico. Presenta nuevamente una trama familiar sobre una joven pareja que se casa a pesar de la voluntad paterna. Contra la celebración de la domesticidad sobre la que Radcliffe elaboraba dicha trama, *The Monk* basa su eficacia sobre la ruptura hiperbólica de tabúes: los protagonistas tienen sexo prematrimonial, el héroe falla en su intento de

rescatar a su amada embarazada, el bebé de ambos muere. El otro protagonista, Ambrosio, logra violar a su hija una vez que se deshace de la madre de la muchacha. La novela incluye lo sobrenatural grotesco: hay brujas tentadoras, demonios vengadores y fantasmas. Sostiene Miles: “So it is with nearly every feature of *The Monk*: one can find a precedent for everything, and yet *The Monk* was shockingly new, because it inverted, parodied, or exaggerated the features it cannibalized” [Ocurre lo mismo con casi cualquier rasgo de *The Monk*: se puede encontrar un precedente para todo y, sin embargo, *The Monk* era sorprendentemente novedoso porque invertía, parodiaba o exageraba los rasgos que canibalizaba](2000: 53).

Otro procedimiento que satura Lewis, de los dispuestos por Walpole, Radcliffe y sus epígonos, es la ubicación de los conflictos en escenarios que responden a la caracterización que Michel Foucault hizo de las heterotopías (1997): espacios que existen en el margen de la sociedad, reales, subordinados e invirtiendo sus normas: “Heterotopias are sites where subjects and behaviors that fit only partially within dominant norms can be both contained and excluded” [Las heterotopías son lugares donde los sujetos y comportamientos que encajan sólo parcialmente en las normas dominantes pueden estar tanto incluidos como excluidos] (Botting, 1996: 242). En los laberintos, cementerios, conventos y castillos en ruinas preferidos por el gótico, se producen disyuntivas temporales, reflejos e inversiones de las normas sociales que suspenden la distinción entre realidad e ilusión. En estas ficciones, las heterotopías originan dos proyecciones. Los largos tomos constituyen laberintos narrativos que se quieren volver psicológicos (afirma Botting “the subject is a topological being” [el sujeto es un ser topológico] (244)). Asimismo, los viajes lejanos permiten ambientes exóticos y sublimes que señalan la pequeñez de los personajes en fuga. Los paisajes del pasado, cementerios, ruinas, ejercían una verdadera fascinación cultural por la nostalgia en el siglo xviii. En el mismo momento, las teorizaciones de Kant y Burke celebraban el poder de la naturaleza y sus manifestaciones como valioso indicador de la fragilidad humana, el miedo a la muerte y la desintegración (Burello, 2012). Tanto en el gótico como en las formulaciones filosóficas contemporáneas, se combinan el placer y el horror, el miedo a la pérdida de la razón. Los ejes de estas ficciones son el miedo y el deseo. En el límite entre moralidad y sensualidad, estos textos se juegan sobre una doble estrategia de identificación y diferenciación que los hace a la vez triviales y peligrosos.

### 3.2.2. Lo sentimental: el deseo de consumir amor como origen de la domesticidad

En el prólogo a la *Nouvelle Heloise* (editado como *Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes* en 1761), cuyo éxito señalamos cuando nos detuvimos en las transformaciones en las formas de leer que se produjeron hacia principios del siglo xix, Rousseau declaró: “Il faut des spectacles dans les grandes villes et des romans aux peuples corrompus. J'ai vu les mœurs de mon temps et j'ai publié ces Lettres”[Son necesarios espectáculos en las grandes ciudades y novelas para los pueblos corrompidos. Vi las costumbres de mi tiempo y publiqué estas Cartas]. El autor se desentiende de la autoría (al igual que Walpole con *El Castillo de Otranto*, aunque esta vez bajo la figura del editor no del traductor) y, con ello, desestima la novela aunque practica el género. El verosímil engañoso se debe al estatuto menor de la novela en el siglo xviii que, como hemos analizado, contrastó con la favorable acogida que estos textos tuvieron entre el público. *La Nouvelle Heloise* es una novela epistolar que narra el amorío entre la noble Julie d'Étange y su tutor, Saint-Preux. En 1787, veintiséis años después de la primera edición de *La Nouvelle Heloise*, apareció otra novela sobre amor virtuoso que se transformó en un *best-seller* editorial decimonónico en Francia y América. En *Paul et Virginie*, un narrador francés que se pasea por la isla de Mauricio encuentra la ruina de dos cabañas y pide a un anciano vecino de la zona que le cuente la historia del lugar. Cuando el hombre se niega porque “les hommes ne veulent connaître que l'histoire des grands et des rois” [los hombres sólo quieren conocer la historia de los grandes y de los reyes], el narrador asegura “croyez que l'homme même le plus dépravé par les préjugés du monde aime á entendre parler du bonheur que donnent la nature et la vertu” [deben creer que hasta el hombre más depravado por los prejuicios del mundo gusta de escuchar hablar de la felicidad que brindan la naturaleza y la virtud] (1836: 111). Casi en exacta oposición al comentario de Rousseau, sostiene Saint-Pierre que la novela de la vida privada de personajes desconocidos y olvidados puede entretener e instruir incluso a “los pueblos corrompidos”, denunciados por el ginebrino. ¿En qué consiste esta historia de virtud y felicidad? Paul y Virginie nacen en la isla de Mauricio, hijos de dos amigas y vecinas, madame la Tour y Marguerite, expulsadas de la sociedad parisina por haber hecho matrimonios honrados pero poco convenientes. Crecen como hermanos, disfrutando de una vida simple en la que comen lo que producen con su trabajo y disfrutaban de las bondades del clima. Antes de casarlos, madame la Tour decide mandar a su hija a Francia, para cobrar la herencia que le correspondía por su origen noble. Luego de una ausencia de dos años, la muchacha muere cuando el barco en que regresaba a la

isla de Mauricio naufraga frente a la costa y frente a los ojos del desconsolado Paul. Con el paso de los años, los habitantes de las cabañas vecinas mueren de tristeza y quedan solo las ruinas que inspiraron la curiosidad del narrador. Al igual que en la *Nouvelle Heloise*, el relato de la felicidad en el hogar ocupa la mayor parte del texto: la rutina de comidas frugales pero sabrosas y siestas bajo los árboles son la principal apuesta de estas novelas que erigen una celebración de la tranquilidad doméstica inédita en la literatura anterior.

Madame de Staël, autora ella misma de *Corine* y *Delphine*, dos novelas de amor exitosísimas en el Buenos Aires de 1830, rastrea en sus reflexiones sobre literatura y sociedad la emergencia de una nueva sensibilidad, de una nueva concepción del amor, propia de la novela y la modernidad:

Les romans, ces productions variées de l'esprit des modernes, sont un genre presque entièrement inconnu aux anciens. Ils ont composé quelques pastorales, sous la forme de romans, qui datent du temps où les Grecs cherchaient à occuper les loisirs de la servitude ; mais avant que les femmes eussent créé des intérêts dans la vie privée, les aventures particulières captivaient peu la curiosité des hommes ; ils étaient absorbés par les occupations politiques. [Las novelas, esas variadas producciones del espíritu de los modernos son un género prácticamente desconocido para los antiguos. Compusieron algunas pastorales bajo la forma de novelas que datan del tiempo en el que los griegos procuraban ocupar el ocio de la servidumbre; pero antes de que las mujeres se hayan interesado por la vida privada, las aventuras particulares cautivaban poco la curiosidad de los hombres; estaban absorbidos por las ocupaciones políticas ](1800: 251)

Staël presenta una defensa del sentimentalismo vinculado a la virtud y la privacidad, que erige como potestades femeninas. Como señaló Ian Watt en un trabajo ya clásico (1959), la novela sentimental que surge en Inglaterra en el siglo xviii se caracteriza por su realismo, que la distingue de las novelas de caballerías anteriores. Por “realismo” entiende la adhesión al “philosophical realism” (12), tal como lo formularon Descartes y Locke:

The novel is the form of literature which most fully reflects this individualist and innovating reorientation. Previous literary forms had reflected the general tendency of their cultures to make conformity to traditional practice the major test of truth [...] This literary traditionalism was first and most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience, individual experience which is always unique and therefore new [La novela es la forma de la literatura que mejor refleja esta reorientación individualista e innovadora. Las formas literarias previas habían mostrado la tendencia general de sus culturas a hacer de la conformidad con la práctica tradicional su mayor prueba de verdad [...]. Esta tradicionalidad literaria fue desafiada por primera vez y de forma más cabal por la novela cuyo criterio principal era la verdad de la experiencia individual; experiencia individual que es siempre única y, por lo tanto, nueva] (1959: 13)

Este giro se debe a las numerosas transformaciones sociales y económicas que atravesó Inglaterra en el momento en que aparecieron las novelas de Richardson y Fielding, entre las que destacan el progresivo acceso de las clases medias a los bienes simbólicos y literarios y el surgimiento de la familia patriarcal y el amor romántico. Con la experiencia privada e individual como centro de la ficción, novelas como *Clarissa* o *Pamela* ayudaron a

establecer un nuevo valor del amor, entendido como virtud y promesa de felicidad y ya no, como ocurría en el modelo cortés, como pasión enfermiza o signo de debilidad (136-137). Por su parte, Nancy Armstrong (1987) retoma el estudio de Watt y le critica la falta de un enfoque de género y de escritoras, que permita comprender las funciones culturales de estas novelas y sus condiciones de producción. La autora sostiene que la ficción doméstica, es decir, las novelas sobre noviazgo y matrimonio que proliferan a partir de mediados del siglo xviii, al representar el conflicto social como una historia de amor, produjeron un nuevo deseo y ejercieron una forma de autoridad política concreta: “las novelas debían reescribir la historia política en forma de historias personales que explicaran en detalle los procedimientos de noviazgo que aseguraban una vida doméstica feliz” (57). Esto permite explicar fenómenos como el alza de la autoría femenina en la novela (y en la traducción) o la profusión de títulos con nombres femeninos como *Delphine*, *Pamela*, *Indiana* o, en América, *Amalia*, *Soledad*, *La Novia del Hereje*. *Graziella*, publicada en 1852 por Lamartine y traducida en Buenos Aires por Miguel Navarro Viola como “antídoto” contra la enfermedad naturalista, cuenta la historia de un muchacho parisino con alma de poeta que viaja a Italia. Atraído por la vida sencilla de los pescadores, contrata a uno de ellos para que lo eduque y termina conviviendo con su familia por un tiempo. En esos días de calma y naturaleza, el protagonista y la hija del pescador, Graziella, se enamoran. Finalmente, el joven es llamado a París por su familia y Graziella muere de dolor antes de que él pueda volver a verla.

La novela sentimental presenta así una serie de tópicos que fueron leídos, apropiados y resignificados por los letrados porteños del romanticismo. En primer lugar, la vida privada y el amor heterosexual son el valor supremo de estas ficciones. Como dice el narrador de *Graziella* (1985: 94), “era amor, era el reposo delicioso del corazón”. Precisamente, Armstrong (1987) señala que, si estas ficciones pudieron cumplir la función de una teoría política y traducir el contrato social en el intercambio sexual, fue porque su emergencia coincidió con el ascenso de una nueva clase de mujer, la mujer doméstica, cuya influencia social se ejerció a través del dominio de la privacidad (el ocio, el amor, la casa). De este modo estas ficciones construyeron el deseo de la vida en el hogar como un posible para extensas capas sociales. La reivindicación de la vida privada y en familia se basa en un pacto de lectura identificadorio. Este fenómeno, analizado por Darnton (1987) en lo que hace a los lectores históricos de Rousseau, se representa constantemente y genera una pedagogía lectora. Los personajes de estas ficciones son a su vez lectores de lo sentimental y escritores de cartas y diarios. El protagonista de *Graziella* ve el cielo de los Alpes a través “de las páginas de *Corinne* y los versos de Goethe” (1985: 7). Entre los pocos libros que consiguen

llevar consigo a la lejana isla donde vive la familia de pescadores se encuentran el *Werther* de Goethe y *Paul et Virginie*, al que se refiere como un “manual de amor ingenuo y cálido” (68). Una noche, para entretenerse, la familia decide compartir la lectura de esta novela, es el protagonista quien la traduce pues ya casi la sabe de memoria de tanto haberla leído:

No había leído aún más que algunas páginas, y ya los viejos, la joven, los niños, todos habían cambiado su actitud [...] Graziella, que de ordinario se mantenía un poco alejada, se acercaba a mí insensiblemente como si estuviese fascinada por una potente atracción escondida en el libro (65).

Cuando la lectura se interrumpe, Graziella llora, se enfurece, no puede dormir. La familia y su invitado leen la novela tres veces sucesivas y nunca dejan de emocionarse, es decir, practican la misma lectura intensiva e identificatoria que los lectores de Rousseau. Esta escena de lectura muestra el modo en que Lamartine, casi cien años después de la aparición de *La Nouvelle Heloise* o *Pamela*, sigue cifrando en la novela sentimental un consumo regenerador para el público popular que, en palabras del mismo Lamartine, desconoce la libertad, la ambición y la gloria, ya que “esas tres pasiones son desconocidas para el pueblo, ya que son pasiones del espíritu y aquél no posee más que las pasiones del corazón” (1985: 64).

### **3.2.2.1. Sand. Sentimentalismo y humanitarismo social**

A partir de su primera novela, *Indiana* de 1832, George Sand desarrolló una vertiente del sentimentalismo que alcanzó un éxito transnacional siempre acompañado por la controversia de la firma y fama de una escritora socialista, feminista, que se hacía retratar vestida de hombre. Como analizaremos en los capítulos siguientes, los románticos locales se sintieron fuertemente convocados por la novelística de esta polémica escritora. Aunque Sand no sistematizó sus concepciones sobre la novela en trabajos críticos o ensayos, podemos encontrar reflexiones al respecto dispersas en sus textos ficcionales, epistolares y autobiográficos. Christine Planté (2006) analizó la teoría de la novela de Sand en las primeras novelas de la autora, durante el período que va de *Indiana* a *André*, de 1835. Es el momento previo a su producción folletinesca más intensa, que se produce a partir de 1837 con el acercamiento de la escritora a la *Revue de Deux Mondes*. Planté rastrea en estos textos el “discours sur le roman dans le roman” (2006: 298), compuesto por el modo en que los títulos de las novelas se recortan sobre el horizonte de expectativas francés de la época, las referencias intertextuales y las intervenciones metaliterarias del narrador.

Mon hypothèse est que, malgré la spontanéité et l'innocence qu'elle affiche volontiers à ses débuts – et encore lorsqu'elle évoque rétrospectivement ceux-ci dans ses préfaces, sa correspondance ou son autobiographie –, cette grande lectrice montre tôt une vive conscience des différentes voies du romanesque. [Mi hipótesis es que, a pesar de la espontaneidad y la inocencia que demuestra habitualmente en los inicios, y también cuando los evoca retrospectivamente en sus prefacios, correspondencias o en su autobiografía, esta gran lectora muestra desde temprano una fuerte consciencia sobre las diferentes vías de lo novelesco] (298).

Deliberadamente, las novelas de Sand construyen una estética *décalée* respecto del realismo contemporáneo pues la elección de títulos centrados en las y los protagonistas retoma la tradición de las novelas de principio de siglo. Esta opción arcaica constituye una “*choix du romanesque*”, que se condice con citas y alusiones intratextuales a las novelas del siglo xviii. En *Indiana*, fuente de *Soledad* de Bartolomé Mitre, se hace referencia a *Paul et Virginie* y *La Nouvelle Héloïse*. Esta estrategia estética de Sand permite explicar parcialmente la influencia en Mitre, que buscaba fomentar la novela americana a través de un horizonte de expectativas que no fuera el del folletín o la novela realista de Sue y Balzac, sino el de una novela moralizante y aleccionadora. Como demuestra Planté, la escritora tenía gran conciencia de sus estrategias literarias y se apropió de lo sentimental desde una vertiente afín a su militancia en el romanticismo social y su profeminismo. Si bien su acercamiento a las filas saintsimonianas se produce en la década de 1840, en *Indiana* pueden rastrearse puntos de ruptura con el modelo sentimental que le debieron a la escritora el rechazo de la crítica y la inclusión de sus textos en el *Index Librorum Prohibitorum* (Mollier, 2006). La novela narra los padecimientos que Indiana, muchacha pálida y melancólica, sufre al lado de su marido, el autoritario coronel Delmare en la isla de Reunión, colonia francesa en el océano Índico. La acechan la tentación del suicidio y el adulterio. Luego de una serie de desencuentros, el marido de Indiana halla su diario íntimo y la golpea, por lo que la muchacha huye a París en busca de la protección del seductor, a quien encuentra casado con una noble que le cierra las puertas. Allí la encuentra Ralph Brown, su primo y compañero desde la infancia, con quien decide regresar a las colonias para suicidarse juntos en el idílico lugar donde crecieron. Finalmente, la providencia interviene y la pareja se salva. Con la muerte del coronel Delmare, se mudan a una zona desierta y aislada y viven en una “*case simple, mais jolie*” (1861: 333). La novela se cierra con un último capítulo, en el que, como ocurría en *Paul et Virginie*, un narrador de primera persona encuentra la rústica casona y pregunta en el pueblo por sus misteriosos habitantes. Obtiene respuestas tan maliciosas como contradictorias (algunas de ellas acusan a Indiana de ser la asesina de su marido), por lo que decide conocer él mismo a la misteriosa pareja, que lo recibe con hospitalidad y probidad.

vous n'avez vécu que quelques heures avec les deux coupables de Bernica, mais une seule vous suffisait pour savoir leur vie toute entière. Tous nos jours se ressemblent; ils sont tous calmes et beaux; ils passent rapides et purs comme ceux de notre enfance. [...] La majeure portion de nos revenus est consacrée à racheter de pauvres Noirs infirmes. C'est la principale cause du mal que les colons disent de nous [acaba de vivir apenas unas horas con los dos culpables de Bernica, pero bastaba con una sola para que conociera su vida entera. Todos nuestros días se parecen; son completamente calmos y bellos; pasan rápidos y puros como los de nuestra infancia. [...] La mayor parte de nuestros ingresos está consagrada a volver a comprar a pobres negros inválidos. Es la principal causa del mal que los colonos dicen de nosotros] (1861: 342).

En la celebración de la vida austera y retirada en pareja, del amor conyugal como forma definitiva de la felicidad, la novela se inscribe en el modelo sentimental dieciochesco. Sin embargo, en sus justificaciones del suicidio y el adulterio, en su crítica a la condición de inferioridad a la que el matrimonio somete a mujer, en el antiesclavismo de la pareja, la novela encuentra una resolución social y feminista, que es propia de Sand y su inscripción en el campo literario francés. La defensa que la escritora hace de su protagonista, difícilmente pueda encontrarse en la novelística posterior, que, al reivindicarla como antecesora, despolitizó su ficción y la redujo a una serie de motivos edulcorados.

### 3.2.2.2. Le roman bourgeois

Hacia mediados de siglo, se constituyó una segunda realización de la ficción sentimental que resultó especialmente pregnante para el romanticismo argentino. De acuerdo con Nicolás Casullo (2009): “Para 1840 el romanticismo tardío francés, más ligado a ideologías sociales y políticas que el inglés y el alemán, estaba agotado como tendencia innovadora: en lo literario se había convertido en una rutina de sentimentalismo lacrimógeno para burguesas insatisfechas” (9). Precisamente, la crítica francesa se ha referido a esta literatura con el nombre de *roman bourgeois* (Pichois, 1977). En contra de una representación común, el calificativo no describe a sus consumidores: estos textos circularon entre un lectorado bastante más amplio que el de las “burguesas insatisfechas”. Para comprender dicha denominación, conviene atender la posición social de los “novelistas burgueses”, para Bourdieu (2006), “los escritores [...] mundanos más acomodaticios y más conformistas, como Octave Feuillet, Jules Sandeau, Ponsar, Paul Féval” (81). Tras la caída de Napoleón en 1815, el Segundo Imperio constituyó un período de restauración de las monarquías católicas, auspiciado en gran parte de Europa por la Santa Alianza. Por este motivo, desde el Estado se promovió un giro conservador en la cultura: se restituyeron los juicios a poetas y editores y la censura. Así, la familia imperial, por su capacidad de ofrecer permisos, pensiones y cargos, dirigió según sus gustos y conveniencias gran parte de la vida literaria parisina e impuso sus normas sobre el emergente campo literario.

Dado este contexto, los escritores burgueses fueron, en su mayoría, novelistas y dramaturgos tributarios de la política oficialista, partícipes de su sociabilidad y sistema de valores (Bourdieu, 2006: 113). Se ganaban la vida produciendo para el periodismo, las academias y los salones imperiales. Théophile Gautier, *socialité* indiscutida del París de la época y principal representante del romanticismo desencantado (Bénichou, 1981), se refería a este grupo de novelistas en el prólogo a su polémica *Mademoiselle de Maupin* (8): “Esta gran afectación por la moral que reina actualmente sería de risa si no fuese tan molesta. Cada folletín se convierte en un púlpito, cada periodista en predicador”. En efecto, el olvido en el que han caído estas novelas radica en su carácter convencional y moralista, contra el que se volvieron tanto los promotores del arte por el arte como el decadentismo y el naturalismo.

Entre estos escritores y su público aristocrático, nucleado en la corte y los grandes salones parisinos, se estableció lo que Bourdieu llama “una complicidad ética y política” (2006: 62), que explica la naturaleza idealista y moralizadora de estos textos, ya no orientados hacia el humanitarismo social y los derechos femeninos como lo hacía George Sand, sino hacia la promoción del matrimonio católico, la administración y el orden. Estas novelas buscaban operar como una manual de la felicidad doméstica cristiana que combinaba giros melodramáticos, sentimentalismo edulcorado y el gusto romántico por las ruinas y las descripciones de jardines. Sostiene Pichois: “Au fond, ce qui préoccupe les Français, c’est l’entente du couple, garante de la cohésion sociale et du développement économique” [En el fondo, lo que preocupa a los franceses es la concordia de la pareja, garante de la cohesión social y del desarrollo económico] (1977: 159).

La trayectoria de Octave Feuillet (para Bourdieu, de los escritores “más dispuestos a comportarse como cortesanos” (2006: 81)) ilustra el tipo de carrera y estética que proyectaba este grupo de escritores. Fue hijo de un reputado abogado y funcionario normando que lo mandó a estudiar en el liceo de la burguesía rica, Louis le Grand en París. Empezó su carrera como periodista y, luego de algunos éxitos en teatro, en 1852 publicó su primera novela con gran éxito. Se convirtió en el escritor favorito de la emperatriz Eugenia de Montijo, quien lo recibía frecuentemente en su salón en Tullerías y para quien componía piezas teatrales y *tableaux vivants*. Durante la década de 1860 se le otorgó una banca en la Academia Francesa y se lo nombró bibliotecario del castillo de Fontainebleau. Con sus novelas de amor narradas y protagonizadas por mujeres castas, se hizo fama de ser el autor favorito de las burguesas. Su novela más famosa, *L’histoire de Sybille*, narra la conversión mariana de un esposo ateo. Esta reivindicación de la normativa católica sobre la mujer como ser influyente y pacificador le permitió volverse el principal representante de lo que podríamos llamar la “rehabilitación

de la novela”. En 1864, fue el primer escritor en ingresar a la Academia Francesa en calidad de novelista. En una asociación entre novela y política, perfectamente afín a la que sostuvieron los románticos argentinos, sostiene Feuillet en su discurso:

En élevant le roman jusqu'à vous, vous ne l'honorez pas seulement, vous l'engagez ; en lui reconnaissant des droits vous lui imposez des devoirs ; en l'accueillant dans votre famille illustre, vous lui commandez les convenances, les respects, la dignité des choses légitimes et régulières [...] Il avait prouvé, dans l'ordre littéraire, qu'il pouvait servir à la gloire du pays ; dans l'ordre moral, qu'il pouvait faire le bien

[Al elevar la novela hasta uno, no solo se la honra sino que se la compromete; al reconocerle derechos se le imponen deberes; al recibirla dentro de nuestra ilustre familia, se le pide que muestre corrección, respeto, y la dignidad de las cosas legítimas y regulares: [...] Había demostrado, en el orden literario, que podía servir a la gloria del país; en el orden moral, que podía hacer el bien] (1866: 58)

En su capacidad de moralizar, es decir, de controlar y moldear las pulsiones de los individuos en pos de un proyecto nacionalizador, residió la legitimidad de la novela como producción nacional y transnacional. Para la segunda mitad del siglo xix, el romanticismo francés estaba agotado como tendencia renovadora. La literatura oficialista, conservadora y mojígata contra la que se erigieron las poéticas de Baudelaire y Flaubert (ambos juzgados en 1857 por atentar contra el orden y la moral públicas) fue la que tradujeron los proyectos importadores del romanticismo argentino hacia 1870, como veremos, los que legitimaron el género a escala local.

## 2. La circulación de la novela en el Río de la Plata (1820-1840)

### 1. La literatura en el Buenos Aires romántico, ¿la gran aldea?

En lo que desde el centro francés se consideraban los márgenes americanos del mundo, el proceso de emergencia de la novela decimonónica se produjo a otro ritmo, en otros soportes e involucró agentes y estrategias muy diferentes. La ausencia de novelas nacionales durante el primer tramo del siglo XIX se ha entendido como resultado del carácter “aldeano” de la vida cultural argentina en los años previos a la culminación del proceso de Organización Nacional. La novela de Lucio V. López de 1884, *La Gran Aldea*, suele ser la referencia ineludible sobre la que se sostiene dicha representación:

En fin, yo, que había conocido aquel Buenos Aires de 1862, patriota, sencillo, semitendero, semicurial y semialdea, me encontraba con un pueblo con grandes pretensiones europeas que perdía su tiempo en flanear en las calles, y en el cual ya no reinaban generales predestinados (López, 1884: 88).

Por su parte, la literatura producida durante el romanticismo abona también esta perspectiva. Baste citar la campaña precaria y atrasada descrita por Sarmiento en *Facundo* o la representada por Echeverría en “El Matadero”, relato que organiza una frontera permeable entre el campo y la ciudad, en que de lo informe del barro y la sangre emerge la violencia carnal e idólatra de los matarifes.

Sin embargo, cuando en 1814, finalizado el segundo sitio de Montevideo, el gobierno de Buenos Aires tomó posesión de los bienes pertenecientes a los vencidos; los oficiales del ejército confiscaron varios libros que se destinaron a los anaqueles de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, entre ellos, *Pablo y Virginia* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Miss Clarissa Harlowe* y *Pamela Andrews o la virtud recompensada* de Samuel Richardson y *Tom Jones* de Henry Fielding (García Belsunce, 2013). Esta pequeña anécdota sobre la novela y la guerra nos obliga a revisar la idea de que el género novelesco emerge en Argentina hacia 1880 de la mano del naturalismo. Como analizaremos en este capítulo, si atendemos a la circulación de literatura traducida entre las dos capitales del Plata, que fue la que durante años modeló los consumos y la sociabilidad literaria nacional, encontramos que la novela europea ocupó una posición central en el endeble sistema literario porteño desde principios del siglo XIX y durante décadas. En efecto, la literatura romántica figuró un espacio otro, en que, a pesar de la guerra y la tiranía, había todavía lugar para la vida civilizada y libresca: la excepcionalidad de Buenos Aires es un aspecto sobre el que los románticos insisten en sus ficciones, polémicas y epistolarios. Así, por ejemplo, Sarmiento proclama en *Facundo* el futuro glorioso de la “Babilonia americana” y dice: “Ella sola, en la vasta extensión argentina, está en contacto con las naciones europeas, ella sola explota las

ventajas del comercio extranjero” (1967: 24). Si bien el elogio del sanjuanino es más propio del estilo del publicista arrebatado que de la corroboración histórica, sus palabras iluminan la relación nodal entre modernización e importación que marcará el siglo.

Asimismo, también es cierto que, como indica Fernando Aliata (2006), la representación aldeana de Buenos Aires respondió al proyecto modernizador de la generación del 80, el cual “construyendo esta celebrada ‘edad de oro’ se apropia de los contenidos de modernidad que estaban presentes en el pasado y los absorbe de una manera tal que vacía de significado cualquier dato preexistente” (30). ¿Qué sabemos de la vida literaria de la ciudad antes de la batalla de Caseros que permita saldar la brecha entre la aldea semirural librada a la barbarie y la pujante urbe naciente abierta al intercambio cosmopolita y modernizador con las primeras capitales del mundo? ¿Entré qué lectores y lecturas se desarrollaba? ¿Qué instituciones y sociabilidades la sustentaban?

### **1.1. El horizonte lector hacia 1830: prácticas lectoras y sociabilidad literaria**

Las décadas que marcan el pasaje entre el siglo xviii y el xix implicaron transformaciones profundas en América que, con una temporalidad propia, pautaron la emergencia de la literatura argentina en su sentido moderno. Al respecto, señala Susana Zanetti:

las revoluciones de independencia dejan muchas veces en las sombras la revolución que generó la introducción de la imprenta a principios del siglo XIX en muchos centros latinoamericanos [...], creando nuevas redes de circulación y de visibilidad del libro, la lectura y los letrados, que se tradujeron en prácticas —las tertulias, los clubes de lectura— que pesaron en la vida cotidiana y en las formas de sociabilidad y de sensibilidad (2012: 1).

En Buenos Aires, la primera imprenta se asienta hacia 1780; había sido traída de Europa a mediados de siglo por la Compañía de Jesús e instalada en Córdoba, centro político e intelectual del Virreinato del Río de la Plata. Su recorrido ilustra bien las características de la vida intelectual en este período de transición. Durante sus primeros años de funcionamiento, la imprenta fue un agente del proyecto colonizador de España. Alojada en el Colegio de Montserrat, se dedicaba a producir textos (encargados y redactados por clérigos, impresos por “indios mansos” (Ares, 2018)) para la educación de los indios y los niños criollos: crónicas, misarios, gramáticas, vocabularios de lenguas indígenas acompañados de silabarios. Con la expulsión de los jesuitas, el virrey Vértiz compró la máquina, que había quedado abandonada, y la hizo llevar a Buenos Aires, donde se radicó en la Casa de Niños Expósitos y se destinó a la impresión de documentos oficiales. Lo que podríamos denominar

“el régimen tipográfico virreinal” alojaba las imprentas en universidades y catedrales y restringía la cultura impresa a los fines de la empresa colonial española, ya fuera la evangelización del indio o la formación de las castas criollas necesarias para la administración del virreinato. En estos ámbitos cerrados de la vida intelectual colonial, la circulación del material se encontraba acotada por las numerosas ordenanzas de censura reales y eclesiásticas, donde las novelas constituían una lectura expresamente prohibida.

Si bien estos centros formaron a los hombres de la independencia, no por ello restringieron sus lecturas. El estricto control sobre la letra ejercido desde la ultracatólica metrópoli española entró en competencia, en este mismo período, con la posibilidades abiertas por la lógica mercantil del capitalismo de botín que caracterizó a la edición francesa durante el período de la Ilustración. Hacia fines del siglo xviii, mientras la colonia permitía el ingreso de las primeras imprentas al continente americano, el contrabando se incrementó (Villalobos, 1965), lo que alentaba la entrada al continente de libros prohibidos, que se guardaban en secreto en las pocas bibliotecas privadas existentes. Por este medio, las cáusticas ideas del enciclopedismo y las novelas domésticas de Saint-Pierre y Richardson alimentaron el imaginario político y literario de los hombres de Mayo. Muchos de estos títulos hicieron ingresar un nuevo modelo de civilidad, que hacía de la lectura y la discusión ilustrada la clave del progreso social, ideario que caló profundamente tanto entre la generación de 1810 como entre los románticos. Así, cuando el virrey fue definitivamente depuesto, la junta tomó bajo su poder la imprenta, todavía en manos de los Niños Expósitos, para editar *La Gaceta Mercantil*, principal órgano difusor del nuevo gobierno y uno de los primeros intentos locales por fomentar la conformación de una esfera pública. Asimismo, en 1810, las Cortes de Cádiz aprobaron la libertad de imprenta y disolvieron las relaciones comerciales unilaterales con la metrópoli española, lo que permitió la apertura definitiva de Buenos Aires al material impreso proveniente de Europa<sup>5</sup>. Estas medidas, que liberalizaban las relaciones comerciales de Buenos Aires con Europa, a la vez que desde el gobierno se fomentaba la lectura pública a través de la edición de periódicos o de la fundación de la

---

<sup>5</sup> Al respecto, Alejandro Parada (2007) señala un incremento considerable del número de buques que descargaban sus mercancías en el puerto de Buenos Aires, de 80 en 1810 a 336 en 1823. A partir del almanaque de Blondel, releva las siguientes librerías en la época: “Luego de la Revolución, al incrementarse el intercambio marítimo, las tiendas de libros se multiplicaron notablemente. A esta nómina es necesario agregar las librerías que se establecieron hasta 1829, tales como las de Pedro Osandavaras, Jaime Marcet, Rafael Minvielle, Luis Laty, Michel Riesco, etcétera. Entre 1830 y 1833, en vísperas de la inauguración del negocio de Marcos Sastre, el listado de librerías era el siguiente: Duportail Hermanos, Ezeiza, Gustavo Halbach, José Ocantos, de la Independencia, Pedro Lecerf, Gustavo Salbachi y Steadman. Tres años después, en 1836, el número de firmas había ascendido significativamente. Las más importantes eran las librerías Nueva, Mompíe e Isac, Steadman, Ruperto Martínez, Pedro Lecerf, Antonio Marchi”.

Biblioteca Pública de Buenos Aires, marcaron el inicio de un período en el que la vida intelectual tomará una nueva forma, organizada a partir de una sociabilidad civil que se quiere independiente de cualquier poder político, el trato con los libros se desacraliza y cobran importancia nuevos sujetos lectores (especialmente lectoras), para quienes la novela francesa está cada vez más presente.

En 1824, cuando el gobierno de Rivadavia hizo a la imprenta propiedad del Estado, esta quedó definitivamente apartada de las instituciones religiosas, lo que la transformó en un símbolo del nuevo modelo de sociedad que los unitarios querían divulgar. En efecto, un primer momento bisagra en la conformación de prácticas e instituciones literarias modernas lo constituye la “feliz experiencia” de 1820, cuando el gobierno dirigido por Martín Rodríguez, con Bernardino Rivadavia como ministro de Gobierno, implementó una serie de medidas de neto corte ilustrado que tuvieron como objetivo principal poner a la ciudad en las vías de la pacificación, el progreso y la civilización. Dentro de este trazado —entre otras medidas políticas de inspiración liberal como la institución del sufragio amplio y la disolución de la estructura tradicional de cabildos (Ternavasio, 1998), organizar el espacio público con el fin de fomentar la sociabilidad cultural fue un punto medular. Orientado por dicho objetivo, el gobierno creó y promovió una serie de instituciones que propiciaban el encuentro de los ciudadanos alrededor de un conjunto de prácticas atravesadas por el impreso, la lectura y la discusión. En 1821, la sanción de la Ley de Prensa produjo un brote de periódicos en los cuales se publicaba poesía a la vez que se intercambiaban opiniones sobre cuestiones políticas y administrativas. En ese mismo año, se fundó la Universidad de Buenos Aires, en cuyas manos quedó la gestión de la educación primaria y secundaria, y se dio un nuevo impulso a la Biblioteca Pública de Buenos Aires. Se organizaron también la Sociedad Literaria y las academias de matemática, medicina, música y ciencias físicas. Especial mención merece la creación de la Sociedad de Beneficencia en 1823. Esta institución, al dejar la caridad y la educación de las niñas a cargo del Estado, no sólo ratificaba el impulso secularizador del proyecto rivadaviano sino que además encomendaba la administración de sus fondos y diversos establecimientos a mujeres provenientes de las clases acomodadas porteñas, como la célebre Mariquita Sánchez de Thompson (Golbert, 2010). Como veremos, con el paso de los años, esta institución fue de gran importancia tanto en la alfabetización de las mujeres como en su incorporación a la vida pública y del trabajo, como lectoras, docentes y administradoras.

El período rivadaviano fue testigo también de una representativa novedad literaria: la inauguración en 1829 del primer gabinete de lectura en Buenos Aires, importado por el francés Théophile Duportail. Este tipo de comercio, que ofrecía acceso temporal a revistas, folletos y libros a cambio de una módica suscripción, fue furor en el París de la Restauración, que llegó a contar con más de 400 establecimientos de esta naturaleza (Parent-Lardeur, 1999). En el Plata, el primer *cabinet* permitió a los lectores una nueva relación con los textos, pues si bien no ofrecía un repertorio bibliográfico muy diferente al de las otras librerías de la ciudad, al permitirles alquilar la lectura, esta no solo se expandía, sino que se abría con mayor facilidad a prácticas extensivas, en la que el lector podía tener acceso a una mayor variedad de títulos y soportes. Ahora bien, dentro de la nutrida demografía de la ciudad (se estima que la población se contabilizaba entre 40.000 y 60.000 habitantes para el período 1800-1830 (Aliata, 2006), el porcentaje de habitantes que sabía leer seguía resultando reducido. Aunque no contamos con censos de población para la época (el primero data de 1855), Pilar González Bernaldo de Quirós (2000) establece que el índice de alfabetismo era de alrededor de 30% de la población<sup>6</sup>, por lo que la lectura, aunque sus prácticas se diversificaban progresivamente, permanecería restringida a una reducida elite hasta, por lo menos, fin de siglo (Eujanián, 1999).

Si bien, como vemos, desde inicios de 1820 comenzaron a perfilarse prácticas lectoras asociadas al libro europeo, las revoluciones de 1830 que sacuden al viejo continente producen una verdadera eclosión de impresos en la región. El saturado mercado literario de las grandes capitales cosmopolitas se lanza a la conquista de América y, tal como señala Jean-Francois Brotel (2001), la exportación de libros franceses al continente aumenta de 12% a 27% entre 1821 y 1850, con México y Buenos Aires como principales receptores.

Durante al menos la primera mitad del siglo XIX, el libro leído en Buenos Aires fue un libro de contenido y factura europeos. La principal vía de ingreso de material impreso a la ciudad la constituyó el comercio marítimo, con Francia y España como los principales exportadores. De este lado del Atlántico, la circulación de libros e impresos quedaba en manos de comerciantes e inversores que compraban volúmenes, guiándose por las

---

<sup>6</sup> Esta estimación de Pilar González Bernaldo de Quirós, tal como ella misma lo advierte, es aproximada. Para calcularla, la autora establece un paralelismo entre el índice de alfabetismo y la asistencia escolar. Se sabe que en 1860, el primero es del 48% mientras que el segundo es del 11%. Si la asistencia escolar durante la primera mitad del siglo XIX era del 7%, la equivalencia entre ambas tasas permite establecer un total de entre 15 000 y 20 000 lectores.

preferencias del público o por pedidos personalizados de los clientes. Estos comercios no se sostenían exclusivamente de la venta de libros y ofrecían otros productos. Así, la Librería de la Independencia promocionaba en *El Diario de la Tarde* “plumas, tinta negra, colorada y azul, papel de música, de cartas, tinta china, navajas, cortaplumas, pomada, prensitas” (1832, 4), entre otros muchos objetos. Del mismo modo, el paseante podía encontrar algo que leer en mercerías y pulperías que funcionaban como lugares ocasionales de venta de impresos (Parada, 2008: 85-112). Los medios de circulación informal —préstamos, lecturas colectivas en los cafés e, incluso, robos— constituyeron otro modo en que los curiosos lectores porteños pudieron procurarse un nutrido material de lectura. Las bibliotecas privadas que trajeron consigo los europeos radicados en Buenos Aires, como Pedro de Ángelis, funcionaron así como un anhelado espacio de consulta para los jóvenes interesados en la lectura (Batticuore, 2007). En efecto, los tumultuosos eventos políticos del viejo continente produjeron el asentamiento de comunidades inglesas y francesas, que trajeron consigo sus bibliotecas y prácticas lectoras a la vez que constituyeron una nueva demanda de libros en lengua extranjera en la región. Entre ellos, Théophile Duportail, que en 1829 adquirió la Librería de Osandavaras (Parada, 2008), o Thomas Lowe, secretario de la Sala Comercial Inglesa en el mismo año. Este club reunía a los comerciantes ingleses y contaba con una sala de lectura, en la que podían leerse los principales diarios locales y extranjeros. Una actividad similar implementaba la Sala Argentina, dirigida por otro inglés, Thomas George Love, fundador y director del periódico *The British Packet* (Weinberg, 1957)<sup>7</sup>. En un momento en que la literatura argentina era apenas un ensueño, la sociabilidad literaria de los primeros años del siglo XIX se basó en la llegada, estimulada comercialmente pero no organizada ni mucho menos institucionalizada, de textos e instituciones europeos —librerías, gabinetes de lectura y asociaciones culturales— que les dieron a estos últimos un marco de legibilidad específico, marcado por la conversación, la civilidad y el intercambio público de opiniones. Si se tiene en cuenta que, en 1836, los Duportail vendieron su fondo a Marcos Sastre (Parada, 2008), se revela el modo en que el Salón

---

<sup>7</sup>Alejandro Parada, a partir del almanaque de Blondel, releva las siguientes librerías en la época: “Luego de la Revolución, al incrementarse el intercambio marítimo, las tiendas de libros se multiplicaron notablemente. A esta nómina es necesario agregar las librerías que se establecieron hasta 1829, tales como las de Pedro Osandavaras, Jaime Marcet, Rafael Minvielle, Luis Laty, Michel Riesco, etcétera. Entre 1830 y 1833, en vísperas de la inauguración del negocio de Marcos Sastre, el listado de librerías era el siguiente: Duportail Hermanos, Ezeiza, Gustavo Halbach, José Ocantos, de la Independencia, Pedro Lecerf, Gustavo Salbachi y Steadman. Tres años después, en 1836, el número de firmas había ascendido significativamente. Las más importantes eran las librerías Nueva, Mompié e Isac, Steadman, Ruperto Martínez, Pedro Lecerf, Antonio Marchi.

Literario de 1837, núcleo de las primeras tentativas de constituir una literatura nacional, se gestó en el centro de una vida cultural organizada en torno a la lectura, la conversación y la discusión de textos foráneos.

## **2. Libros bárbaros: los más leídos en el Río de la Plata hacia 1830**

En el momento de presentar ciertos aspectos significativos de la importación y el consumo literarios durante las primeras décadas del siglo XIX, contamos con algunos antecedentes valiosos y con un acotado pero sugerente trabajo de archivo. En los últimos años se han desarrollado provechosas investigaciones que, basadas en los aportes de la bibliotecología, la historia cultural y del libro (García Belsunce, 2013; Zanetti, 2002; Parada, 1998, 2005, 2008) y los estudios sobre sociabilidades (González Bernaldo de Quirós, 2000; Molina, 2005; Dávila, 2005), echan nueva luz sobre las prácticas de lectura e importación cultural en el período. Ellas nos permiten delinear una primera constatación clave: desde la segunda década del siglo se constituye en Buenos Aires una sociabilidad literaria organizada principalmente sobre el consumo de textos europeos, entre los cuales la novela francesa, no siempre perteneciente al canon de lo que se ha llamado alta literatura o literatura culta, irá ocupando un lugar cada vez más central. Para fines de 1820, las novelas circulaban profusamente por las provincias del Plata y constituían el género preferido por el lectorado local.

La gran mayoría de los comercios promocionaba sus artículos en anuncios publicados en los periódicos. Por ser los de mayor tirada y contar con la aprobación de Rosas, *The British Packet*, *El Diario de la Tarde* y *La Gaceta Mercantil* fueron los preferidos por las librerías (Parada, 2005). Indagamos también los anuncios publicados en *El Monitor* y *El Lucero* durante el primer lustro de 1830. El rastreo de los anuncios publicados en dichos periódicos nos permite confeccionar una lista tentativa de qué se leía en el Plata a inicios del siglo XIX. Hemos relevado asimismo dos catálogos de librerías publicados por Alejandro Parada, el de Duportail Hermanos y el de “La Librerías Argentina”, dirigida por Marcos Sastre (2005, 2008). Si bien la nómina de títulos es heterogénea, la predominancia de textos ficcionales, especialmente de novelas francesas, se revela como un hecho incontestable; en la mayoría de los casos constituyen más de la mitad de los volúmenes ofrecidos (Parada, 2005, 2008). Hay autores cuya producción novelesca ocupa continuamente las columnas de los más ofrecidos: Chateaubriand con varios títulos pero especialmente con *René* y *Atala*; de Madame de Staël, *Corine* y *Delfine*; de Rousseau, *Emilio* y *La Nueva Heloisa*. Walter Scott y

Bernardin de Saint-Pierre son otros dos novelistas infaltables, con más de diez títulos cada uno. Así, si bien abunda la bibliografía dieciochesca (novelas como *Les liaisons dangereuses* de Laclos o *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon se reiteran en los registros), la inclinación por la literatura romántica es palpable entre el público lector desde finales de 1820. Junto a este grupo de autores consagrados, se encuentra un nutrido grupo de novelas secundarias de amplia circulación, entre las que predominan las ficciones góticas y sentimentales, volúmenes que desde sus títulos —*Noches Lúgubres*, *El Castillo Negro*, *Cornelia Boroquia o la víctima de la Inquisición*— evocan los paisajes exóticos y tenebrosos, las heroínas virtuosas y los villanos tiránicos que la crítica ha asociado a estos *best-sellers* del siglo xviii.

En los cincuenta años que van de 1780 a 1830, el gótico inglés fue objeto de una empresa de traducción sistemática por parte de los libreros editores franceses, que coincidió con el enorme éxito de ventas del género en el continente y a través del Atlántico. Muchos de estos volúmenes llegaron tempranamente a las costas del Plata. En 1815, cuando se requisaron las “pertenencias extrañas” de los españoles residentes en Montevideo, las milicias porteñas confiscaron, entre otros, *El castillo negro o los trabajos de la joven Ofelia* de la francesa Anne D’Ornoy, Marquesa de Ortimar, que fue destinado a la biblioteca pública, y *La Religiosa* de Denis Diderot (García Belsunce, 2013). En los asientos bibliográficos, es posible encontrar a casi todos los principales representantes del género: *El Fraile* —traducción española de *El Monje*— de Lewis, *La Religiosa* de Diderot y varias novelas atribuidas a Radcliffe, principalmente *El Sepulcro*, *El confesionario de los penitentes negros* y *Julia o los subterráneos*. El gótico también estuvo presente en los anuncios de compra y venta de libros e impresos que las librerías locales publicaban en la prensa. Entre 1823 y 1828, *La Gaceta Mercantil*, el periódico más importante de la ciudad, promocionó títulos de Radcliffe como *El Sepulcro* y *El confesionario de los Penitentes Negros* (Parada, 1998).

Se encuentran asimismo otros textos hoy completamente olvidados, pero que constituyen un porcentaje importante del *corpus* relevado. Son las novelas de Isabelle de Montolieu, — autora de *Noches Lúgubres* y *Caroline de Litchfield*—, de Jean Joseph Warin —con *Cementerio de la Magdalena*, *La Caverna de la muerte* y *la Caverna de Strozzi*— o Madame de Cottin —con *Isabel o los desterrados de Siberia* y *Clara de Alba*. En el caso del catálogo de la librería de los hermanos Duportail, el autor más citado es Théophile Dinocourt, novelista francés, furor en los gabinetes de lectura parisinos, que acredita doce menciones con *Le Luths Misterieux*, *Le Duelliste*, *L’homme des ruines*, entre otros. Como se evidencia desde los títulos elegidos, se trata de algunos de los numerosos epígonos que el

éxito de Radcliffe generó por toda Europa, pero particularmente en Francia, nombres que entraron en la historia de la literatura como aquellas novelas lacrimógenas y mediocres que leía Emma Bovary, ejemplos paradigmáticos de lo que el siglo XIX consideró literatura mala y peligrosa.

Los libreros editores europeos exportaron traducciones y textos en lengua original, dirigidos a los pocos pero cada vez más numerosos lectores bilingües y a las comunidades inglesas y francesas instaladas en las ciudades más importantes de las antiguas colonias. Los catálogos de títulos ofrecidos al lectorado americano dejan ver que, a la hora de imaginar los consumos y preferencias de ese público lejano y desconocido, los europeos replicaron las fórmulas eficientes en sus mercados de origen. Así podemos explicar la creciente presencia de los textos de ficción por sobre los religiosos o morales. A medida que pasan las décadas, la representatividad de la novela francesa, *best-seller* internacional decimonónico, aumenta sintomáticamente entre la heterogénea oferta de impresos. En la década de 1820 se octuplica la producción de la *librairie espagnole* (Mollier, 1997). Efectivamente, lo que se leía en Buenos Aires en 1830 coincide de cerca con los que Martyn Lyons (1990) identificó como los *best-sellers* de la edición francesa de la época. En este sentido, Francia no fue sólo un meridiano cultural (cuyos volúmenes de lujo, muebles y vestidos los americanos deseaban con entusiasmo), sino también una aduana que establecía qué se leía de este lado del Atlántico.

Una revisión de las tramas corrobora la serialización de los tópicos de las novelas inglesas que apasionaron al lectorado francés durante las primeras décadas del siglo: heroínas íntegras y hermosas, víctimas de planes misteriosos perpetrados por aristócratas o monjes, que son perseguidas y encerradas en escenarios escalofriantes, castillos en ruinas, conventos oscuros, mazmorras laberínticas. Aquellos tomos de Radcliffe, Soulié y Dumas que hacia mediados de 1860 el joven Miguel Cané devoraría a escondidas en el Colegio Nacional llevaban décadas tentando al público americano. Si bien durante la década de 1830 el número de lectores no pasaba de unos pocos, un análisis de los anuncios de compra y venta de libros en la prensa y de los catálogos de bibliotecas y gabinetes de lectura permite advertir, desde principios de siglo, la presencia de un lectorado que conocía los códigos de lo novelesco, el terror, lo sentimental.

## 2.1. Los *traditores* peninsulares: traducciones españolas de novelas francesas en el Río de la Plata

En la mayoría de los casos, las novelas extranjeras circularon en castellano en traducciones hechas en Europa, principalmente en París, Perpiñán y Barcelona. Esta intensa labor de exportación literaria implicó una considerable inversión en materiales (como los tipos móviles necesarios para imprimir los signos de interrogación y exclamación de apertura, inexistentes en francés) y en agentes que se encargaran de la correcta distribución de los volúmenes. Esto llevó a que ciertas casas se especializaran en la edición en español. Las dos más exitosas fueron la de Bossange y la de Rosa, quien llegó a abrir una librería en México, dirigida por su propio hijo (Gómez, 2008). Dos de las traducciones sobre las que ahondaremos en este apartado, la de *La Religiosa* de Denis Diderot y la de *El Monje* de Matthew G. Lewis, fueron publicadas junto con *El Italiano* de Radcliffe (retraducción de *El confesionario de los penitentes negros* antes citado) por la misma editorial, la sede española de la casa de Rosa, entre 1820 y 1823. Estos años coincidieron con el denominado “trienio liberal”, que obligó al absolutista Fernando VII a aceptar la constitución española de 1812 y suprimir la Inquisición, lo que trajo aparejado un relajamiento de las censuras que coaccionaban la actividad editorial y permitió la traducción de textos antes prohibidos por su fuerte anticlericalismo y transgresión moral, como los de nuestro *corpus* (Establier-Pérez, 2012). Así, la disposición de lectura ficcional en el Río de la Plata se vio orientada, no tanto por las demandas del público local, sino por condicionamientos externos que respondían a lógicas políticas y económicas europeas.

Atentos a toda forma posible de la demanda, los libreros editores europeos propusieron traducir una variada serie de libros, periódicos y publicaciones de todo tipo al español y al portugués (pero también al inglés, al alemán, al italiano, e incluso, al chino o al árabe). Los avances técnicos producidos en la época en materia de impresión permitieron reducir los costos y los tiempos de producción, a la vez que democratizar productos sumamente seductores como las litografías. En tal contexto, libreros como Martin Bossange, Vicente Salva y Firmin Didot elaboraron estrategias comerciales orientadas al público de habla hispana, que incluyeron la publicación de colecciones y catálogos especializados en español, la apertura de librerías en las principales ciudades americanas (como México y Río de Janeiro) y la organización de una amplia red de corresponsales, libreros y representantes en ambos lados del océano (Mollier, 1997). A pesar de las proclamas levantadas desde inicios de siglo por Madame de Staël o Chateaubriand a favor de las traducciones literales, el

comercio librero europeo se guió por la política de traducción de las *belles infidelles*, que, en pos de no contradecir el decoro de los lectores, daba al traductor el derecho de suprimir, corregir o cambiar aquello que el público no consintiera, lo que las más de las veces redundaba en importantes modificaciones en los textos. Los procedimientos con los que estas novelas fueron editadas y traducidas responden efectivamente a la progresiva industrialización del mercado del libro en Europa y a los criterios de rentabilidad con los que los editores foráneos concibieron la exportación de ficción. Los trabajos de historia de la traducción que se han ocupado del éxito y difusión de la literatura gótica en el período (Prugnaud, 1994; Delisle y Woodsworth, 2005) sostienen que dichas traducciones se realizaron según la tradición de las “bellas infieles”, política que no privilegió un criterio de literalidad, sino de aceptabilidad, es decir, donde el gusto y las preferencias del público justificaron modificaciones de todo tipo sobre el texto fuente, lo que incluyó la censura, la corrección o la introducción de elementos nuevos. En efecto, estas novelas fueron objeto de numerosas estrategias de recorte y edición que las alejaron significativamente de las versiones “originales”, lo que muestra bien el papel cada vez más determinante del editor en la factura de los textos.

Las modificaciones de los títulos son tal vez el más claro exponente del proceso de estandarización. *El Italiano* de Radcliffe circuló en el Plata como *Eleonora de Rosalba o el Confesionario de los Penitentes negros*; por su parte, *El Monje* se volcó al español como *El fraile o historia del padre Ambrosio y la bella Antonia*. Este formato constante destaca aquellos aspectos de la trama que más podían seducir: de un lado, la joven virtuosa; del otro (y el mismo), el villano masculino o, metonímicamente, el decorado lúgubre y sombrío en que se desarrollaban los eventos más inquietantes de la trama. La ejemplar historia de la heroína y los eventos oscuros y extraordinarios que sólo acontecen de noche en mazmorras, abadías y castillos abandonados se amalgaman en la retórica de los títulos góticos, para garantizar el terror y el desborde sentimental asociados al género. La antítesis es el *tropo* que articula sintaxis y semántica en estos títulos y en el que los editores cifraron la rentabilidad de estas novelas. En los anuncios de librerías porteñas, se repiten: *El subterráneo o Matilde* (versión en español de *El escondrijo* de Sophia Lee), *El Castillo Negro o los trabajos de la joven Ofelia*, *El amor y la muerte, o la hechicera, Cornelia Baroquia o la víctima de la Inquisición*, e incluso, *Camila o el Subterráneo*.

Una de las novelas que interesaba a los lectores porteños, que la Librería de la Independencia promocionaba en los anuncios en *El Diario de la Tarde* en 1832, era *Le Château Noir ou Les Souffrances de la Jeune Ophelle*, publicado originalmente por por Anne

Jeanne Félicité MÉRARD de Saint-Just en 1798. El volumen contiene la siguiente carátula: “Novela escrita en francés por La Marquesa de Ortinmar de Saint-Just, autora de La Madre culpable y traducida por Don J.J. Segunda edición adornada con una lámina fina” (1827, s/n). Dicha presentación pone en evidencia el criterio comercial que guiaba a los librerros peninsulares: la declaración explícita del género y su origen francés, la estampa, los éxitos anteriores de la autora eran los señuelos típicos que seducían al lectorado de la época, ávido de ficciones novelescas e ilustraciones. Una edición de 1836 de *El Italiano* de Radcliffe presenta la misma carátula: “El Italiano o el confesionario de los penitentes negros. Por Ana Radcliffe, autora de los Misterios de Udolfo, Adelina, los subterráneos de Mazini, etc. Adornado con láminas” (1836). Ya desde fines del siglo xviii, el mercado internacional del libro hacía del género novela su principal estrategia de ventas. *Claire d’Albe* de Mme. De Cottin se presenta con el subtítulo *Clara de Alba. Novelita en Cartas* y el *Adolfo* de Benjamin Constant señala “Adolfo, anécdota hallada entre los papeles de un desconocido”. Como se ve en este último caso, las tapas, carátulas y notas constituyeron maniobras de mercado editorial que buscaron novelizar la mayor parte de los libros impresos, más allá de su contexto primero de producción o de las intenciones de su autor.

Asimismo, se uniformizaron los formatos. Las novelas podían presentarse in 16 o in 8, volúmenes de pequeña dimensión, que economizaban la cantidad de papel a la vez que fomentaban la lectura individual y el trato cercano, íntimo, con el objeto libro, cargado así de un valor sentimental. Las láminas que ineludiblemente antecedían el texto también contribuían a hacer del soporte un elemento de seducción, movilizador del deseo. Estas ilustraban el momento de mayor tensión dramática del relato, oportunidad de representar monstruos sobrenaturales, escenas eróticas, fugas nocturnas. La imagen que anticipa *La Religiosa* representa justamente el momento en que la protagonista invoca la piedad divina mientras un grupo de hermanas la saca a la fuerza de su habitación, para llevarla a las mazmorras del convento donde será castigada. La escena hace contrastar la blancura de la piel, el pecho y la ropa de la muchacha con el cada vez más sombrío pasillo de piedra por el cual es conducida a sus verdugos. Los otros elementos luminosos que componen la escena son la antorcha que ilumina el corredor y una perturbadora calavera, que, casi sonriente, contempla directamente la escena mientras descansa sobre una caja, dispuesta justo frente a la habitación. Tanto los títulos como las ilustraciones, con los que el público tenía un contacto inmediato apenas abría el libro, constituyeron los elementos más orientados al polo receptor y en los que más se corrobora la voluntad de estimular el morbo lector.

Las notas de editores y traductores también intervenían y dirigían la lectura e interpretación del texto. *El Castillo Negro*, por ejemplo, venía en sus tres ediciones precedido por una nota en la que el traductor ofrecía una justificación de la traducción novelesca, una historia del género con sus mayores representantes y una breve síntesis de la novela, que en sus preocupaciones y omisiones, pretendía direccionar la comprensión del texto y pautar los criterios interpretativos que guiaron sus decisiones traductivas. La trama es la usual: Ofelia, una joven bella y sensible, cuya virtud se destaca insistentemente, es forzada por su madrastra a un casamiento indeseado con un anciano adinerado; la muchacha debe aceptar el matrimonio cuando se le presenta una carta de su padre difunto en que este manifiesta su voluntad de ver a su hija casada con Mr. de Parnor. La joven logra escapar del despotismo de su marido, pero la sucesión de sus desgracias la hace enloquecer y se retira a un convento donde termina sus días. Este es el resumen brindado por el traductor, quien omite ciertos aspectos significativos de la trama. En primer lugar, dicha síntesis acentúa el sentido del deber filial de la protagonista y olvida que Ofelia es tenida prisionera en el castillo laberíntico y siniestro, que justamente da nombre a la novela. Se neutralizan así los elementos terroríficos y sobrenaturales —se dice que el castillo ha sido habitado por un largo linaje de estafadores, asesinos y brujas cuyos fantasmas todavía vagan por allí— para resaltar los valores ejemplares del relato. En segundo lugar, esta presentación previene al lector de una escena de contenido bastante sugerente, en la que el conde de Eloncour, de quien la protagonista se enamora, irrumpe a la fuerza en la habitación de Ofelia para violarla, aunque luego desiste. Nada se dice tampoco del triángulo que conforman la muchacha y la madrastra, las dos enamoradas del conde, o de la muerte grotesca y dolorosa que esta última recibe como castigo aleccionador. Así, la traducción de una novela gótica francesa encuentra su justificación cuando el traductor controla sus efectos de lectura, volviendo los elementos anómalos pero seductores, el terror y el patetismo principalmente, hacia el sentimentalismo piadoso.

El último párrafo de la nota introduce una única y fugaz reflexión sobre los modos de traducir: “Finalmente, me pareció haber hallado en esta novela el particular mérito de instruir y deleitar a la juventud, inclinando su corazón a la virtud, y distrayéndola del vicio, por cuyo motivo quise darla al público traducida, habiendo omitido, por ciertos respetos, algunas particularidades que no son de la esencia de la obra” (1827, 9). De este modo, el traductor explicita su política traductiva, en la que el valor no radica en la fidelidad hacia el texto fuente, sino en amoldarse a la moral y convenciones del gusto imperante. Efectivamente, la mayor parte de estas traducciones muestran una voluntad clara, la de no contrariar la

sensibilidad de los lectores, ni atentar contra sus expectativas de lectura. Por ejemplo, la traducción hecha en Madrid en 1820 de *La Nouvelle Heloise* de Rousseau anuncia: “Traducida del francés al castellano con notas en los asuntos que miran a la religión y a la moral” (1827, s/n). La censura, la abreviación y el compendio eran prácticas comunes en el mercado editorial de la novela popular europea, donde las prioridades estaban establecidas por el objetivo de reducir costos, sortear restricciones legales y seducir a la mayor cantidad posible de lectores.

Las versiones abreviadas eran frecuentes, lo que podía llegar a implicar la supresión de capítulos enteros sin ningún aviso. Es el caso de *El fraile*, traducido al español por primera vez en 1821 en un único tomo, mientras que la edición inglesa de 1796 y sus versiones francesas poseen tres. La materia textual se encuentra fuertemente reducida: la novela relata dos historias paralelas que se ramifican a partir de una escena inicial, la misa dada por el intachable y elocuente monje Ambrosio, a la que asisten la bella Antonia y Raimundo, conde de la Cisternas. En esta escena inicia la degeneración moral del monje quien, tentado por su propia soberbia y una seductora bruja que se hace pasar al comienzo por un joven sacerdote, termina secuestrando, violando y asesinando a su propia hermana, Antonia, no sin antes eliminar a la madre de ambos en pos de su lujuria. Allí comienzan también las melodramáticas peripecias del conde, enamorado de la delicada Agnes, recluida a la fuerza en un convento como castigo a su romance prohibido. En la versión en español, esta segunda historia se suprime, por lo que los amantes solo aparecen en los momentos en que sus historias se cruzan con la del padre Ambrosio, lo que genera problemas en la continuidad de la trama y la coherencia del relato. Hacia el final, se narra el castigo dado a la Abadesa, verduga ensañada con el destino de Agnes y asesina de su bebé, aunque el lector desconozca su identidad y la naturaleza de sus crímenes, episodio omitido en la versión española. La síntesis, al atentar a través de la reducción y la simplificación contra la estructura del relato, aniquila el espesor de esa “escritura del desborde” que caracteriza al gótico (Amícola, 2003). La multiplicación de las historias en el texto fuente genera dobles, paralelismos, efectos de espejo, puestas en abismo, relatos enmarcados, que hacen de la estructura narrativa un espacio laberíntico y perturbador, que replica textualmente el cronotopo de la novela. El retorcido monasterio textual construido por Lewis se derrumba en la versión española para dar lugar a una historia lineal, más fácil de seguir y con un tratamiento más eficaz, aunque incoherente, del suspenso.

Dado que se tendía a la reducción para abaratar costos y garantizarse un mayor lectorado, era frecuente encontrar versiones resumidas o con capítulos faltantes. Los títulos

también se reducían. Así, *Le discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* se volcó al español en 1822 como *Desigualdad entre los hombres*. Asimismo, cuando Françoise Genevray (2003) analiza los modos en que se tradujo a George Sand en España, rastrea varias supresiones sobre el texto original, incluyendo una edición que omite el final. En cuanto a *El Castillo Negro*, tal como lo anticipó el traductor, muchas partes del texto fuente se eliminaron en la versión castellana (alusiones eróticas, relatos tenebrosos, escenas violentas), buscando mitigar aquellos aspectos del texto francés que puedan despegarse del más estricto modelo de recato moral. Aunque los recortes no son groseros, la traducción es manifiestamente atenuante. Así, por ejemplo, en una carta que el conde, rechazado luego de su irrupción en la habitación de Ofelia, manda a su joven amada, “*l'amour violent*” se transforma en “ridículo cariño” en la versión traducida. Sin embargo, los *traditores* españoles no se limitaron únicamente a censurar lo indecoroso, sino que también se sirvieron de la expansión, en pos de la moralización y la construcción de una didáctica explícita de la virtud que no se encuentra en las versiones francesas. Sin legislación internacional en materia de derechos de autor, la circulación internacional de la literatura estuvo marcada durante toda la primera mitad del siglo XIX por las falsificaciones, los plagios y el contrabando.

Estas traducciones infieles eran aclimatadoras, lo que generaba un contraste llamativo entre los escenarios exóticos y lejanos en los que transcurren las tramas novelescas y los frecuentes giros peninsulares que salpican los textos. D.J.J traduce “*écus*” por pesos, las heroínas de Madame de Staël se llaman “Delfina” y “Corina”; “Jacobo”, el protagonista de una novela de “Jorge Sand” e incluso se rastrean casos en que los topónimos extranjeros se sustituyen por lugares pertenecientes a la geografía española. La castellanización de los nombres tanto de autores como de personajes constituye una estrategia recurrente. La manipulación de los espacio geográficos, que muchas veces se adaptan a la geografía española, incide en los mundos imaginados por cada novela. Por la naturaleza de los agentes importadores, el horizonte cultural concebido es el de España. Al domesticar las referencias culturales, estas traducciones acercan la historia al lector peninsular, lo que va en detrimento de los lectores americanos. En *El Monje*, novela inglesa que transcurre en España, esta política traductora acerca la experiencia gótica al lector hispanoparlante sin necesidad de modificaciones. Si, para el público inglés, la escabrosa historia de Antonio transcurría en otro espacio y en otro tiempo; para el lector, tanto español como americano, de la *librairie espagnole* estas ficciones se situaban en paisajes más conocidos y en una temporalidad política gobernada por instituciones aún vigentes y poderosas. Al atentar contra la

exotización de los decorados, motivo genérico que legitima el ablandamiento de las normas morales y la excepcionalidad de los sucesos narrados, estas ficciones resultan más cuestionadoras del orden social imperante y, por lo tanto, más peligrosas. Esto explica, de hecho, que tanto *La Religieuse* como *The Monk* y *The Italian* hayan sido traducidas tardíamente en España, a pesar de su temprano y enorme éxito en sus naciones de origen (Establier Pérez, 2012).

Desde el punto de vista lingüístico, estas traducciones resultan sumamente extrañas y evidencian la debilidad de la norma lingüística en la época. Escritas en el español peninsular de sus traductores, las estrategias aclimatadoras a nivel léxico se combinan con numerosos calcos sintácticos, que propician errores y sinsentidos. Por ejemplo, en el pasaje de *La Religiosa* en que la protagonista es enviada a las mazmorras del convento, el texto utiliza una expresión idiomática francesa que proviene del latín, “*emmener in pace*” (1875: 116), que se utiliza justamente para ordenar el traslado a los calabozos. Por el contrario, el traductor calca el giro latino y lleva la frase al español como “llevar en paz”, lo que genera una incongruencia obvia con la situación de la protagonista.

Las numerosas concesiones tomadas por los traductores y editores minaban fuertemente la instancia autoral y solo a veces se advertían elípticamente en las carátulas de los textos, otras veces presentados como adaptaciones o traducciones libres, cuando no como pseudotraducciones. Los plagios y las falsas atribuciones eran también prácticas corrientes en un mercado transnacional emergente que carecía de un marco legal regulatorio. En el catálogo de la librería de los hermanos Duportail, figuran seis obras de Radcliffe, de las cuales cuatro son falsas atribuciones: una de ellas, *La Abadía de Grasvila*, pertenece al británico George Moore; las otras tres son novelas apócrifas traducidas del francés (Parada, 2002).

En cuanto a los traductores, cuando brindaban alguna pista sobre su presencia, solían firmar, como el traductor de *Le Chateau Noir*, con escuetas iniciales, índice del nulo prestigio simbólico que otorgaba el trabajo con la novela. La traducción de Lewis no consigna el nombre del autor ni el del traductor. *La Religiosa* ofrece más información: “La Religiosa. Escrita en francés por M. Diderot, de la Academia Francesa. Traducida libremente al español por D.M. V. M., Licenciado” (Diderot, 1821: 1). Otra lógica del valor opera en esta carátula en la que no solo se menciona al autor y al traductor, sino que se los asocia con un estatus social e intelectual, concedido por la pertenencia a instituciones letradas y el prestigio lingüístico y literario del francés (Casanova, 2001). La política de traducción con la que se

lleva *La Religiosa* al español es significativamente diferente a la utilizada con Lewis y Radcliffe. Esta “traducción libre” no modifica el título ni omite ninguna parte del texto fuente. De hecho, incluye los paratextos del autor y la disposición de láminas del original, intervenidos en *El Fraile*. La traducción en español de *La Religiosa* permite un cotejo línea a línea con el texto fuente, en el que se conserva casi intacta la materia textual. Más allá de unas pocas estrategias aisladas de atenuación, se conserva cada detalle de la trama sin omitir siquiera las escenas de sexo lésbico no consentido al que es sometida la inadvertida protagonista. Por el prestigio internacional del autor y la lengua fuente, *La Religiosa* nos permite objetar la aplicación sistemática de una política traductiva infiel y moralizante en la edición europea de novelas (Jiménez Carra, 2008; Establier Pérez, 2012). El análisis de estos casos señala la presencia simultánea de dos normas de traducción. El traductor anónimo de *El Monje* suprimió capítulos enteros, cambió el título de acuerdo a un criterio comercial y domesticó los elementos extranjeros de la novela con el fin de presentar una versión del texto acorde a los consumos de la época, ávidos de terror y heroínas castas acosadas. Por su lado, *La Religiosa* es objeto de un tratamiento más fiel, norma emergente a principios de siglo XIX (Berman, 1984), basada en el prestigio de Diderot como *philosophe* ilustrado, autor de la Enciclopedia y miembro de la Academia Francesa, máxima institución consagrada y reguladora de la República Mundial de las Letras (Casanova, 2001). Dicho tratamiento también puede explicarse por criterios genéricos e ideológicos. Mientras que en la novela de Lewis lo sobrenatural irrumpe a cada momento bajo la forma de fantasmas, hechiceras y vapores de azufre, el relato de Diderot se inscribe en un modelo realista, el de la memoria de criada al estilo de Richardson, con ciertos elementos “serios” del *roman philosophique*, como las disquisiciones sobre la libertad y la naturaleza social del hombre. En simultáneo, contruidos en torno a huérfanas perseguidas, mazmorras y crímenes ejecutados por villanos tiránicos y libidinosos, ambos relatos presentan un potencial de novelización que se explota en la selección, soporte y estrategias textuales con las que se manipula el material extranjero. La convivencia de dos sistemas de normas se adapta al prestigio autoral, pero también al género y sus protocolos de lectura. La novela de Diderot es más breve y se centra en las peripecias de un único personaje, por lo que no demanda necesariamente estrategias de síntesis o recorte. El título condensa el imaginario gótico de la heroína y la adversidad eclesiástica. Con la lámina adecuada, la novela podría prestarse tanto a la lectura de los grupos ilustrados que buscaban extraer de ella reflexiones sociales y filosóficas como a la avidez de sucesos truculentos y persecutorios característicos de la ficción gótica. Un mismo producto podía así cubrir dos demandas de lectura cuya segmentación responde a un

incipiente principio de división entre “alta” y “baja” cultura, que empieza a ser palpable entre fines del siglo xviii y principios del xix (Montreuil, 2011). Si bien ni *La Religiosa* ni *El Monje*, en sus culturas de producción, encuadran estrictamente en el modelo genérico del gótico, los procedimientos empleados en su traducción al español revelan estrategias de novelización que refuerzan la recepción gótica de estas novelas. La genericidad (Adam, 2004) se construye así sobre la superposición, no siempre concordante, de procedimientos autorales, editoriales y traductivos que varían según las condiciones materiales y discursivas de cada contexto. En los textos filosóficos o históricos quedaban consignados los nombres de autores, traductores y títulos; pero el mercado de la novela se regía por otras normas, donde las autoridades se deslucían frente a la acumulación de peripecias fantásticas desarrolladas en paisajes recónditos. Sin embargo, estas traducciones tan volcadas al presunto gusto de los lectores operaban en el Río de la Plata como índice de la dependencia literaria respecto de Europa. En un momento en el que la casi inexistente producción local de material impreso no podía saciar la demanda de un público ávido de lecturas variadas, entre las que la ficción ocupaba un rol protagónico, las traducciones analizadas son evidencia del lugar periférico y dominado que ocupaba el Río de la Plata en la República Mundial de las Letras (Casanova, 2001). De este lado del Atlántico, las estrategias de aclimatación no funcionaban como tales y se transformaban en una marca lingüística de la distancia cultural con los centros.

### **3. Lectores *malgré tout*: la recepción de la novela en el romanticismo porteño**

La emergencia de la literatura romántica en la ciudad convulsionó a los miembros de la elite en sus prácticas de lectura y escritura, especialmente entre los jóvenes románticos, herederos de las reformas rivadavianas, que definían su posición dentro de la sociedad porteña a partir de un principio de distinción y renovación cultural. Sus textos autobiográficos y epistolarios se nutrieron enfáticamente de tales lecturas para constituir una tópica del lector romántico que, tal como analizó Graciela Batticuore (2005), funciona como un primer peldaño en la legitimación de una figura de autor con prerrogativas literarias y políticas. Para los románticos, la lectura fue una práctica esencial de la vida cotidiana vinculada al estudio, pero también al ocio, la amistad y la imaginación. Alberdi, Echeverría, Gutiérrez, entre otros, leían y querían dar a leer, llevaron diarios de lectura, se compraron, prestaron y enviaron libros y periódicos, comentaron sus gustos y últimos descubrimientos. En este horizonte de entusiasmo lector, la novela europea constituyó un consumo paradójico y problemático para los lectores y lectoras del romanticismo rioplatense que, si bien se

proponían estar al corriente de las novedades foráneas, veían con disgusto muchas de las premisas más radicales de las nuevas corrientes de la literatura europea.

Así, aunque en la librería de Marcos Sastre podían encontrarse los títulos de Radcliffe y Diderot, el librero declaraba: “Fácil me hubiera sido reunir en esta biblioteca un gran número de esos libros que tanto lisonjean a la juventud; de esa multitud de novelas inútiles y perniciosas, que a montones abortan diariamente las prensas europeas” (Weinberg, 1958: 119). De igual modo, Sarmiento advertía en “Nuestro pecado de los folletines”, artículo publicado en 1845 durante el exilio chileno, que las novelas no solo distraían al lector de la iglesia y la labor, sino que lo sumergían “a un mundo de maldades y de horrores misteriosos” (Sarmiento, 1950: 321). Ni Sarmiento ni Alberdi ni Echeverría escribieron novelas. Incluso el gran novelista de esta generación, José Mármol, se burlaba en *Amalia* de quienes prefieren este tipo de literatura a través del personaje de doña Marcelina, una suerte de “preciosa ridícula” unitaria, que, aunque cita constantemente a Moliere y Rousseau, lee las tétricas novelas góticas de Pigault-Lebrun que le presta su joven sobrina. Este personaje, en efecto, condensa los rasgos con los que el romanticismo local identificó a la novela. Mientras los personajes virtuosos leen la poesía de Lamartine, la lectura de la novela aparece feminizada, infantilizada y bastardeada (Batticuore, 2005; Zanetti, 2002). Las aspiraciones literarias de Marcelina son objeto de la sarcástica burla del narrador, quien ironiza el contraste entre la pretendida independencia intelectual de la mujer y su trabajo como prostituta. La novela aparece así representada como una lectura plebeya y corrupta, asociada a la mercantilización de la literatura, pero también del cuerpo femenino.

Otra inflexión del problema se encuentra en el elocuente y bastante citado testimonio ofrecido por las memorias de Vicente Fidel López, que Horacio Tarcus llama con acierto “relato acerca de su iniciación a la modernidad” (2016: 116) y en las que se relata con detalle la conmoción que el aluvión de lecturas de “la nueva escuela” produjo entre los jóvenes universitarios porteños:

No sé cómo se produjo una entrada torrencial de libros y autores, que no se había oído mencionar hasta entonces. Las obras de Cousin, de Villemain, de Quinet, Michelet, Jules Janin, Merimée, Nisard, etc., andaban en nuestras manos produciendo una novelería fantástica de ideas y prédicas sobre escuelas y autores románticos, clásicos, eclécticos, Sansimonianos. Nos arrebatábamos las obras de Victor Hugo, de Sainte-Beuve, las tragedias de Casimir Delavigne, los dramas de Dumas y de Víctor Ducange, George Sand, etcétera. (López, 2016: 16-17)

La renovación cultural que el romanticismo trajo consigo se expresa, de forma sugerente, en términos de una “novelería fantástica”. Este uso figurado, frecuente entre los románticos argentinos, evidencia el carácter contradictorio del fenómeno novelesco. Por un

lado, la “novelería” refiere un conjunto desordenado de ideas e intuiciones falsas, un desvarío improductivo de la mente. Por otro, implica también un principio creador y entusiasta, un componente fundamental y necesario de la poética romántica. Es la novelería la que incita la imaginación y hace hablar, moviliza las ideas e impulsa la escritura.

### 3.1. Mariquita Sánchez de Thompson y George Sand

La novela como disparadora de la escritura es casi un tópico de los textos privados de los románticos locales que permite complejizar su relación de los letrados con el género. Las cartas, en las que se volcaban todas las peripecias de lo cotidiano, constituyeron, en la época, una nueva escritura de la intimidad. A su vez, al permitir el desarrollo de la subjetividad y el intercambio de iguales, las cartas continuaban por escrito las redes de sociabilidad establecidas por la conversación. Así, la democratización inédita de la escritura epistolar durante el siglo XIX produjo la necesidad de establecer una normativa del género, en la que se perfilaron temas privilegiados y otros obligados: diversiones, disquisiciones filosóficas, estados del alma, lecturas. En febrero de 1841, algunos de estos motivos ocuparon a Mariquita Sánchez de Thompson, célebre *socialité* porteña, maternal amiga de varios de los jóvenes románticos, esposa del cónsul francés en Buenos Aires y experta escritora de cartas (Batticuore, 2011). En una misiva dirigida a Juan María Gutiérrez, la señora de Mendeville capitaliza otro rasgo del género epistolar preconizado por todos los manuales de la época: contracara escrita de la conversación, las cartas debían imitar la fluidez y espontaneidad de la oralidad. Mariquita sabe sacar provecho de este lugar común de la preceptiva epistolar:

El temor de desmerecer en la opinión de usted por una producción triste de pensamientos y de melodía, me ha de sujetar a la prosa.

Si el poeta anhela algún aplauso para su obra, debe usted estar satisfecho de sus versos de ayer... No he pulsado yo la lira para celebrarlos ni alzado altos encomios en su loor. Pero los he coronado con mi llanto, impulsada por mi ardorosa imaginación he volado hasta las sombrías bóvedas que han visto los últimos días de Jorge Sand; ¡he creído verla en su tumba! (Archivo del Dr. Juan María Gutiérrez, 1979: 215)

Al rechazar la consagración oficial de los discursos laudatorios y preferir la legitimación afectiva y sincera de las lágrimas, Mariquita se construye a sí misma como una lectora romántica. Experimenta la lectura como una práctica de la introspección, una oportunidad de tomar contacto con sus emociones más íntimas, que luego expresa en una escritura que se quiere efusiva, transparente y apasionada (Zanetti, 2002). Dice a Gutiérrez: “Después que leí los versos de usted necesité meditar...necesité perderme en esas silenciosas regiones del infinito (...) Le doy a usted cuenta de mis impresiones tal que las sentí (215)”. Esta carta ejemplifica bien lo que ya señaló Jorge Myers, que el romanticismo supo

trascender los aspectos meramente artísticos o filosóficos para constituirse como “una forma de vida total” (Myers, 2005: 9). Su emergencia en el Río de la Plata no modificó únicamente la nómina de títulos leídos y las prácticas lectoras, sino que también trajo aparejadas transformaciones más profundas para la sensibilidad del lectorado. Sin embargo, detrás de la aparente libertad de las emociones individuales, cada época impone limitaciones respecto a lo que es posible sentir o decir, por lo que es necesario recurrir a modelos que habiliten ciertos discursos. El provocador desvío postulado por Mariquita es que no elige como eje de tal identificación a los poetas consagrados del romanticismo, como Hugo o Byron, sino a una novelista célebre por vestirse como hombre, tener varios amantes y promulgar los derechos femeninos. El pasaje caprichoso, súbito, de un tema a otro —de los versos de Gutiérrez a la muerte de Sand<sup>8</sup>— oculta, detrás de la efusividad de la lectora arrebatada, una serie de estrategias representativas de las tensiones que la literatura francesa implicó para los románticos locales. La carta construye, además de una figura de lectora, un modelo de escritora. En este contrapunto se juega su problema central: a un poeta argentino se lo confronta con una novelista europea y los rasgos, tradicionalmente masculinos, del genio poético se atribuyen a la francesa:

En muchas páginas de Sand he saboreado mis dolores... me he encontrado...Criatura espiritualista, he temblado cuando vi por ella levantar el velo que cubre la materialidad y enseñar sus horrendos abismos sin emboces (...) Desde aquel momento la Mujer que había profetizado mi destino futuro, como ser de mi especie y como condenada por su genio a los martirios que forman la corona de éste tuvo un lugar en mi alma (Archivo del Dr. Juan María Gutiérrez, 1979: 215)

Mariquita dispone el léxico patémico —los temblores, la ardorosa imaginación, los dolores— para reivindicar la “razón y verdad” de la obra de Sand, posible por la empatía y la identificación explícita entre la novelista y su lejana lectora. Sand es una amiga querida a la vez que es representada como una “guía espiritual”, para usar los términos con los que Paul Bénichou describe la promoción novedosa que el romanticismo otorga al escritor. Vuelos, bóveda, alma sublime: la espiritualidad atraviesa la misiva. Sand es una imagen celestial producida por los versos de Gutiérrez. Así, Mariquita parece querer salvar a la escritora del juicio severo de su amigo. Para ello, le otorga una misión social a la vez que la despoja de todo tipo de materialidad escandalosa (la de su vestimenta, la de su cuerpo y la de sus

---

<sup>8</sup> Muerte que, por otro lado, constituye un dato falso. La escritora francesa no morirá hasta junio de 1876. ¿Equívoco atribuible a la distancia de Buenos Aires respecto del centro cosmopolita parisino, ejercicio epistolar elegíaco o sucinto ensayo de escritura ficcional embebido de tópicos románticos?

lectores). Sand adquiere un rol revolucionario, el de desenmascarar y enfrentar como una heroína solitaria a los poderes del mundo. Los paralelismos biográficos y literarios se multiplican: George Sand es como Mariquita y estas a su vez como personajes novelescos. Sin lugar a duda, dicha cadena de identificaciones reposa sobre los cuestionamientos que Sand, inspirada por las teorías saintsimonianas, hizo contra la opresión de la mujer en su época. Cuestionamientos que tocaban el núcleo del matrimonio y la institución familiar, base esencial del modelo republicano que los jóvenes románticos patrocinaban por entonces. Si bien el romanticismo local fue aceptado tibia, pero amicamente; el romanticismo europeo planteó otra serie de desafíos. Entre la necesidad de establecer una nueva domesticidad base de la República naciente y el temor a la lectora febril emancipada en autora, en el imperativo de constituir un público para la literatura nacional usando como modelo a prestigiosos autores europeos, cuya literatura exhibía los escándalos de una sociedad convulsionada, entre las aspiraciones poéticas de una estética espiritualista y la seducción de la prosa novelesca, la literatura francesa postuló problemas vinculados al pueblo, la mujer, y no en menor medida, el amor y las instituciones.

### **3.2. Bartolomé Mitre y Frédéric Soulié**

Bartolomé Mitre tampoco permaneció ajeno a esta moda generacional y, además de su activa participación en la prensa y en las polémicas literarias de la época, decidió llevar un registro privado de sus lecturas, publicado por la Institución Mitre en 1936 bajo el título *Diario de la Juventud de Mitre*. En consonancia con el espíritu de un joven patriota que ya ha esbozado el proyecto de escribir la historia nacional, su principal interés son los textos históricos y las biografías, aunque también lee textos sobre geografía y química. La literatura también interesa a este militar poeta. Lee a Dumas y Sue. Si bien disfruta de Byron, Lamartine y Villemain, las novelas le disgustan. A propósito de *Las memorias del Diablo* de Soulié, sostiene:

He leído las *Memorias del Diablo*. Lo tomé como un estudio poético. Es una obra endemoniada que tiene por objeto destruir todo el encanto de la vida. Donde pone la mano Satanás es para deshojar una esperanza, ridiculizar un sentimiento generoso, ahogar una virtud. Horrible tendencia, digno fruto de una sociedad vieja y corrompida como la Europa. Guardémonos los Americanos del hábito envenenado de esas doctrinas y tengamos una fe ardiente en los destinos de la América (1936: 54).

Mitre también lee los *Études de Critique et d'Histoire Littéraire* de Nisard<sup>9</sup>. Se detiene especialmente en el primer ensayo de esta compilación, “*Contre la littérature facile*”, que reivindica una literatura guiada por principios morales, producto del estudio detenido de la conciencia del hombre. Mitre transcribe y traduce dos citas de este ensayo que pueden leerse en serie. La primera justifica la misión del crítico como censor moral frente a una literatura “que ha perdido la seriedad” (1936: 55) y en la que lo que importa es el éxito económico fácil. La segunda, “*Sur le roman*”, evoca justamente lo que la novela representaba paradigmáticamente, el desorden inmoral de una literatura viciosa. Sin embargo, la inscripción de estas citas en el diario de lecturas opera ciertos corrimientos sobre el original. En primer lugar, los artículos de Nisard (publicados en su origen en la *Revue de Paris* en diciembre de 1833) tenían al romanticismo como principal punto de ataque y presentaban claras alusiones a la literatura y vida de Hugo, Merimée y Dumas. Mitre, no obstante, selecciona el aspecto genérico del juicio y omite traducir las referencias a los románticos franceses consagrados. La lapidaria crítica de Nisard a la novela, que Mitre comparte enfáticamente, descansa sobre las mismas tesis que ya hemos evocado: se trataría de un género pueril, practicado por jóvenes sin formación y consumido por lectores inexpertos, que se pierden y fascinan en un “torbellino de palabras en que todo se mezcla” (1936: 55). Se critica también su aspecto mercantil, que agota y repite procedimientos y estrategias de venta. La novela es de esos *livres à la mode*, que se escriben rápido, por volumen, sin corrección ni atención al estilo. ¿En qué radica entonces su éxito? En que el género toca todos los temas, incluso los más fantásticos y ridículos —castillos medievales, ángeles etéreos, tentaciones diabólicas— o los más triviales —cortes y vestidos, detalles de peinados, descripciones de *boudoirs*. La novela exhibe aquello que la moral pide que quede oculto: escenas de alcoba, adulterios y concubinatos, cuerpos desnudos. En suma, una literatura sin restricciones ni autoridades. Aquí termina la transcripción y sigue el joven Mitre: “El romance, y muy especialmente el romance francés, es la cosa más inmundada que la imaginación más torpe puede crear en sus más espesos sueños” (57).

---

<sup>9</sup> Jean Marie Napoléon Désiré Nisard encarnaba el modelo de hombre de letras comprometido con la política de su país que fácilmente podía servir de referente a los románticos locales. Empezó su carrera en la prensa, entre las filas románticas. Con la publicación de “*Contre la littérature facile*” rompe con estos últimos, pero consigue el patrocinio de Guizot, quien lo invitó a dictar el curso de literatura francesa de l'École Normale Supérieure. Entre 1842 y 1848 se desempeñó como diputado orleanista y en 1850 asumió como miembro de la Académie Française.

### 3.3. Juan Bautista Alberdi y Jean Jacques Rousseau

El joven Juan Bautista Alberdi fue otro lector del furor novelesco. En su autobiografía privada (Alberdi, 2001) relata cómo calmaba el rigor de las horas pasadas en el Colegio de Ciencias Morales leyendo. Entre sus primeras lecturas preferidas se encontraban *Las Ruinas de Palmira* de Volney, pero su vida dio un vuelco cuando Cané, su compañero de banco, puso en sus manos *Julia o La Nueva Heloisa*: “Leí dos o tres renglones de la primera carta y cerré, hechizado, el libro, rogando a Cané que no dejase de traerlo todos los días” (Alberdi, 2001: 11). Alberdi lee con tanta vehemencia que se enferma y solo se recupera siguiendo la prescripción de su médico: “No abra usted un libro, pasee usted mucho al aire libre y vaya a bailar [...] Vaya usted a ver bailar, respire usted el aire de una sala de baile (2001: 9)”. En esta cita, el patos novelesco adquiere todo su espesor, la lectura alcanza el cuerpo del lector joven y es un médico quien debe intervenir: *la maladie romanesque* se sana en los salones y la sociabilidad. En el núcleo de este episodio, en el que Alberdi cifra sus inicios intelectuales, se encuentra el modelo de lectura que los románticos propusieron como forma de conjurar las influencias nocivas de los textos importados. El embotamiento lector, cuyo principal síntoma es el aislamiento propio de la lectura individual e intensiva asociada a la novela, se resuelve en el encuentro con otros, en el intercambio y la oralidad. Aunque finalmente este tren de vida resulta un tanto frívolo para Alberdi, la prescripción médica ofrece una clave para entender el proyecto importador temprano del romanticismo porteño. Aunque Marcos Sastre declinara las novelas “abortadas por las prensas europeas”, estas se hallaban diseminadas por toda la ciudad, incluso entre los estantes de su propio gabinete de lectura (Parada, 2008), y constituían el principal sostén económico de este tipo de establecimiento. Ante la imposición de la novela francesa en Buenos Aires, asociada al paradigma de la lectura individual, íntima, y por lo tanto, despojada de cualquier control social, los románticos propusieron un protocolo opuesto. Las y los lectores de novelas leían en silencio y apartado del mundo textos libres de las restricciones eruditas y clásicas, en el que todos los temas y motivos eran permitidos. En esta cercanía con el texto, posible gracias a la democratización decimonónica del impreso, la lectura se transformaba en una práctica susceptible de mover aquello que la vida pública pedía moderar cuando no reprimir, los sentimientos y las pasiones. En este sentido, la vida retirada y doméstica a la que se encontraban confinadas una gran parte de las mujeres de la época propiciaba esa lectura ensoñadora y compensatoria, cuyas tramas creaban un mundo de pasiones intensas, viajes y fugas, naturalezas exóticas y lejanas. Leer novelas hacía desear, lo que resultaba a la vez eficaz y peligroso. Incluso los modelos más decorosos y responsables

de su representación figuran la lectura novelesca como un disparador del *deseo de aprender*. Nada despertaba más los anhelos y las lágrimas de los lectores decimonónicos, hombres y mujeres, que la novela, lectura deseante y solitaria. Dicha problemática adquiere una carga particular en el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XIX, especialmente para los románticos. Leer en exceso y soledad recluía a los hombres del compromiso cívico que la fundación de la nación exigía. La conformación del Salón Literario y las publicaciones periódicas que gravitaron a su alrededor buscaron ante todo controlar un modelo de lectura ajeno a los intereses patrios. Para evitar los desbordes del importado furor novelesco, promovieron una lectura institucionalizada, tutelada por el intercambio social producido en bailes, salones y periódicos. Con el fin de contrarrestar los impactos de estas ficciones perniciosas, los románticos organizaron una sociabilidad literaria que promovió la lectura en voz alta, la discusión y la polémica, el intercambio de textos e ideas. No casualmente, los géneros privilegiados por el romanticismo local, la poesía y el ensayo, son aquellos que mejor se prestan a la lectura en voz alta y compartida y, por lo tanto, a la instrumentalización de los libros hacia la praxis política, como parte justamente de la *res pública*.

El carácter extranjero de la novela se presentaba también como una amenaza. En un momento en que los letrados locales apenas contaban con los medios materiales como para publicar poemas breves o cuadros de costumbre en la prensa, el público americano ya había sido conquistado por un género foráneo y novedoso, del cual no había ninguna variante local. Ojeando las ficciones que llegaban al puerto de Buenos Aires desde 1820 nada podía encontrarse vinculado a la geografía, la historia o la lengua argentina. Así, el problema de lo extranjerizante y su influencia se vuelve central en torno a la novela. En su diario de juventud, Mitre se refiere a los libros como voces y sostiene que la lectura asidua hace perder la originalidad porque llena la cabeza de ideas “prestadas” (Mitre, 1936: 15), incluso contrarias a las del lector. Por eso, hace falta siempre mucha meditación, para tener una opinión propia y no aceptar las nociones de moda. Esta reflexión es significativa, sobre todo dado que proviene de uno de los traductores más prolíficos del romanticismo, y encierra una concepción del consumo literario y la importación cultural.

Las cartas de Mariquita Sánchez de Thompson a Gutiérrez sobre George Sand; la autobiografía privada de Alberdi, donde narra una escena de lectura iniciática y entusiasta producida por Rousseau y el diario de lectura de Mitre, con sus anotaciones sobre los folletines de moda en Montevideo, permiten ver no solo que la novela fue un género más frecuentado de lo que se admitía públicamente, sino que constituía un disparador de polémicas, escrituras y reflexiones que involucraron sanciones y desaciertos, pero también

deseos de autoría y consagración. Cuando se apropiaron de los libros, periódicos y revistas europeas que desde 1830 circularon en el Plata, la novela cristalizó las tensiones propias de su relación con la literatura extranjera: concebida como espejo de la civilización, podía exhibir tanto la civilidad y el progreso europeos como sus intrigas, escándalos y adulterios.

#### **4. Traducciones nacionales en la prensa romántica porteña**

Nuestras modas como se sabe no son, por lo común sino una  
modificación de las europeas, pero una modificación artísticamente ejecutada por  
hombres inteligentes (*La Moda, 1838*)

Desde 1830, se produjo una explosión de impresos, libros y periódicos europeos, de los que los escritores porteños se quisieron apropiar como disparador de sus propios proyectos culturales. De este modo, el romanticismo emergió en la vida literaria porteña entre 1835 y principios de 1840 a través de dos mecanismos complementarios: por un lado, la constitución en 1837 del célebre Salón Literario; por otro, la aparición de una serie de periódicos que inauguraron la prensa literaria en el Río de la Plata. Sobre un horizonte lector endeble y periférico, aunque activo, la prensa se erigió como el soporte privilegiado de la escritura romántica y sus traducciones.

Incluso un concepto amplio como el de “aparato importador” (Wilfert, 2002), propuesto por la sociología de la traducción para dar cuenta de la totalidad de las prácticas que intervienen cuando un determinado texto atraviesa las fronteras nacionales (la traducción propiamente dicha, pero también la edición, el comentario, la crítica), requiere ciertas consideraciones particulares cuando se deben pensar las condiciones de producción y circulación de la literatura en el siglo XIX argentino. La producción de libros resultaba un proceso largo y costoso, el precio del papel era elevado, las imprentas eran pocas y en su mayoría producían documentos oficiales para el Estado. Por otro lado, los altos índices de analfabetismo difícilmente podían garantizar la existencia de un público lector que saldara los costos de impresión. Como ya hemos expuesto, el libro consumido por los pocos lectores porteños era un libro europeo. A excepción de “Las Rimas” de Echeverría, cuya lujosa encuadernación similar al formato francés implicó un logro largamente festejado, las escasas obras nacionales, como “La Lira Argentina”, se publicaban en Europa. Por este motivo, para entender la traducción a nivel local, tenemos que desplazar nuestra mirada hacia otro soporte, menos prestigioso pero más accesible para los letrados de la época: es en los diarios donde

los románticos porteños desplegaron durante su juventud su amplia labor de escritura y traducción. En efecto, el trabajo con publicaciones periódicas resulta insoslayable cuando se aborda la literatura argentina decimonónica. Desde “El Matadero”, publicado por primera vez en 1871 en *La Revista del Río de la Plata* por Juan María Gutiérrez, pasando por los encarnizados poemas de Rivera Indarte, *Facundo* o *Amalia*, la prensa, las revistas literarias, los papeles sueltos fueron el principal soporte de la escritura romántica. Como sostiene Claudia Román, “la literatura argentina del siglo XIX se escribió en, desde, contra o para los periódicos” (2003: 469), incluso en momentos de restricción de la esfera pública como ocurre hacia mediados de la década de 1830<sup>10</sup>.

Asimismo, en su estudio sobre la prensa en lengua extranjera producida en Francia durante el siglo XIX, Diana Cooper-Richet (2013) cuenta setenta y siete periódicos en español dirigidos al público americano y dedicados a temáticas diversas (literatura, moda, ciencias, etc.), entre los cuales sobresale por su larga duración *El Correo de Ultramar. Periódico político, literario, mercantil y industrial* (sic), publicado entre 1842 y 1886, que traducía al español numerosos folletines franceses para satisfacer a los ávidos lectores americanos en cuestión de días. Estos diarios europeos se enviaban a América una o dos veces por mes, pero no siempre llegaban a tiempo. Este motivo empujó a Bacle a editar *El Museo Americano*: ante las demoras en el ingreso de *El Instructor o Repertorio de Historia, Bellas Letras y Artes*<sup>11</sup>, el impresor ginebrino decidió ofrecer una publicación similar de aparición semanal y con litografías de factura local, que aventajaban en su calidad a aquellas imágenes deterioradas provenientes de las prensas europeas. Con *El Museo Americano*, Bacle y Gutiérrez importaron por primera vez un tipo de publicación que marcará la vida cultural argentina durante todo el siglo. Las publicaciones literarias, donde los poemas, folletines y reseñas teatrales desplazan las actualidades y el debate de ideas, son una novedad romántica (Pas, 2010). Ahora bien, en la necesidad de completar las entregas semanales donde debía

---

<sup>10</sup> Con el ascenso de Rosas, se decretó en 1832 el sistema de censura previa para toda actividad de imprenta (que se levantó en 1833, pero se restituyó en 1834), lo que desde luego disminuyó significativamente la cantidad de publicaciones en la ciudad. La situación se agravó cuando en marzo de 1835 Rosas recibió la suma del poder público y de los cuarenta y tres periódicos que se publicaban en 1833, sólo quedaron ocho (tres de los cuales, eran los grandes periódicos rosista, *El Diario de la Tarde*, *La Gaceta Mercantil* y *The British Packet*) (Weinberg, 2006). En 1836, se registran solo cinco publicaciones.

<sup>11</sup> *El Instructor (1834-142)* fue un periódico ilustrado, editado en Londres por la casa Ackermann y cía. Salía una vez por mes y se encontraba enteramente redactado en castellano. Al igual que *El Museo Americano*, se trataba de una publicación enciclopédica, en la que se combinaban poemas, compilaciones de máximas de autores célebres, cuadros de costumbres, diarios de viaje, artículos sobre historia natural, higiene y avances técnicos, entre otras variedades.

primar el atractivo y la variedad, la traducción ocupa un lugar central. Tanto *El Museo Americano* como su continuador, *El Recopilador* (1836), se nutrieron principalmente de traducciones de artículos del periódico saintsimoniano, *Le Magasin Pittoresque*, aunque contaron con textos originales escritos por Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría o José Rivera Indarte. De hecho, todas las publicaciones periódicas de los románticos como *La Moda* (1838-1839) o, incluso ya en el exilio, *El Iniciador* (1838-1839) o *El Nacional* (1838-1846), que abordaremos en el capítulo siguiente, completaron sus entregas con traducciones de folletines, dramas y artículos diversos. Los títulos de los periódicos evidencian el carácter compilador de la prensa romántica. En 1840, Juan Bautista Alberdi dirige desde Montevideo un hebdomadario al que llamó *El Corsario. Periódico semanal, compilador, universal* (1840), ya que sus editores, tal como ellos mismos declaran, revisaban la prensa europea y la de ambos márgenes del Plata y “robaban” los artículos convenientes para alimentar su propio periódico. Estas publicaciones buscaban acaparar a un lectorado de intereses diversos, seducido por el mundo pintoresco y curioso que las litografías de los diarios europeos ponían bajo sus ojos.

A este deseo obedecía claramente el *Magasin Pittoresque* (en francés, “la tienda pintoresca”). En Buenos Aires, traducido como “museo” (¿de América?, ¿para América?), el título de la publicación acentúa la voluntad local de apartarse de la noción comercial y hacer de este compendio de curiosidades un paseo edificante, guiado por un criterio nítido de selección y organización. Este plan didáctico es visible también en las estrategias de selección del material foráneo y su vinculación con la ficción, entendida como un consumo pasatista que se quiere reorientar hacia saberes enciclopédicos. Algunos de los artículos seleccionados por Gutiérrez reproducían los tópicos de las novelas de terror y aventuras europeas que circulaban profusamente en la época, pero incentivaban este deseo de fantasía, para después reconducirlo a una lógica racionalista y moral, acorde a las expectativas de un público americano civilizado. Así, por ejemplo, un artículo titulado “Casas mortuorias” evoca el ambiente tétrico de las novelas góticas en boga, para luego promover el avance científico de los métodos de higiene alemanes. Otro artículo, llamado “Las ruinas de Palmira” en clara alusión a la popular novela de Volney, dispone exactamente las mismas estrategias para demostrar el potencial económico de la región en el desierto de Siria, a partir de su descripción geográfica. De este modo, la importación sirvió para delinear los primeros ejes del americanismo que marcaría la prédica romántica en este contexto temprano. Entre los cinco artículos originales de *El Museo Americano*, se encuentra una descripción de la

ciudad de Salta a cargo de Zorrilla en la que se subraya una vez más el potencial modernizador de las regiones apartadas de los grandes centros:

La ciudad de Salta aunque pequeña, colocada en el centro de la América Meridional y sin más existencia que la de dos siglos y medio, ha manifestado al mundo que también las ciudades menores deben gozar a su turno de un honroso recuerdo y de un lugar distinguido en la historia política de las naciones civilizadas (82)

En este mismo sentido, en el número catorce, se ofrece una descripción, redactada por Juan María Gutiérrez, del *Megatherium*, gran mamífero prehistórico cuyo primer fósil se encontró en la zona de Luján en 1787 y fue trasladado al Real Gabinete de Historia Natural en Madrid, donde todavía se lo conserva. Este artículo se aparta del modelo del ensayo naturalista meramente descriptivo presente en otros artículos consagrados al elefante, la jirafa o la lira, para introducir un reclamo de soberanía cultural y apropiación colonial del patrimonio nacional:

El suelo de América tan privilegiado y grandioso en sus producciones naturales es el que abraza en sus entrañas los restos de los dos mayores animales fósiles que hasta ahora se conocen [...] Nuestro sentimiento fue grandísimo al saber que este objeto de tanta valía, y que solo se encuentra en nuestro suelo, figurase en el museo de una nación extranjera (el Gabinete de Historia Natural de Madrid) que ni siquiera ha dado un adarme de carbón de piedra para el nuestro (58).

Aunque tímidamente, estos artículos se redactan para señalar la especificidad del paisaje y la fauna americana, los cuales implican, desde una perspectiva romántica afín a las ideas herderianas, un condicionante fundamental de la posibilidad de una literatura o una cultura propias. Al mismo tiempo, estos textos exponen las primeras formulaciones del antiespañolismo romántico, que encontrarán su enunciación explícita en los discursos que tanto Gutiérrez como Alberdi pronunciarán en la inauguración del Salón Literario. Aunque lanzado al público bajo el criterio comercial de Bacle, la participación de Gutiérrez en el *Museo Americano* permite suponer otros intereses vinculados a un proyecto didáctico cultural, a la formulación temprana de los principales tópicos que unos pocos años más tarde articularán el discurso del romanticismo argentino. *El Museo Americano* funciona también como un formador de gustos y orientador de lecturas, que evidencia las preferencias estéticas de sus editores y el deseo de los letrados del Río de la Plata por constituir las primeras instituciones soporte de la vida literaria nacional. Más que reproducir contenidos europeos, *El Museo Americano* testimonia el interés de los románticos por transformarse en mediadores culturales y polemizar con la cultura europea desde una labor editorial importadora.

El proyecto de traducción que los jóvenes románticos pusieron en marcha a partir del segundo lustro de 1830, del que *El Museo Americano* es el primer paso, se define por oposición a la oferta del periférico mundo del impreso porteño. Por un lado, los jóvenes porteños hicieron de la novedad romántica una forma de distinguirse de los unitarios, que seguían leyendo con admiración a Homero y Racine. Encontraron en los periódicos franceses saintsimonianos, en Fortoul y en Béranger, una literatura que los incitaba a volverse sobre la vida pública y las necesidades sociales de la nación en ciernes, lo cual legitimaba el papel que en ese contexto temprano los románticos querían desempeñar como asesores intelectuales de Rosas y guías morales de su pueblo. En este sentido, la importación les permitió erigir y justificar una figura del letrado autónomo, con gravitación social e independiente del gobierno de turno. Por otro lado, la prensa periódica les otorgó la posibilidad de introducir en el Plata un corpus de textos diferente al impuesto por el mercado librero europeo. Contra las novelas lacrimógenas y fantasiosas de Radcliffe, Soulié y Madame de Cottin, los románticos tradujeron y editaron el romanticismo social y su literatura grave y comprometida. No sólo tradujeron otros textos, sino que los tradujeron de otro modo. Como analizaremos más en profundidad en los próximos capítulos, optaron por traducciones literales y extranjerizantes que se diferenciaron con nitidez de las traducciones infieles y peninsulares que los buques traían de Europa. Así, los románticos hicieron primar un criterio cultural en la dirección de su política traductiva y nos permiten pensar por primera vez la configuración, aunque sea discursiva, de un espacio autónomo para los letrados americanos. Contra las pautas económicas de los impresores franceses y a pesar de las restricciones políticas impuestas por el gobierno de Rosas, los románticos intentaron con un escaso éxito fundar una opinión pública donde primaran criterios, en principio desinteresados, vinculados al bien público y la civilización.

### 3. La traducción en la prensa romántica entre el Salón Literario y Montevideo

Este capítulo se propone analizar la importación de literatura francesa en los periódicos literarios que los miembros del romanticismo publicaron entre 1835, año de aparición de *El Museo Americano*, primer periódico literario porteño, y 1840, cuando la Guerra Grande y el posterior sitio de Montevideo los obligaron a abandonar las redacciones uruguayas en busca de nuevos destinos para el destierro<sup>12</sup>. El lustro que va de 1835 a 1840 es el de la organización del Salón Literario, el paso a la clandestinidad con la Joven Argentina y el exilio, es decir, los años de formación del romanticismo local y su posterior ruptura con Rosas y conversión en facción (Molina, 2000). En este período, la prensa literaria funcionó, ante todo, como un modo de agenciamiento que nucleó a los románticos permitiéndoles articular y dar coherencia a una poética propia, pero ofreciendo también un espacio de difusión y debate frente a un público más extenso y menos selecto que el que se reunía en la librería de Sastre o en casa de Mariquita Sánchez. Aunque hacia 1838, con la clausura de *La Moda* por la supuesta intervención de Rosas, el proyecto de escritura romántico se volvió faccioso, siguió insistiendo en el valor civilizador de la literatura. Con el fin de participar de la guerra de los papeles, pero sin perder el objetivo inicial de crear una cultura nacional que permitiera la independencia definitiva de las costumbres españolas (Weinberg, 1958), los miembros del Salón Literario pusieron en marcha desde la prensa un proyecto colectivo de escritura dirigido a crear una literatura original. De este momento datan sus primeras traducciones, que buscaron anexionar a las lecturas del salón y a las publicaciones periódicas una serie de textos que contribuyeran a la discusión sobre las condiciones y características que debía tener la literatura en un momento de transformación social como el que por esos años atravesaban Francia y América.

En este contexto temprano, la literatura y las publicaciones literarias francesas fueron la principal fuente material, ideológica y estética de los románticos, pero también otro competidor, contra el que debían ganar lectores entre el escaso público de la época y legitimar su propia posición, nacional y periférica. En contra de ciertos lugares comunes que sostienen que el romanticismo argentino se limitó a copiar o imitar servilmente las ideas francesas, abordar estas publicaciones desde una perspectiva que complejiza y da espesor a la traducción permite ver que su programa importador estuvo orientado por una norma de diferenciación nacionalizadora y se supeditó a problemáticas locales concretas, vinculadas al

---

<sup>12</sup> Estos son: *El Museo Americano* (1835), su continuador *El Recopilador* (1836) y *La Moda* (1837-1838) publicados en Buenos Aires; en Montevideo, *El Iniciador* (1838-1839), *El Corsario* (1840), la primera época del *Nacional* (1838-1846)

exilio, la lucha contra la “tiranía” rosista y los deberes republicanos de la mujer y la familia. En este sentido, el rudimentario aparato importador construido en la prensa durante el segundo lustro de 1830 se concibió por oposición a la novela, a su sobrerrepresentación en el mercado literario de la región y al protocolo de lectura ficcional, placentera e individual con el que se asociaba al género. A tal punto se despliega dicha resistencia (en los criterios de valor literario defendidos, en las representaciones del lectorado, en la oferta textual, entre otras estrategias de importación) que, como buscamos demostrar, se trata de un rechazo estructurante para estas publicaciones, que analizaremos a partir de tres ejes: la emergencia de una norma de traducción vinculada al soporte periodístico y a sus nuevos modos de leer (periodicidad, brevedad, deseo de fomentar una lectura democratizadora, veloz y amena); la consiguiente formación de una figura colectiva del traductor publicista, para quien la traducción apenas se distingue de otras escrituras con las que busca instalarse como mediador tutelar de los consumos de los lectores, y sobre todo las lectoras, del Plata y, por último, los criterios de selección del material foráneo. A pesar de que la novela ganaba cada vez más público entre ambos márgenes del Atlántico y ofrecía una apertura temática y formal ideal para un proyecto que se quería renovador, los románticos optaron por traducir a un reducido grupo de autores franceses doctrinarios. Su principal fuente fueron los periódicos económicos saintsimonianos de vocación enciclopédica y republicana, por lo que la selección se volcó principalmente a la traducción de biografías de escritores y artículos sobre los principales rasgos constitutivos de las diversas literaturas nacionales. La escasa oferta literaria tiene casi un único protagonista: es Victor Hugo, el líder del romanticismo liberal francés, el único modelo posible que parece saldar la brecha entre los deseos del público y la norma politizada y de corte ilustrado con la que la Joven Generación concibió sus primeros periódicos.

### **1.1. Rousseau entre Moreno y Gutiérrez: normas de traducción y protocolos de lectura**

Los escasos trabajos que han recuperado la historia de la traducción en Argentina durante el siglo xix (Arrieta, 1969; Panesi, 1994) suelen señalar como momento inaugural la aparición de la versión al español de *El Contrato Social*, atribuida a Mariano Moreno y publicada por la Imprenta de Niños Expósitos en 1809. En América, “la revolución de las ideas”, tal como el mismo Moreno denominaba al proceso independentista americano, trajo aparejada una ola de traducciones que buscaban divulgar las ideas de la Ilustración en el continente (Bastin, 2004a, 2004b). Es el interés público, “el bien común”, el que mueve a Moreno a difundir el texto de Rousseau. En la “Advertencia”, declara:

siendo mis conocimientos muy inferiores a mi celo, no he encontrado otro medio de satisfacer éste, que reimprimir aquellos libros de política que se han mirado siempre como el catecismo de los pueblos libres, y que por su rareza en estos países son acreedores a igual consideración que los pensamientos nuevos y originales. (Moreno, 1915: 3)

En efecto, la corona española incluyó los textos de Rousseau en el *Index Librorum Prohibitorum*, por lo que estos circularon en América bajo las restricciones del contrabando (Villalobos, 1965). Moreno quiso no solo sacar el texto de la clandestinidad, sino convertirlo en una lectura obligatoria que difundió activamente. El Cabildo aprobó y apuró su impresión el 2 de noviembre de 1810 con el fin de repartirlo entre los niños, entregándolo gratis a quienes no pudieran pagarlo y obligando a los padres pudientes a costearlo para sus hijos (Labra, 2013). Esta traducción resulta así un gesto de emancipación cultural que buscaba recuperar para las ex colonias lecturas que le habían sido vedadas por la metrópoli y, con ellas, conocimientos sobre las bases de una sociedad libre.

Los que lo consulten y estudien, no serán despojados fácilmente de sus derechos; y el aprecio que nosotros le tributemos será la mejor medida para conocer si nos hallamos en estado de recibir la libertad que tanto nos lisonjea. Como el autor tuvo la desgracia de delirar en materias religiosas, suprimo el capítulo y principales pasajes donde ha tratado de ellas. (Moreno, 1915: 3)

Al igual que el traductor desconocido de *Le Chateau Noir* y de otras novelas góticas analizadas en el capítulo anterior, Moreno usa el prólogo a la traducción para reivindicar la utilidad social del texto traducido y advertir que, de todos modos, este ha sido recortado y despojado de aquellos elementos moralmente peligrosos. Nuevamente, el único y breve comentario sobre las estrategias de traducción empleadas se limita a advertir la censura y el decoro del traductor sobre sus lectores. Si bien puede decirse más sobre las condiciones de la traducción de *El Contrato Social*, lo que nos interesa destacar aquí es que el Rousseau de Moreno es traducido de acuerdo a una norma clásica de la traducción, en la que el traductor, agente financiado por el gobierno, declara y defiende su intervención censora sobre el texto fuente en su materia textual.

Rousseau (en especial a través de sus novelas *La Nueva Heloisa* y *Emilio*) circuló profusamente durante la primera mitad del siglo xix y fue objeto de traducciones locales, clásicas y románticas. En el número 15 de *El Museo Americano*, hebdomadario ilustrado dirigido en 1835 por Juan María Gutiérrez, se publicó en la sección de “Máximas”: “La calidad principal y más importante de una mujer es la dulzura. Rousseau” (1835: 120). En la décima entrega de *El Recopilador*, periódico continuador del anterior, en la sección “Pensamientos” se lo cita nuevamente: “La mujer legítima de un carbonero es más digna de consideración y respeto que la concubina de un príncipe” (1836: 161). La estrategia de

importación de Rousseau desplegada en estos periódicos es significativamente diferente a la de Moreno. En lugar del libro de estudio, los románticos optaron por la máxima en la prensa; antes que la disquisición filosófica sobre el derecho político, la celebración de la domesticidad tranquila y amena al lado de una esposa virtuosa. Estas citas no provienen de *El Contrato Social*, sino del *Emilio*: los románticos seleccionaron otra zona de la obra de Rousseau, la de sus novelas exitosas entre un público amplio.

De este modo, entre 1810 y 1836, se dirimen dos formas diferentes de traducir al ginebrino: los procedimientos de selección, recorte, compaginación y edición y, con ellos, los posibles usos y apropiaciones del público varían en cada caso. En las traducciones románticas de Rousseau, el *philosophe* pasa a ser material de publicaciones que se pretendían educativas, pero también entretenidas. Los románticos, en ese contexto, no contaron como Moreno con el sostén del gobierno, sino que sus publicaciones fueron producto de emprendimientos privados, que implicaban restricciones comerciales y que debían su éxito y continuidad a las suscripciones de un lectorado escaso que buscaba en la lectura instrucción, pero también historias de sentimientos y transgresión como las que le ofrecían las novelas europeas.

La traducción de Rousseau en máximas se debía a la emergencia de un público diversificado que a su vez leía distinto: “difícil o imposible es ser leído en tiempos presentes; tiempos en los que la inteligencia es ambiciosa de saber pero perezosa; en que la erudición no se busca ya en las fuentes, sino en los compiladores que ponen las ciencias al alcance de todo el mundo” (*ER*, 1836: 228). Este comentario de Gutiérrez en el prospecto de *El Recopilador* revela el modo en que, a mediados de 1830, los letrados locales percibía las transformaciones en los modos de leer de los porteños, que incluían figuras de lector que ya no eran solamente la de los hijos de la patria como ocurría con Moreno. “No es fácil cosa el agradar a muchos”, se lamentaba Gutiérrez en un artículo publicado en el número 16 de *El Recopilador*, dirigido a “sus suscriptores” (1836: 227). A continuación, el redactor esbozaba una tipología del lectorado que dividía en tres grupos: las señoritas, que sólo quieren saber de modas; el cristiano, lector poco entrenado y obtuso, y el sabio, pedante que no busca textos, sino recopilaciones técnicas o eruditas. Las prácticas de lectura que evoca Gutiérrez son más variadas y también más veloces, sencillas y sintéticas. En este sentido, la máxima constituye una respuesta a esta nueva concepción del lectorado en tanto condensa y fija la enseñanza que para los románticos guardaba el texto literario y en tanto resultaba una escritura coleccionable, que se podía recortar, recordar, compartir en voz alta y debatir.

## 1.2. La prensa y la traducción en colectivo

Tanto *El Museo Americano* como *El Recopilador* se suspendieron rápidamente por falta de suscriptores. Mantenerse en el tiempo resultaba un desafío en un horizonte del impreso signado por las restricciones políticas y económicas del exilio y la censura. Estos reveses no decepcionaron, sin embargo, el espíritu emprendedor de los románticos. Menos de un año después del cierre de *El Recopilador*, y habiendo atravesado la experiencia decisiva de 1837, apareció *La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*, cuyo editor responsable fue Rafael Corvalán y su redactor principal, Alberdi. A diferencia de los proyectos de Bacle, *La Moda* fue un periódico orgánico al romanticismo, que se presentó como el difusor de las ideas y proyectos discutidos en el Salón Literario. Allí el programa cultural de los románticos adquirió por primera vez una formulación explícita amplia; los redactores insistieron en la necesidad de librar a las provincias del Río de la Plata de los resabios de las costumbres coloniales. Para ellos, la dominación y el atraso españoles subsistían en Buenos Aires, en sus paseos, sus bailes, su código de visitas, sus conversaciones. Sobre este diagnóstico, *La Moda* buscó impulsar una reforma de las costumbres porteñas que permitiera la instalación definitiva de un programa republicano y liberal en las Provincias del Río de la Plata (Iglesia y Zuccotti, 1997).

En el primer número, el prospecto anunciaba ya la voluntad de montar una serie compuesta de textos nacionales y extranjeros, bajo el criterio “racional” de la redacción: “Este papel contendrá: [...] una idea sucinta del valor específico y social, de toda producción inteligente que en adelante apareciere en nuestro país, ya sea indígena o importada” (2011: 27). Publicar un periódico en el siglo xix constituía ante todo una práctica de selección y edición de lo foráneo, donde la traducción se solapaba con el recorte, la reversión y el comentario. A diferencia de los artículos literarios de factura local, que solían llevar algún tipo de firma, la autoría traductora es colectiva: las traducciones corresponden a “La redacción”, que se enuncia desde una primera persona del plural y solo en casos excepcionales aclara con precisión las fuentes utilizadas. La traducción en estos periódicos constituyó así una empresa de carácter colectivo que se proponía renovar el repertorio literario local dotando a los jóvenes escritores de modelos que se apartan de la literatura clásica, considerada en las páginas del semanario caduca y conservadora, y de los banales folletines franceses. De este modo, los románticos porteños quisieron establecerse como mediadores culturales legítimos entre los centros europeos, en especial Francia, y los lectores locales. En las páginas de los periódicos literarios que editaron por primera vez en el Plata,

intentaron establecer los rudimentos de un aparato importador: establecieron criterios de selección de lo foráneo que antepusieron los textos comprometidos del romanticismo social a las novelas sentimentales y góticas en boga; tradujeron con una norma nueva, la de las traducciones literales, opuestas a las versiones infieles realizadas en variante peninsular, y comentaron, en público y privado, traducciones, con lo que les dieron una recepción crítica. Asimismo, estas publicaciones estuvieron marcadas por una voluntad de actualidad y amenidad importada de la prensa europea. En los términos de Pascale Casanova (2001), en este período los románticos no tradujeron con el fin de ganar antigüedad para una literatura naciente<sup>13</sup>, sino con la intención de acelerar el tiempo y la distancia que, a sus ojos, todavía distanciaba a las “virreinales” costumbres porteñas de los nuevos códigos de sociabilidad que las revoluciones europeas y latinoamericanas habían traído aparejadas. Por este motivo, erigieron como modelo la literatura comprometida del romanticismo social, atenta a las problemáticas originales de cada pueblo, involucrada en los quehaceres públicos de la política nacional, crítica y reformadora de las costumbres. Una literatura que discutía la libertad de expresión y prensa, el rol social del escritor, los deberes de la mujer republicana, la validez de la pena de muerte, la tragedia del exilio. Para los románticos, traducir involucraba elegir con criterio nacional y dar a leer lo último, difundirlo, usarlo como modelo y así acelerar el hiato temporal hacia la modernidad de los centros en revolución. Francia, su literatura y sus ideas políticas, pero también sus muebles, abanicos y diversiones, constituyeron nuevamente el meridiano intelectual de los letrados románticos y también su aduana: se trate de literatura alemana, música italiana o avances científicos ingleses, la fuente de la cual se traducen los artículos es siempre la prensa parisina.

La lengua fue otro enclave colectivo de intervención crucial en el afán modernizador de estos polígrafos publicistas. Aquí no fue Francia sino la ex metrópoli española el contramodelo extranjero del cual había que independizarse y distinguirse. Esta ambición fue una de las grandes tareas colectivas que los románticos se propusieron explícitamente desde sus discursos de apertura del Salón Literario. Decía Gutiérrez:

Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política cuando nos proclamamos libres. Quedamos aún ligados por el vínculo fuerte y estrecho del idioma; pero este debe aflojarse de día en día, a medida que vayamos entrando en el movimiento intelectual de los pueblos adelantados de la Europa (Weinberg 1958: 95)

---

<sup>13</sup> Como lo hará Bartolomé Mitre con su traducción de *La Divina Comedia* décadas más tarde.

Dichas premisas eran compartidas. Alberdi, en *La Moda*, sostenía respecto de la persistencia del español peninsular entre algunos porteños: “Dudamos que la importación tenaz de una lengua que nuestra patria no quiere hablar subsista. Una juventud independiente y árida de progreso acaba de comprender que el castellano de Madrid no será jamás el castellano de Buenos Aires” (2011, 145)<sup>14</sup>.

Con el vuelco hacia el francés, las lenguas clásicas perdieron el estatuto de principal lengua fuente que habían ostentado durante el clasicismo unitario, traductor de Virgilio y Homero. En estos periódicos, los románticos se volcaron hacia una nueva norma de traducción. Los calcos, los préstamos y los neologismos fueron algunas de las estrategias extranjerizantes que les permitieron ensayar la lengua de la nueva prensa que importaban, a la vez que las posibilidades de una lengua literaria americana. Estas traducciones evidenciaron un intento patente por torcer la lengua materna y afrancesar el español; el galicismo no fue solo una marca estilística de Sarmiento, sino también de las traducciones románticas (en las que son frecuentes los calcos y neologismos como “voga” o “rendez-vous” (LM, 2011: 10-26), las extensas construcciones participiales al inicio de la frase o los gentilicios en mayúscula). Esta decisión sobre la lengua de traducción se complementa con numerosos artículos que criticaron y ridiculizaron las decisiones de la Real Academia Española, es decir, que lucharon contra la dominación simbólica de la norma peninsular sobre América. Esta operación lingüística, como evidencia Casanova (2001), no fue inocente, sino que buscaba modernizar la lengua española despojándola de las “pesadas” marcas del español académico y acercándola a la prosa amena y atractiva de los periodistas y novelistas franceses, que cautivaban a los públicos de todo el mundo (Goldgel, 2013). Este afrancesamiento del español constituye, de este modo, otra estrategia de incremento del capital lingüístico. La apropiación de la prédica romántica sobre el escritor como genio inspirado y libre les permitió legitimar una política de renovación lingüística propiciada por el soporte periodístico. Consciente de ello, sostiene Alberdi:

Pedir elocuencia al polvo de los libros es engañarse tristemente [...] Reniegue a esta gloria el fastidio gramático, que aún más inanimado que su vocabulario, le consulta a cada instante para censurar la sagrada lengua del genio. El genio no tiene reglas, ni otra Academia que su corazón. Una vez inflamado se lanza, cual otro Espartaco, rotas las cadenas aristocráticas. Yo compararía de buena gana a los puristas con esos esclavos que aman la quietud de los gobiernos despóticos (LM, 2011: 156).

---

<sup>14</sup> En esta tesis nos referiremos a la política lingüística del romanticismo porteño de forma tangencial pues nuestro foco está puesto, sobre todo, en lo que hace a los problemas literarios de la importación. Contamos, sin embargo, con tres investigaciones que profundizaron el tema: las de Arnoux (2008), Alfon (2011) y María Carolina Domínguez (2013).

Por último, para completar el trabajo de nacionalización, se desdeñaron las traducciones peninsulares no literales. En su discurso inaugural al Salón Literario, Sastre denostaba las novelas “mal traducidas”, “abortadas por las prensas europeas” (Weinberg, 1958: 78). Todavía en 1859, sostenían los románticos desde *El Nacional*: “¿Qué hacíamos y qué hacemos? Leer las mal traducidas y muchas veces insípidas novelas que, por conducto del *Correo de Ultramar*, nos envían los *traditores* españoles” (Pas, 2013: 126). En efecto, la norma “infidel”, sujeta al interés de la rentabilidad, de la librería española obliteraba la potestad autoral y, con ello, desautorizaba el lugar de enunciación que los románticos porteños buscaban hacer suyo, el de creadores privilegiados de la literatura argentina. Por el contrario, desde *El Recopilador*, Gutiérrez sostenía que “el modelo de perfección” (ER: 118) de una traducción era aquella que “conserva con la mayor fidelidad los colores originales de su prototipo” (ER: 118), es decir, el modelo de la traducción literal, tributario de los romanticismos europeos y su cosmopolitismo nacionalista.

### 1.3. Presentar traducciones, sancionar lectoras

*La Moda* es el primero de estos periódicos que reseña una traducción, texto cuyas particularidades exhiben el límite de la importación del francés para los románticos así como la pregnancia del discurso dóxico sobre la traducción literal recibido de los centros europeos. En el número 22 apareció un artículo titulado “Parisina, cuento poético de Lord Byron, traducido en verso castellano por D. Enrique De Vedia y Goossens”, que no es más que un cálido elogio dispensado al traductor que en 1836 volcó el relato al español y lo publicó en Montevideo. Enrique de Vedia fue un militar y diplomático español, cuya familia había residido un tiempo en Uruguay, por lo que se encontraba emparentado con Delfina Vedia (la futura esposa de Bartolomé Mitre), a quien dedica su obra. Desde las páginas de *La Moda*, se consagra “un aplauso sincero a su bella obra” y se celebra el vuelo del traductor, por haber sabido verter en buen castellano “la frescura, novedad y energía” de Byron (LM: 154). El breve artículo reproduce la *doxa* romántica sobre el genio extraordinario del poeta inglés que reduce el mérito del traductor a un “temple poético” que le permite comprender y reproducir las ideas ajenas. Dicha concepción reposa sobre una división intelectual del trabajo donde ciertas prácticas cuentan con mayor legitimidad que otras, al igual que ciertos géneros. Al respecto, esta nota introduce otro problema fundamental, el de la dedicatoria, paratexto donde emerge la voz del traductor y una figura de lector: “La Parisina” de Byron cuenta una historia de adulterios y asesinatos, que reúne todos aquellos tópicos de la *maladie*

*romanesque* que los letrados porteños buscaban exorcizar a través de numerosos artículos sobre la lectura y educación de la mujer republicana (Batticuore, 2005). ¿Cómo explicar que una obra de dicho calibre haya sido dedicada a una muchacha virtuosa y socialmente destacada como Delfina Vedia?

La Parisina tan criminal por las leyes sociales, pero tan inocente para las de todo corazón sensible, puede servir de homenaje a una dama digna de él [...] ¡Quiera el cielo apartar de esta flor pura las desgracias de la infeliz Parisina! Quiera el Sr. Vedia aceptar nuestros votos por sus progresos (LM: 154).

Lo que emerge aquí es el peligro que involucra la lectora solitaria frente a esa nueva literatura. En una concepción como la de los románticos, que unía sin mediaciones posibles literatura y figura, a una mujer virtuosa sólo podía corresponder una obra virtuosa, así como un poeta original sólo podía ser traducido por un alma poética y fuera de lo común. El paralelismo de las últimas dos frases de la cita desvela la serie de tensiones que se jugaban en la importación y que solo pueden salvarse apelando a la inocencia de la protagonista, que reduce a la mujer al estatuto de un ser irracional que requiere tutela constante. Este breve elogio testimonia el fuerte deseo de los románticos de constituirse como mediadores privilegiados entre la literatura europea y la cultura local. El artículo interviene donde la traducción toca a la lectora americana, al público que los románticos percibían como el suyo, el que se tenían que disputar con la literatura francesa.

En estos periódicos, por cierto, las lectoras fueron receptoras interpeladas, tema y problema. Los redactores debieron imaginar a sus consumidoras femeninas y modelar sus estrategias importadoras de acuerdo con sus gustos y necesidades. Para ellos, la mujer fue, ante todo, un consumidor a ser educado. *La Moda*, por ejemplo, se proponía hacer de sus lectoras flores domésticas, ilustradas pero discretas, que subsumieran su formación intelectual a las necesidades de un hogar letrado: la educación republicana de los hijos, la conversación con el marido, la correspondencia (Batticuore, 2005).

Abundan en estos periódicos las representaciones mordaces de las costumbres porteñas y las sátiras de los lectores, artículos que socavan la pretensión amena y la representatividad que los románticos querían asumir frente a un público que ridiculizaban y ofendían. En *La Moda*, la única imagen que el periódico ofrece de una mujer con un libro en la mano representa la decadencia lectora de las jóvenes decimonónicas:

Persuadida que su principal condición es agradar, el lujo la deslumbra, un tocador absorbe sus preciosas horas o reclinada en un otomano ojea rápidamente una insignificante novela. Las ocupaciones domésticas desatendidas; su razón inculta es semejante a la flor del desierto (LM: 136).

Al igual que en *El Recopilador*, las mujeres se vinculan a la lectura ociosa, placentera e inmoral; paradigmáticamente representada por la novela. Al omitir y despreciar la ficción, aunque dicen modelar su proyecto periodístico importador en función de su público, los publicistas no responden a sus necesidades de lectura. En este sentido, la novela no sólo era el género preferido del lectorado local, sino que funcionaba como el *miroir* stendhaliano, en el que las protagonistas vestían las últimas tendencias de la moda, lloraban sobre tocadores de lujo y asistían a los salones y teatros más exclusivos de París. La “lectura libre, privada y placentera” (Batticuore, 2005), tal como la practicó Alberdi con *La Nueva Heloisa*, se constituye entonces como un privilegio exclusivamente masculino. A las mujeres, se les delegó un modelo de lectura doméstica (pero no íntima), útil, patriótica e intervenida por la autoridad masculina, que les ofreció un programa armado a base de textos doctrinarios, artículos sobre conducta y costumbres y biografías modélicas, signadas por viajes y estudios que para ellas estaban vedados.

## **2. Elecciones, recortes y traducciones para la prensa**

### **2.1 La prensa saintsimoniana y la doctrina de la literatura socialista**

En el período que va de 1835 a 1838, como ya mencionamos, el programa del romanticismo porteño se volcó principalmente a la traducción de artículos ensayísticos y biográficos provenientes de la prensa saintsimoniana, textos que reivindicaban un modelo pedagógico de la literatura y otorgaban al escritor una trascendente misión didáctica como “guía intelectual” de su público (Bénichou, 1981). Según dichas premisas, divulgaban una literatura moralizadora, pero también cívicamente comprometida y reformista. Sobre la extensa variedad de libros y periódicos que circulaban en el Buenos Aires de la época, los románticos operan un recorte nítido, al optar por fuentes provenientes de las publicaciones periódicas que en Francia editaron los “saintsimonianos disidentes” (Bénichou, 1958), en especial, las dirigidas por Leroux. En *La Moda*, *El Iniciador*, *El Corsario* y *El Nacional*, se encuentran numerosos artículos tomados de *Le Globe*, *La Revue Britannique* y la *Revue Encyclopédique* (Oría, 1938). El modelo estético e ideológico de la prensa cultural romántica de 1830 está puesto en Francia, pero no en su “literatura industrial”, sino en sus publicaciones periódicas económicas, que se proponían educar científica y literariamente a un público recién ingresado a las prácticas lectoras. Para los románticos, en estos artículos que hacían de la literatura una obra de doctrina gobernada por una norma “heterónoma” (Sapiro, 2008), es

decir, la reforma social de acuerdo al modelo socialista liberal; radicaba la modernidad: “Los nombres de Fortoul, de Leroux, Béranger, de Quinet, de Massini significan el arte moderno y el progreso del mundo” (*LM*, 1838: 35). Los saintsimonianos fueron el interlocutor privilegiado desde y con el cual elaborar una nueva concepción de la literatura, la del “arte social” o “socialista”. La modernidad de estas premisas radicaba en el compromiso del escritor con los avatares de su sociedad. Ennoblecido, este asumía un papel privilegiado: era educador del pueblo, representante legítimo de su voz, censor de sus lecturas y agente del cambio social. Esta apropiación del tópico romántico que supeditaba el valor literario a la vida pública del autor se desarrolló en numerosos artículos:

El arte socialista debe pues despertar mutuas tendencias entre el individuo, la nación, la humanidad, debe afeer al individuo que se aísla, a la nación que se aísla, toda tendencia, toda predisposición al aislamiento a la feudalidad, el excentricismo. Debe idealizar tipos perfectos de individuos, de pueblos, de virtudes, de felicidades humanitarias (*LM*: 148).

El arte socialista era así un arte “sintético”, a la vez expresión del talento individual, la nacionalidad y portador de una razón universal. Por este motivo, para ser una herramienta del progreso, la literatura debía ser moral, idealizar las conductas correctas y satirizar el aislamiento. Bajo el imperativo de reformar la sociabilidad, *La Moda* incluyó partituras compuestas por Alberdi de minués, valeses y composiciones para bailar. De los cortes y las telas al baile y la poesía, la literatura se asoció no sólo a la novedad (Goldgel, 2013), sino al entretenimiento en sociedad, para el cual el periódico propuso nuevos códigos desarrollados en numerosos artículos sobre cómo escribir cartas, hacer visitas, vestirse y comportarse en el teatro. Lo social y asociativo, en efecto, tején un entramado íntimo con la poética sostenida por los románticos en la época. En el semanario, se proclama que “el arte nuevo, el arte socialista, democrático” (*LM*: 61) tiene obligaciones morales: “debe pues despertar mutuas tendencias entre el individuo, la nación, la humanidad. Debe afeer al individuo que se aísla, a la nación que se aísla” (*LM*: 148). Esta ambición literaria, además de hacer del escritor el primer creador de la nacionalidad, coincidía con la pretensión de los románticos de situarse en el campo letrado rioplatense como críticos de unitarios y rosistas. En este sentido, la traducción de estos textos adquirió una función polémica, pues fue un modo de asumir una posición pública respecto de las prácticas culturales y la política de Buenos Aires.

## **2.2. La sección de biografías: una pedagogía de la vida célebre y el escándalo**

La publicación de biografías de escritores, artistas y viajeros es un recurso común en el corpus de periódicos abordado en el presente capítulo. Género romántico por excelencia para la divulgación literaria, en esta sección se explicitaron, a través de la narración sintética

y reiterativa de vidas modélicas, las preocupaciones e intereses de los románticos porteños especialmente en sus concepciones sobre el escritor, el público y la cultura americana.

Tal es el caso del *Museo Americano*; una comparación atenta entre su índice y el de *Le Magasin Pittoresque* revela que el eclecticismo temático del periódico no implicó una selección azarosa de contenidos. Las biografías publicadas son ocho: las de Chateaubriand, Goya, el general Jackson, Voltaire, Juana Gray, Humboldt, La Pérouse y los hermanos Cabot. En todos los casos (a excepción del de Juana Gray), se trata de viajeros y hombres de letras que vivieron entre fines del siglo XVIII y principios del XIX y que encarnan los valores del progreso científico y moral. Quedan fuera de la selección los románticos ingleses y alemanes, los autores del clasicismo francés y una extensa lista de nobles europeos. Entre los viajeros, se selecciona a aquellos que tuvieron contacto con el continente americano. Estos artículos presentan vidas modélicas, donde las diferencias individuales quedan postergadas con el fin de resaltar una serie de rasgos comunes a todos los personajes: la consagración al deber, el sacrificio, el compromiso político, el patriotismo. Así, de Chateaubriand se destaca su defensa de la libertad de prensa, su “gusto por el estudio” y su “nacionalismo”; su vida es “un ejemplo de las vicisitudes humanas” (MA: 46) en tanto estuvo dispuesto a correr todo tipo de riesgos por sus ideas y su país. América juega un rol protagónico en el artículo pues constituye el paisaje sublime que invita, a pesar de los numerosos riesgos, a la escritura: “Allí, en las chozas de los salvajes, bajo la incierta protección de una hospitalidad precaria, fue donde compuso sus primeras obras, dándoles, como a su pesar, aquel sello de originalidad, desconocido hasta entonces, semejante a la naturaleza y costumbres nuevas que tenía que describir” (MA: 46). Se infiltra aquí una cuestión fundamental para los letrados de la época, la del poeta que lograría encarnar el carácter, aún no capturado, del paisaje nacional. Dos años antes de la lectura de *La Cautiva*, con el puesto aún vacante, se formulaba desde *El Museo Americano* la tarea del poeta romántico: dar forma simbólica a un paisaje inhóspito y a los constantes peligros que sus pueblos nativos imponen a la civilización. Hombres que se sobreponen a los percances propios de las tierras salvajes para asir su grandeza y grabarla en el registro de las ciencias y las artes son los que Gutiérrez y Bacle deciden retratar en los textos y litografías del semanario.

Hay una sola biografía femenina, la de Juana Gray publicada en el número 38. Este artículo se ubica en el pasado medieval, donde los imaginarios sombríos y los excesos criminales propios de las novelas en boga se amalgaman al saber histórico y la enseñanza moral. El artículo recoge los elementos típicos del imaginario gótico. Presenta un personaje principal femenino, víctima, al igual que la Isabella de *El Castillo de Otranto*, de la voluntad

violenta de su suegro, quien, motivado por intrigas cortesanas, la secuestra y hace condenar a muerte por María Tudor, reina “naturalmente cruel y vengativa” (MA: 298). El escenario, o tal como lo designa el artículo “el sombrío y sanguinario teatro” (MA: 297), es la Torre de Londres, tenebroso castillo medieval, donde la muchacha es tenida prisionera.

La historia desarrolla el gusto propio de la época por la ruina y lo oscuro, para lo cual debe esbozar un espacio cuyas características se corresponden con el de las heterotopías góticas, señaladas por Botting (1996): espacios medievales tenebrosos, asociados a la barbarie y la superstición. Enmarcándose en la tradición de novelas como *Clarisse* o *Pamela*, el artículo lleva de título el nombre de la heroína y, al mejor estilo Radcliffe, comporta una enseñanza moral en la que la virtud y resignación cristiana de la protagonista prevalece. La moraleja es puesta explícitamente en boca de Juana Gray, quien da un discurso final ante su pueblo:

quería probar por la resignación a su sentencia, el deseo sincero de expiar una falta que un exceso de piedad filial le había hecho cometer; que la historia de su vida serviría a demostrar que la pureza de las intenciones no justifica de modo alguno los crímenes de hecho, sobre todo cuando estos crímenes tendían en alguna manera a perjudicar el bien público (MA: 300).

El exceso de pasiones como principio femenino y, como falta mayor, dañar el bien público. La heroína, a un paso de la disolución final, puede sobreponerse y sopesar cada uno de los actos que la llevó ante el verdugo. El uso moral y didáctico de este procedimiento, que funciona gracias a la identificación con el protagonista, presenta un momento de regreso a la luz y a la razón, donde emergen sólidamente los valores de la justicia y el orden social. Así, una muchacha con la capacidad de medirse y de poner el bien de su pueblo por encima del propio es justamente el modelo de mujer republicana que los jóvenes románticos promoverán tres años más tarde en las páginas de *La Moda* y que encuentra en *Amalia* de Mármol su realización más memorable (Batticuore, 2005). Si bien *Le Magasin Pittoresque* ofrece otras heroínas femeninas, como Juana de Arco o María de Médicis, los editores de *El Museo Americano* eligen traducir únicamente el artículo de Juana Gray. Esto se debe a que ella evoca el modelo de mujer de los románticos: una lectora “de las Escrituras Santas y de los clásicos” (MA: 298), que prefiere la vida retirada y la rectitud moral. Su única debilidad, como la de Amalia es el amor, que la condena. La moraleja parecería ser la misma que Batticuore lee en *Amalia* cuando la heroína, inmersa en su idilio con Eduardo Belgrano y en la proyección de una domesticidad futura, descuida las vigilancias debidas por el contexto rosista: “la familia distrae y hace bajar la guardia” (Batticuore, 2005: 65). De este modo, el código melodramático del gótico es transcrita en la publicación como un manual de comportamiento femenino, como una muestra de las bárbaras consecuencias de la tiranía y

como una interesante noticia histórica que podía comentarse en los salones. Los castillos oscuros y las muchachas acosadas podían servir, controladas y correctamente dosificadas por la intervención importadora de los letrados locales, como medio a través del cual constituir una nueva sociabilidad.

Al analizar las biografías traducidas en *El Museo Americano* y contrastarlas con aquellas publicadas en *Le Magasin Pittoresque* sale a la luz la deliberada selección del material. Si bien la publicación francesa abunda en biografías de nobles poderosos y corruptos, los editores porteños seleccionaron aquellas que presentan vidas modélicas de hombres arrojados, que enfrentaron la tiranía y llevaron a tierras lejanas la razón y la ciencia. En especial, aquellas en las que se da cuenta del paisaje americano y las hazañas de los viajeros que escribieron sobre estas tierras indómitas y grandiosas. Lo mismo ocurre con las, por cierto menos numerosas, biografías femeninas. Se ignora a Juana de Arco, María de Médici y la reina Ana y sólo se traduce la vida de Juana Gray. Las Provincias del Río de la Plata no necesitaban mujeres guerreras y menos aún reinas ávidas de poder. En contraposición, la vida de Juana Gray, aunque datada a mediados del 1500, funciona como un modelo de la mujer retirada, casta, refinada e instruida, que debe controlar su debilidad y su sentimentalismo en pos del bienestar público. Las jóvenes acomodadas deseosas de moda que el periódico construye como lectoras podían hallar en Juana Gray un ejemplo de conducta que se condice con el de la sociabilidad republicana que los románticos formularían. De este modo, el cotejo demuestra el criterio americanista de selección, que recoge explícitamente ciertas preocupaciones y descarta otras. Varios problemas que el romanticismo transformará en polémicas públicas en 1837 (la constitución poética del paisaje nacional, la formación de hombres de opinión y acción, la función de la prensa, la modernización por el avance científico sobre espacios salvajes) se encuentran ya en los artículos traducidos en *El Museo Americano*. Asimismo, la publicación ofrecía a sus lectores una miscelánea de textos e imágenes que prolongaban el imaginario romántico que se introducía paulatinamente en estas orillas.

*El Recopilador* también publicó una nota biográfica sobre Chateaubriand, como ya evocamos, uno de los éxitos incontestables de la librería española en América. En el número 4, se publica un artículo llamado “Milton y M. de Chateaubriand”, que introduce una polémica: “el más ilustre poeta de nuestros días, el maestro de la nueva lengua (...) ¡M. De Chateaubriand, el gran autor original, ha descendido a la humilde condición de traductor! La noticia es indudable, no es una invención de los partidos literarios” (*ER*: 86). Desde aquí, Gutiérrez desarrolla una oposición entre ambas labores intelectuales que muestra bien cómo

las representaciones de la traducción sostenidas por los porteños eran tributarias de los discursos literalistas europeos, aunque no sin tensiones en un campo periférico. Mientras el escritor es representado como “un genio arriesgado e independiente”, el traductor es una “inteligencia que nada produce de suyo, que no se atreve a crear y se esclaviza a creaciones extranjeras” (ER: 86). Al traducir, Chateaubriand, “el águila que remontaba vuelo dejando atrás a sus iguales” se “unce al arco de un Poeta de Albion” (ER: 86). Así, como un buey atado al yugo, el “Poeta” se vio “reducido a seguir una a una las huellas de un extraño” (ER: 86). Estas afirmaciones resultan singulares en un grupo de letrados que, si bien aspiraba a fundar la literatura nacional, pasaba la mayor parte de su tiempo traduciendo y comentando textos extranjeros. Gutiérrez concluye:

¡El autor de los Mártires, del Genio del Cristianismo, de la Historia de las Revoluciones, el viajero, el poeta, el hábil político, el artista eminente, el par de Francia, el hombre de próspera y adversa fortuna se ve obligado para mantenerse a traducir al francés el Paraíso Perdido de Milton el britano (ER: 87).

En dicha concepción, la traducción resulta una tarea ancilar, reproductiva, que sólo encuentra su justificación en una función de subsistencia. Asimismo, Milton es un poeta anticuado, menor, que carece de la legitimación de un público, autor de un poema “por el cual no quiso darle cien escudos ninguno de los libreros de Londres” (ER: 87). ¿Cómo explicar la selección del poeta francés? Gutiérrez no ofrece una respuesta concreta, pero señala numerosas “analogías” entre ambos escritores. La afinidad entre las subjetividades explica la traducción y sirve como disparador para relatar en paralelo las vidas de los dos poetas, que retoma los lugares comunes de la biografía modélica: ambos cristianos, pobres, viajeros, políticos partícipes de revoluciones. Hay dos puntos, sin embargo que, según Gutiérrez, marcan una divisoria tajante entre ambos. Mientras que el francés consagra su juventud a la tarea poética, Milton es un comerciante que escribe durante su vejez. Asimismo, Milton puso su pluma al servicio de Cromwell, concebido como fanático regicida (ER: 88), mientras que Chateaubriand se mantuvo siempre independiente al poder político de turno y se negó a escribir para el mismo Napoleón. Así, la provocación que implica la escena de un gran poeta traductor se apoya sobre dos críticas, una a la práctica de la traducción en sí y otra a la elección del texto fuente, que confluyen en el rechazo a una labor letrada que responde a intereses económicos o políticos. Lo que hay entre Milton y Chateaubriand es una concepción sobre el lugar del letrado en la nueva sociedad y su relación con el poder. Se reivindica en Chateaubriand su independencia del poder de turno y se valida su figura en la medida en que se trata de un poeta viajero, un mediador entre América y Europa.

Aunque estas publicaciones celebran la internacionalización de la literatura y la inclusión del territorio nacional en “la Orquesta de las Naciones”; reprueban las prácticas intelectuales que operan como mediación en los intercambios literarios. Entre la necesidad de erigirse como creadores legítimos de la cultura nacional y de traducir para sostener publicaciones que a duras penas podían sostenerse de la producción local, este artículo sobre Chateaubriand traductor de Milton expone bien la paradoja que la emergencia del romanticismo trajo a los letrados locales. En efecto, más allá de la autonomía intelectual sobre la que los románticos porteños insistían, la constitución de la República Mundial de las Letras (Casanova, 2001) requería plebeyos dedicados a las labores poco prestigiosas de exportación e importación de las ideas. En una cultura periférica y premoderna como la que se desarrollaba en Buenos Aires hacia la década de 1830, acelerar la distancia a los centros implicaba postergar los honores del poeta laureado y adoptar la figura del polígrafo, que así como escribía poesía, también redactaba artículos de costumbres, prospectos y traducciones para la prensa.

### **2.1.1. George Sand, la socialista ausente**

Hay aspectos en los que los románticos marcaron un desacuerdo explícito con los socialistas franceses, en especial, aquellos vinculados al rol de las mujeres en la sociedad. El saintsimonismo les había otorgado un nuevo papel como reformadoras o “madres espirituales” del pueblo y las había convocado a sumarse a sus filas desde *Le Globe*. Así lo hicieron varias mujeres de letras o pedagogas, que formaron también parte activa de la familia saintsimoniana. Dos de ellas llegaron a publicar en 1831 *La femme Libre*, el primer periódico francés fundado por mujeres (Tarcus, 2016).

Sin embargo, desde *El Iniciador*, los saintsimonianos del Plata sostenían: “La mujer como existe en nuestras sociedades es un ser desgraciado en efecto, es una criatura sin misión ni carácter verdaderamente social. Nace y muere como las flores, destinada al deleite de uno o pocos más” (*EI*: 98). Aunque el artículo finaliza diciendo que ha llegado el momento de que esa situación se modifique y la mujer “salga a trabajar como el hombre por el hombre, por la civilización, por la patria” (*EI*: 99), no hay en estos periódicos referencias al respecto, como tampoco firmas femeninas ni mención a la labor de las sansimonianas europeas. Sólo dos referentes intelectuales femeninos aparecen mencionados en estos periódicos, Madame de Staël y George Sand. A la primera se la evoca siempre episódicamente, en referencias que evocan sus habilidades de conversadora e ignoran su labor de literata. La importación de Sand, en cambio, resulta más compleja. De hecho, la figura de Sand es una suerte de

fantasma femenino que recorre por completo el siglo XIX argentino y reaparece una y otra vez en los paratextos producidos por los románticos entre 1830 y 1880.

Un primer rasgo relevante de la recepción de la autora lo constituye el desfase entre el consumo relativamente extendido de sus ficciones y la reticencia de los románticos a traducirla o darla a leer. Cuando se recorren las páginas de *La Moda*, *El Iniciador* y *El Nacional*, Sand parece ser la única socialista ausente. Si bien por aquellos años la escritora era vocera de los principales principios del arte social promulgado por los románticos porteños (fé en el progreso y en la educación del pueblo como principio civilizador, concepción comprometida de la literatura, misión social del escritor), no hay un solo texto de su autoría en la prensa cultural porteña o montevideana.

En una poética que, como la romántica, validaba la literatura a través de la vida del autor, las causas de dicha reticencia no sorprenden. Hija de un soldado napoleónico descendiente de la aristocracia y una bailarina analfabeta, en 1830, con veinticinco años, viajó a París. Sus dos primeras novelas, *Indiana* (1832) y *Lélia* (1834) se transformaron rápidamente en *best-sellers* transnacionales. Por esos mismos años, la escritora se disfrazaba de hombre para poder participar de espacios políticos vedados a las mujeres, como asambleas y juicios, a la vez que establecía numerosas relaciones con los pensadores de la izquierda más radical de la época: fue discípula de Lamennais, se reunía a discutir política con él y Michel de Bourges, leía a Saint Simon y Pierre Leroux, a quien además sostuvo económicamente. Cuando este fundó una imprenta cooperativa dedicada a publicar poesía obrera, Sand financió el proyecto y prologó antologías poéticas de autores proletarios.

En la sección de “Variedades” de *El Nacional* en marzo de 1839, siete años después de la primera publicación de *Indiana*, aparece una reseña biográfica de la escritora titulada “Celebridades contemporáneas de Madama de Dudevan. Conocidas (sic) por el nombre de Georges Sand (EN: s/n)”. Ya desde el título, el artículo realiza tres operaciones: niega a Sand toda prerrogativa autoral, la despolitiza y presenta una figura de escritor novedosa en la prensa porteña de la época, la de la celebridad. El texto desvía los tópicos románticos de la autoría modélica, masculina y viajera, con lo que produce un gesto prescriptivo sobre la imagen de la escritora en el Plata. Una mujer que publica e interviene en la política no es una escritora, muchos menos una autora, sino una celebridad. La imagen de Sand se domestica a través de los lugares comunes de la narración novelesca: es primero la joven mal casada a causa de una madre cruel, luego “la señora de provincia” que llega a París con el sueño de triunfar y, por último, la bohemia que vive con su nuevo amante “pobre pero feliz” (EN: s/n). No se la representa leyendo ni escribiendo, solo conversando, y su entrada al mundo de las

letras es producto fortuito de la desidia de Jules Sandeau: “El joven Sandeau que al principio debía escribir el segundo tomo se excusó de temor de no poder llenar bien su objeto, y la obra fue acabada por Georges Sand” (EN: s/n). Su vida de escritora es siempre producto de la tutela masculina, es el redactor de *Le Figaro* quien le propone el seudónimo de Georges Sand, es Lamennais quien le permite entrar a la prensa. En el mismo sentido, Sand no tiene una obra ni una poética. Lejos de la escritura genial y desinteresada del romántico, se menciona el dinero que el librero le paga por *Indiana* y se agrega: “Poco después se vio aparecer Valentina, Lélia, Jacques, Andrés”. Sus novelas, como mercancías, se apilan una sobre la otra sin referencia ni tradición. Es una “romancista célebre” (EN: s/n), que goza del reconocimiento del público, pero no del de sus pares, con quien la relación se da más en términos de una protección paternalista que de reconocimiento o consagración. Para finalizar, se dice que la escritora se ha retirado nuevamente a provincia donde se espera se dedique a “trabajos serios” (EN: s/n). Así, ante la imposibilidad de representar a Sand como autora, se define la imagen de la “celebridad literaria” (EN: s/n), que no es más que la de la mujer novelista. Esta escritura banal, producida en serie, motivada por el lucro económico, carente de genealogía, es la escritura bastarda del folletín. A través de Sand, el artículo prefigura por primera vez en el Plata la noción de “literatura industrial” que Sainte Beuve formulará desde la *Revue de Deux Mondes* también en 1839:

Ce qui la caractérise en ce moment cette littérature, et la rend un phénomène tout-à-fait propre à ce temps-ci, c’est la naïveté et souvent l’audace de sa requête, d’être nécessaire et de passer en demande toutes les bornes du nécessaire, de se mêler avec une passion effrénée de la gloire ou plutôt de la célébrité (1839: 677)

[Lo que caracteriza en este momento a esa literatura, y la vuelve un fenómeno por completo propio de estos tiempos, es la ingenuidad y a menudo la audacia de su búsqueda, necesita sobrepasar todos los límites de lo necesario, mezclarse, con una pasión desenfrenada, con la gloria o más bien con la fama]

Así, el artículo recurre a un tipo de biografía diferente al que abundaba en este tipo de publicaciones en la prensa literaria de los románticos. Contra el modelo de la vida célebre y pública que encarnaban Chateaubriand y Saint Simon; en la biografía de Sand entra la vida privada, bajo la forma del escándalo amoroso, junto con los análisis psicologistas. El texto no se propone una función representativa, la vida de Sand no es edificante ni ejemplar. Su excepcionalidad no radica en un carácter modélico, sino que se la compara con Byron y Robespierre, ella es una excéntrica, una excepción, una curiosidad propia de la sección de variedades, un personaje de folletín. El enunciador se ampara en “el rumor” (EN: s/n) para hacer ingresar decorosamente la maledicencia. Así Sand se despolitiza: sus vestimentas masculinas son un capricho de mujer extravagante, nada se dice sobre sus ideas feministas y

su actividad militante se reduce a una escena de caridad, en la que la francesa ofrece un empleo a un ex convicto. De este modo, la escritora es objeto de una importación *in absentia*, se habla de ella pero no se la traduce. Se la presenta al público local a través de un modelo novedoso de biografía de escritor, donde el escándalo y el rumor de la vida privada ponen un límite infranqueable a la biografía del gran hombre de cuño ilustrado. Podemos leer tal renovación como producto de una modulación emergente de la autoría, la de la celebridad, indefectiblemente vinculada al éxito comercial de la novela. Al presentar a Sand como una folletinista, se banaliza su proyecto literario y se opera un corrimiento de la posición de la escritora, ya no asociada al grupo de los románticos socialistas y su proyecto de una literatura seria, comprometida con el pueblo, sino como una suerte de figura excéntrica, que anuncia a Sue, Dumas o Soulié. Lo que los románticos emprenden es una política atenuadora de la importación vinculada a una división genérica -en su doble sentido- del trabajo intelectual, en cuyo desfase respecto del campo literario francés puede entenderse como el fracaso que, a excepción de *Amalia*, signó al proyecto novelístico del romanticismo.

### **2.3. Victor Hugo, las derivas del líder consagrado en el Río de la Plata**

Con una trayectoria literaria que recorre la mayor parte del siglo y va de la impugnación juvenil de la institución teatral a fines de 1820 a la consagración definitiva, dada por el ingreso a la Academia Francesa en 1841 y la exhumación de sus restos en el Panteón, Victor Hugo encarna la figura del gran hombre de letras decimonónico, guía y modelo no sólo de las por entonces nuevas generaciones de literatos franceses, sino también de los jóvenes porteños, que lo leían con avidez desde los distantes márgenes del Río de la Plata e hicieron del “Prefacio a Cromwell” el panfleto matriz de sus tempranas aspiraciones intelectuales. El líder del romanticismo francés es, junto a Chateaubriand y Byron, la referencia infaltable que la crítica sobre la Generación de 1837 ofrece para pensar las relaciones de influencia y recepción establecidas entre la literatura europea y la local (Weinberg, 1958; Jitrik, 1970; Myers, 2005; Sarlo y Altamirano, 2016). En efecto, basta recorrer los clásicos de la literatura argentina del siglo xix para corroborar la presencia insistente de la escritura hugoliana: los versos de *Les Orientales* abren “La Cautiva” y dan forma al desierto bárbaro imaginado por Sarmiento en *Facundo*, así como al terror rosista denunciado por Mármol en *Amalia*. Sin embargo, cuando el interrogante por los vínculos entre literaturas se corre de los epígrafes laudatorios y los homenajes, vemos que la

importación del escritor constituyó un proceso complejo y contradictorio, aun en lo que respecta a una figura de prestigio indiscutible como la de Victor Hugo.

El enorme impacto del poeta francés en Latinoamérica se advierte con solo revisar las numerosas traducciones de su obra que se hicieron a lo largo del siglo xix, incluso por parte de letrados que discutieron, cuando no directamente impugnaron, los principios estéticos del romanticismo. Las primeras traducciones de Hugo en el continente se hicieron con apenas unos meses de diferencia respecto de las ediciones europeas. Hacia el período de entresiglos, cuando el romanticismo se consideró definitivamente caduco, Martí seguía traduciendo a Hugo, lo que da cuenta de su permanencia como clásico, más allá de las contiendas entre escuelas. Si, tal como sostiene Paul Bénichou (1984), el romanticismo francés se constituyó como respuesta paradójica a la emergencia de un nuevo orden social en el que las antiguas certidumbres se desvanecían, entendemos la pregnancia que tal literatura tuvo en el continente americano, que en sus diversas latitudes transitaba el fin del régimen colonial, la guerra y la consiguiente necesidad de definir programáticamente una nueva sociedad. Muchos americanos tradujeron al líder de la célebre Batalla de *Hernani*: los cubanos José de Armas y Céspedes, Agustín Zárrega y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Pagni, 2008); el guatemalteco Domingo Estrada, el salvadoreño Francisco Antonio Gavidia, el venezolano Salustio González Rincones. En 1889, José Marías Rivas Groot publicó en Bogotá la antología *Victor Hugo en América* que reúne casi cien poemas llevados al español por más de cuarenta traductores americanos, entre los cuales, además de los ya mencionados, encontramos a José Antonio Soffía, Ricardo Palma y Rafael Pombo.

### **2.3.1. Sociabilidades civilizadoras: traducciones en el Salón Literario**

En 1837, con la apertura del Salón Literario, el romanticismo porteño se institucionalizó y adquirió el sentido de unidad que permitiría a sus miembros formular un proyecto político y literario común (Myers, 2005; Molina, 2000). La organización del salón, forma asociativa típicamente decimonónica, pone en evidencia dos aspectos fundamentales: la voluntad de los jóvenes románticos de participar activamente de la vida pública porteña como guías morales de su sociedad y la centralidad que en tal cometido tenían las tareas intelectuales como marca legitimadora de distinción. En las reuniones semanales que se celebraron en la trastienda de la librería de Marcos Sastre, se leyeron y discutieron algunos de los textos fundantes de la literatura argentina, entre los cuales la lectura de “La Cautiva” por Echeverría se ha ganado para las primeras historia literarias nacionales el estatuto de momento fundacional (Rojas, 1960). Hay un aspecto, sin embargo, en el que no se ha

reparado debidamente: entre la enorme cantidad de textos que se leyeron, comentaron y discutieron entre la prensa, las librerías y el salón; circularon muchos textos extranjeros, algunos de ellos especialmente traducidos para las reuniones realizadas en la Librería Argentina. Entre ellos, sobresale la traducción *Claude Gueux*, alegato contra la pena de muerte de Victor Hugo, realizada por Alberdi como introducción a la primera lectura pública de su *Fragmento preliminar al estudio del derecho*. La lectura del relato de Hugo en el Salón Literario se dividió en dos encuentros. El primero fue el del 19 de julio de 1837, día en que se puso a la venta en la librería de Marcos Sastre el texto de Alberdi. La segunda parte fue leída en la reunión siguiente, el 26 de julio (Weinberg, 1977).

Podríamos preguntarnos por qué los románticos deciden traducir a Hugo y no a otros autores más consagrados, como Chateaubriand, o más populares, como Balzac o Dumas. La posición del escritor en la República Mundial de las Letras ofrece una primera explicación. Para fines de 1830, Hugo es el gran renovador de la literatura parisina y a la vez un miembro estable y consagrado del campo literario francés que, con *Cromwell* y su prefacio en 1827 y luego con la célebre *bataille d'Hernani* en 1830, había convulsionado cánones estéticos franceses que llevaban siglos instaurados como inapelables. Asimismo, Hugo era el líder del movimiento romántico, que no solo venía a modernizar las poéticas literarias tradicionales, sino a instaurar “el liberalismo en literatura” (Hugo, 1836). Por su doble posición, autor aclamado en París que, a su vez, escribe en la lengua literaria mundial (el francés, poseedor de grandes clásicos y de los exitosos autores de moda en la época), traducir a Hugo no solo implicaba acumular capital literario, sino también, en términos de Pascale Casanova (2002), acelerar el tiempo de modernización de una literatura naciente y periférica (Even-Zohar, 1999) y así aproximarla geográfica y cronológicamente a las dinámicas de las literatura centrales. De este modo, Hugo autoriza y a la vez moderniza, ímpetu renovador que se condice con el proyecto reformador de las costumbres emprendido en esos años por los románticos en *La Moda*, *El Museo Americano* o *El Recopilador*. En este sentido, se establece una homología entre la posición del joven Hugo a principios de la década de 1830, avanzada de la renovación literaria parisina, y la autopercepción de los jóvenes porteños hacia fines de la misma década, que venían a superar el proyecto unitario tanto en su dimensión política como en su correlato estético, el clasicismo.

La selección de Hugo se debe también a filiaciones literarias vinculadas a la poética de la literatura social formulada por Alberdi y los románticos en esos años. Este alegato contra la pena de muerte es de igual modo una muestra del arte comprometido en los dos sentidos en

que lo entendía el romanticismo local: producto de un *fait divers* impactante, era descripción de la realidad social parisina a la vez que interpretación y denuncia, con miras a reformar las costumbres y el pensamiento. A diferencia de los dramas medievales hugolianos, protagonizados por reinas y cortesanos lujuriosos, o de su poesía lírica, que hacía la celebración del poeta apartado del mundo, este relato breve se presta a la lectura en voz alta y se corresponde con los preceptos del arte socialista tal como los entendía y preconizaba Alberdi tan solo unos meses después desde las páginas de *La Moda*.

La selección del material extranjero viene dada también por restricciones debidas a la condición periférica de los americanos, dependientes de las decisiones comerciales de los libreros europeos. Hoy podemos conocer los títulos que Marcos Sastre ofrecía a sus clientes gracias al trabajo realizado por Alejandro Parada, quien en 2008 publicó el catálogo de la Librería Argentina (Parada, 2008; 2005). El documento resulta una fuente de gran valor para la historia de la traducción, en tanto nos permite conocer el perfil editorial del librero y sus políticas importadoras, así como los títulos de literatura extranjera que circulaban en la época. Cuando indagamos las obras de Hugo que conformaban la oferta de Sastre, nos encontramos únicamente con la siguiente entrada: *Victor Hugo, Le dernier jour d'un condamné* (Parada, 2008). Muy probablemente se trate de la edición belga del texto, publicada en Bruselas por la casa Laurent en 1835. Esta reimpression venía acompañada de *Claude Gueux*, aparecido inicialmente en 1834 en *La Revue de Paris*. Por un lado, el relato es lo único que había a disposición en la Librería Argentina, lo que de todos modos manifiesta la alianza deliberada entre el proyecto librero de Sastre y la labor intelectual de los románticos, que consistía en capitalizar los recursos bibliográficos ofrecidos en el comercio resignificándolos en función de un proyecto cultural local y nacionalizador. Aunque la elección del texto venga dada más por restricciones materiales que por la selección de los organizadores del Salón, las condiciones de circulación del texto le imprimen significativas modificaciones a su lectura e interpretación, vinculadas a la sociabilidad literaria porteña. En definitiva, preguntarnos por los criterios de selección de *Claude Gueux* evidencia una serie de asonancias cronológicas y geográficas propias de las condiciones desiguales del sistema literario mundial. Ante tales restricciones, los letrados locales practicaron un intento de apropiación simbólica sumamente paradójico, en tanto quiso darse por fuera de las condiciones jerárquicas con las que circularon los textos literarios y sus traducciones. Los ritmos van a destiempo: los románticos tradujeron a Hugo por su éxito renovador en 1837, cuando el escritor era ya un miembro consagrado y respetado del canon francés. Al utilizar el relato de Hugo como prólogo de su

ensayo, Alberdi supeditaba la ficción francesa al discurso jurídico nacional, a la vez que buscaba legitimarse en la autoridad del escritor literario. De este modo, importar constituyó una operación de manipulación estratégica: primero, establecer una autoridad y, a continuación, anexionarla al proyecto literario local de acuerdo con intereses coyunturales y divergentes. Los usos de la ficción se abren así a diversas estrategias textuales y editoriales que se explican según los marcos asociativos que rodearon la publicación literaria.

### **2.3.2. Hugo, un prefacio en el salón**

El texto de Hugo opera como un prólogo, un discurso previo, que se introduce antes del *Fragmento Preliminar*, lo que desestabiliza la jerarquía de cada discurso. El traspaso de capital simbólico del centro a la periferia se produce al precio de una serie de modificaciones que reconducen el sentido del texto hugoliano hacia problemáticas por completo ajenas a las de su contexto de producción. En términos de Bourdieu (2002), *Claude Gueux* es un texto que viajó sin su contexto. La primera operación traductiva, de hecho, consiste en despojar al relato de los paratextos producidos en Europa para volverlo un paratexto en sí mismo. En este sentido, la traducción es otra de las escrituras alberdianas impelidas por la controversia, tal como sostiene Carlos Altamirano respecto de sus escrituras directas (2012). Sin embargo, ¿qué tipo de prólogo es este, que evade el registro típicamente laudatorio o explicativo que caracteriza al género?, ¿podemos encontrar en *Claude Gueux* una suerte de protocolo de lectura desde el cual comprender el *Fragmento preliminar al estudio del derecho*?, ¿qué cruces habilita esta compaginación de literatura y texto de tesis en el contexto del Salón?

Una primera clave para entender el estatuto de la ficción en la escritura alberdiana se encuentra en el sistema doctrinario expuesto a través del mismo *Fragmento Preliminar*. Para Alberdi, no era la literatura, sino la filosofía política la ciencia en la que se cifraba la utopía de las jóvenes naciones americanas (Altamirano, 2012). A ella correspondía desarrollar un pensamiento autóctono que permitiera a la sociedad argentina captar y comprender sus rasgos distintivos, para con ellos insertarse en las vías del progreso internacional iniciado en los centros, con las revoluciones tecnológicas e ideológicas de Inglaterra, Francia y Alemania. Se trata para Alberdi de imaginar las bases legales del Estado argentino, condición *sine qua non* de la unión nacional, pero no como pura contingencia local, sino como forma o expresión de un principio universal, el de la razón letrada (Mayer, 1963), que buscaba insertar al puerto porteño en otro de los nodos del capitalismo transnacional que se entramaba desde Europa. Alberdi concebía esta organización internacional con una metáfora artística, la de la orquesta

de las naciones (Alberdi, 1984: 5.). Esta figura evoca un ideal, el de la armonía musical, que se presenta como el resultado universal e inmaterial de la práctica, a la vez conjunta y específica, de cada nación. La comparación con la música señala, entre otras cosas, que la división internacional del trabajo involucraba también para Alberdi las labores intelectuales, artísticas y literarias, a las que correspondía justamente desarrollar el estudio de lo que caracterizaba y definía la misión de cada miembro de la orquesta, es decir, lo auténticamente nacional. Al respecto, sostiene Alberdi en la Introducción del *Fragmento Preliminar*: “Una nación no es una nación sino por la conciencia profunda y reflexiva de los elementos que la constituyen” (1984: 7). De este modo, la renovación legal e institucional, que era el principal objetivo del *Fragmento*, no consistía simplemente en transplantar al suelo americano un *corpus* de normas creadas en el extranjero, sino en aunar esfuerzos sobre el estudio detenido de las costumbres y rasgos locales: “Es pues ya tiempo de comenzar la conquista de una conciencia nacional, por la aplicación de nuestra razón naciente a todas las fases de nuestra vida nacional” (1984: 7). Así, para Alberdi, sin filosofía no había nación posible. Sin embargo, la superioridad de la disciplina filosófica no elimina la necesidad de cultivar y fomentar otras áreas de lo que en la época se llamaba el “saber espiritual o moral” de un pueblo:

Existe pues un paralelismo fatal entre la libertad y la civilización, o más bien, hay un equilibrio indestructible entre todos los elementos de la civilización, y cuando no marchan todos, no marcha ninguno. El pueblo que quiera ser libre ha de ser industrial, artista, filósofo, creyente, moral. Suprímase uno de estos elementos, se vuelve a la barbarie (Alberdi, 1984: 10).

A continuación, Alberdi define de este modo el objetivo de su *Estudio Preliminar*:

Tal es pues nuestra misión presente: el estudio y el desarrollo pacífico del espíritu americano, bajo la forma más adecuada y propia. Nosotros hemos debido suponer en la persona grande y poderosa que preside nuestros destinos públicos una fuerte intuición de estas verdades, a la vista de su profundo instinto antipático hacia las teorías exóticas (10).

Frase compleja, pasaje extraño y problemático entre la centralidad de la razón europea y la suma del poder (¿local?, ¿periférico?) del Restaurador de las leyes. Sin conexión evidente con el enunciado anterior, la sentencia establece una primera incompatibilidad: la que hace a Rosas intuir unas “verdades” que son, en realidad, producto de la razón letrada y del estudio del historicismo romántico. Segunda contraposición: tal intuición provendría de un “instinto” antieuropeo del gobernador. En Rosas los opuestos se integran. Ahora bien, la clave que permite este pasaje problemático entre el pensamiento europeo y el instinto telúrico del gobernador no proviene ya de la filosofía política, sino de la ficción. Rosas, en los textos que Alberdi compone para el Salón, es “persona grande y poderosa” (Alberdi, 1984: 10), “genio”, “hombre extraordinario” (Alberdi, 1977: 141). La serie de denominaciones con las que el

joven literato se refiere al Restaurador proceden del discurso literario en boga en la época y contribuyen a representarlo como un héroe romántico, sujeto fuera de la común en el que conviven principios antagónicos, sublimes y grotescos diría la poética hugoliana. Esta lectura dicotómica, escindida entre la preocupación por la realidad social, siempre coyuntural, y un ideal universalizante, era también una clave de la poética de Victor Hugo, quien, proponiendo la integración poética de lo grotesco y lo sublime, desbarató la normativa clásica según la cual la virtud correspondía a los nobles y el vicio a la servidumbre.

*Claude Gueux*, como señalamos, es un alegato contra la pena de muerte que Hugo, inspirado por una noticia policial, redacta en 1832, apenas concluido el prólogo de *Le Dernier Jour d'un Condamné*. Claude Gueux, un obrero pobre, roba para alimentar a su familia y es enviado a prisión. Allí, conoce a Albin, un joven que le salva la vida por compartir con él su magra ración de comida. Entre ambos personajes se establece una relación de profunda amistad que se ve interrumpida cuando el director de la prisión, literalmente caracterizado de “tirano”, traslada a Albin con el único fin de dañar a Claude, pues estaba celoso de la misteriosa autoridad espiritual que el recluso ejercía sobre los otros prisioneros. El preso, desesperado, pide por su amigo en reiteradas ocasiones hasta que se decide a asesinar a hachazos al director, legitimado por el consentimiento de sus compañeros de encierro. Como castigo, es condenado a muerte.

Muestra de esa grandeza conmovedora promovida por el romanticismo, que a la vez queda trágicamente sumida en la miseria, es Claude Gueux, protagonista del relato a quien el narrador nos describe como simultáneamente rey y prisionero, “fort maltraité par l'éducation, fort bien traité par la nature, ne sachant pas lire et sachant penser” [“muy maltratado por la educación, muy bien tratado por la naturaleza, sin saber leer pero sabiendo pensar”] (Hugo, 1910: 747). Sobre la doble naturaleza antagónica de su héroe, la narración ofrece dos claves de lectura. Por un lado, podemos leerla como la transcripción clara y fidedigna de un *fait divers* parisino. El narrador, en efecto, construye el relato con una sintaxis simple, clara, por momentos paratáctica, que expone algunos de los recursos propios del “*effet du réel*” (Barthes, 1966): datos numéricos, fechas precisas, descripción de costumbres carcelarias, transcripción de discursos legales. Cuando debe pronunciarse sobre el destino de su protagonista, el narrador esgrime la siguiente afirmación: “*L'affaire* (en francés, el “asunto”, palabra lo suficientemente ambigua como para designar simultáneamente el caso judicial de Claude Gueux o, metaliterariamente, el relato completo), *L'affaire était terrible, droit et simple*” [“El asunto era terrible, claro y simple”] (Hugo, 1910: 785). A través de estos

recursos, el relato buscaba construirse como testimonio y adquirir el poder retórico y performativo de un alegato, discurso que se quiere legal e inapelable, a favor de los marginados sociales. Simultáneamente, el texto presenta otras características que lo aproximan genéricamente al relato moral: se trata de una narración breve, concluida por una explicitación concisa de la enseñanza que el lector debe extraer de la historia:

Nous avons cru devoir raconter en détail l'histoire de Claude Gueux, parce que, selon nous, tous les paragraphes de cette histoire pourraient servir de têtes de chapitre au livre où serait résolu le grand problème du peuple au dix-neuvième siècle.

[Creímos que nos correspondía contar en detalle la historia de Claude Gueux, porque, para nosotros, todos los párrafos de esta historia podrían servir como epígrafes del libro donde será resuelto el gran problema del pueblo en el siglo xix"] (Hugo, 1910: 763)

A pesar de su estilo lacónico y objetivista, el narrador valora explícitamente ciertas escenas, a las que califica de “extraordinarias”. La apelación a favor de la excepción romántica se materializa en la figura inculta y miserable de Claude Gueux, cuya indignancia destaca aún más la nobleza de sus ideas. Cuando Claude se dirige a sus compañeros de encierro con el fin de comunicar y consensuar su decisión de asesinar al jefe de la prisión, podemos leer: “Alors il se passa dans cet atelier une scène extraordinaire, une scène qui n'est ni sans majesté ni sans terreur, la seule de ce genre qu'aucune histoire puisse raconter” [“En ese momento ocurrió en el taller una escena extraordinaria, una escena que no carece de majestad ni de terror, la única de este tipo que ninguna historia pueda contar”] (Hugo, 1910: 755). Así, la descripción verista y trágica de la injusticia social francesa es una denuncia, pero también un decorado que resalta aún más la singularidad y superioridad moral del protagonista. El relato busca conjugar la eficacia política y la literaria construyendo un mundo narrativo que se quiere la pura excepcionalidad: producto, por un lado, de la convencionalidad burocrática del sistema legal; por otro, creación del genio romántico en su eterna búsqueda del ideal.

Más allá de la prédica alberdiana, los principios de la ficción literaria y el ensayo filosófico se contaminan. En un momento previo a la especificación y consolidación de las disciplinas científicas, la literatura traducida funciona como un material de la filosofía, como un caso judicial concreto desde el cual estudiar el funcionamiento de las leyes y sus consecuencias funestas. Pero también hay un traspaso de la comprensión política a la ficción. Bajo este aspecto, la literatura establece modelos con los cuales entender la realidad política local. En este contexto temprano, en el que los miembros del salón buscaban persuadir al soberano de la necesidad de un grupo letrado que lo asesore (Myers, 2005), el personaje romántico es un soporte que permite integrar la excepcionalidad de Rosas como poder fuerte

y legítimo y como régimen personalista, concebido sobre principios muy disímiles a los liberales. Sin embargo, resulta evidente el estatuto sumamente problemático y crítico de la estrategia alberdiana que, por un lado, celebra a Rosas y, por otro, denuncia la corrupción de los agentes del Estado y la violencia absurda de la pena de muerte (aplicada durante su régimen), a la vez que declara la necesidad de un sistema letrado europeizante de legalidad consuetudinaria (cercano al que el bando unitario había intentado implementar).

### 2.3.3. Victor Hugo y la literatura romántica en el Montevideo del exilio

A partir de 1840, tras el bloqueo de Buenos Aires, Montevideo se convirtió en el único puerto del Plata abierto a las mercaderías europeas y, por lo tanto, en el principal centro regional del comercio librero. La Constitución uruguaya de 1830, de marcado cuño liberal, imponía pocas restricciones a la inmigración, por lo que en las concurridas calles de la ciudad se daban encuentro los proscritos unitarios, los románticos y cientos de exiliados franceses y de toda Europa<sup>15</sup>. Entre ellos, numerosos escritores y trabajadores de la edición, tipógrafos, cajistas y libreros. Con la Guerra Grande (1839) y el segundo sitio (1843-1851), tal como señala Horacio Tarcus (2016), Montevideo se transformó en el epicentro de un “escenario transnacional de guerra civil, luchas políticas, intrigas diplomáticas y periodismo” (241). Así, la politización de la ciudad trajo aparejada una eclosión del impreso y sus prácticas. Hacia fines de la década de 1830, se produjo un movimiento en la vida intelectual oriental similar al que se había dado en Buenos Aires desde finales de 1820: creció el número de periódicos, librerías e imprentas. Entre ellas, la librería de Hernández<sup>16</sup> era la más grande y aquella cuyos “anaqueles repletos de libros europeos en los cuatro idiomas principales de la ciudad cosmopolita” (Arrieta, 1958: 24) proveían de literatura francesa a los lectores orientales. A partir de 1834, Hernández también dirigió la Imprenta de los Amigos, responsable principal

---

<sup>15</sup> Pablo Rocca (2015) establece que la población de Montevideo y sus alrededores ascendía en 1843 a 31 mil habitantes, de los cuales 19 mil eran extranjeros. La mayor parte de ellos eran franceses, exiliados del gobierno de Luis Felipe. La presencia de figuras destacadas de la vida política europea, como Giuseppe Garibaldi, hizo de la región un verdadero “hervidero de ideas sansimonianas” (Tarcus, 2016).

<sup>16</sup> La librería fue instalada a principios de la década de 1830 por Jaime Hernández (*circa* 1800-1861), tipógrafo, editor y periodista español. El imprentero llegó a Montevideo en 1827 y durante varias décadas se dedicó al comercio de esclavos y a administrar varios emprendimientos vinculados con el rubro librero. En su librería se organizaba una tertulia, en la que era frecuente ver a Alberdi, Mitre o Lamas, desde los primeros años de su exilio. Según lo que sostiene Fernández-Saldaña (1944), Jaime Hernández entabló una cercana amistad con los románticos porteños e incluso fue quien trajo de París la biblioteca de Echeverría. Asimismo, en la librería funcionaba una imprenta en la que se editaron numerosos periódicos como *La Revista Española* (1841) o *El Iris* (1848-1849). Como editor, Hernández impulsó un proyecto notable, la publicación en 1847 de *El Conde de Montecristo* en diez tomos, primera edición americana del folletín de Dumas (Fernández-Saldaña, 1944, 1945). En la vidriera de la librería, se exhibían papeles informativos y partes oficiales enviados por el gobierno así como el primer daguerrotipo que circuló en la región, introducido por el Abate Louis Comte (Rocca, 2015; Ramírez, 1952; Fernández-Aldaña, 1944).

de la producción de impresos en la ciudad y, durante la década de 1840, la Imprenta Oriental, en cuyos talleres se imprimía *El Nacional*<sup>17</sup>. De este modo, el periódico no solo servía como soporte de traducciones y polémicas literarias, sino que también era una plataforma desde la cual promocionar y difundir los productos de la librería. Los anuncios de venta de libros que Jaime Hernández publicó en *El Nacional* nos permiten ver que las preferencias de los lectores orientales no distaban significativamente de las de los porteños de por aquel entonces, es decir, que la novela francesa constituyó el principal consumo literario de la época. Un extenso anuncio publicado en febrero de 1839 promocionaba “Cándido ó el optimismo por Voltaire traducción de Moratin”, con debida consignación de autor y traductor, como también “Un sueño ó las tumbas, Julia ó los subterráneos del castillo de Magini, Ricardo y Sofía o los yerros del amor, la Familia de Vieland ó los prodigios” (EN, 1839: s/n). Ya se tratara de su vertiente filosófica e ilustrada o de las repercusiones transatlánticas del gótico, la novela era la dominante en estos anuncios en lo que de literatura se trata. Otro aviso, esta vez publicado por el Sr. Luis Baena, ofrece un catálogo de “obras liberales” de Lamennais, Tocqueville y Blanqui para “las personas capaces de apreciarlas” y “al público en general”, obras de medicina, diccionarios y “*Romans à l'ordre du jour*” [novelas a la orden del día], la sección más numerosa en la que se encuentran varios títulos de Soulié, Dumas, Balzac, George Sand y Jules Janin. Por su parte, la grilla teatral también era testimonio del gusto generalizado por la novela y de la ambición de las compañías de hacerse ver. Las adaptaciones de *Pablo y Virginia* de Saint-Pierre, *Atala* de Chateaubriand, *El Conde de Montecristo* de Dumas o *El Castillo del Diablo* de Sue son sólo algunas de las tantas con las que los directores de la época se disputaban los deseos de consumo del público.

Con la entrada de ficciones novelescas a los puertos del Plata, los lectores de la región se aficionaron a un imaginario poblado de adulterios, emociones exacerbadas, castillos medievales, crímenes e intrigas cortesanas. Atento a las nuevas bogas, Fernando Quijano se desempeñó como un activo importador literario, que guiaba sus operaciones de selección del catálogo francés por un criterio moderno, el gusto del público. De hecho, por aquellos años, un anuncio difundido por la librería de Hernández en el periódico *El Nacional* rezaba:

Habiendo manifestado un notable número de personas el deseo de que se reimprimiese entre nosotros el drama del célebre Victor Hugo MARÍA TUDOR se ha formado una empresa con

---

<sup>17</sup> Luego de que se cancelara la primera publicación del periódico por orden de Oribe, la segunda época de *El Nacional. Diario político, literario y mercantil* se extiende de 1838 a 1846, período durante el cual se alternan diversos directores y colaboradores, todos ellos asociados al romanticismo porteño: Juan Bautista Alberdi, Juan Thompson, Félix Frías, Bartolomé Mitre. De 1839 a 1845, José Rivera Indarte fue el principal redactor (Zinny, 1883).

este objetivo; y ella tiene la satisfacción de anunciarle al público que saldrá a la luz dentro de breves días el mencionado drama *sin supresión ni modificación de ninguna clase*. (EN, 16 de abril de 1840. Las cursivas corresponden al original)

El exilio en Montevideo implicó, asimismo, un giro rotundo para el proyecto literario de los románticos porteños que supuso un acercamiento ideológico al grupo unitario y una reformulación del proyecto literario, en consonancia con el cual la escritura de los proscritos se volvió definitivamente facciosa y denunciante. Sin embargo, el objetivo de producir a través de la prensa una reforma progresiva de las costumbres siguió en pie. Publicaciones como *El Iniciador* o *El Corsario*, en las que participaron, entre otros, Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané o Bartolomé Mitre, intentaron establecer una línea de continuidad con aquellos periódicos como *La Moda* o *El Museo Americano*. *El Recopilador*. De este modo, las traducciones de Hugo se multiplicaron, sucedieron y, como veremos con el caso de *Claude Gueux*, se reeditaron.

El primero de junio de 1838 se publicó, en la parte inferior de las páginas de *El Iniciador*, la segunda escena del primer acto de *Hernani*, bajo el título “Bellezas de Victor Hugo. Tomadas de la traducción de D. Eugenio Ochoa” (EI, 1838: 79). Ochoa fue un traductor, poeta y editor español, que entre 1835 y 1836 cofundó y dirigió la revista literaria *El Artista*, en la que participaron escritores afines al ideario del romanticismo argentino como Espronceda. Fue también uno de los principales introductores del romanticismo francés en España. Tradujo, en varias ocasiones por primera vez, obras de Hugo, Balzac, George Sand, Dumas y Soulié. Su traducción de *Hernani* data de 1836 y recibió un comentario elogioso de Théophile Gautier, quien además asistió, en ese mismo año, a la representación de la obra durante su estancia en España (Gautier, 1920). La versión de *El Iniciador* reproduce fielmente la traducción de Ochoa con algunas correcciones ortográficas, aunque no ofrece el fragmento completo. El segundo acto de *Hernani* presenta el apasionado diálogo amoroso entre el protagonista, un bandido proscrito por el rey a causa de un antiguo enfrentamiento familiar, y Doña Sol, una joven virtuosa y hermosa prometida por dinero al anciano duque Don Ruy Gomes de Silva. En él, el héroe romántico le pide a su amada que abandone por amor su apacible vida y pase a ser otro miembro de la banda de más de tres mil bandidos que se esconden en los bosques, dirigidos por Hernani. En la pieza francesa, así como en la versión de Ochoa, el diálogo es abruptamente interrumpido por Don Carlos, el rey que, encaprichado con la bella muchacha y por medio de un soborno, se oculta en un armario para seducirla cuando la encuentre sola. *El Iniciador* interrumpe la escena antes de la aparición del rey, en una sugerente pregunta que Hernani dirige a Doña Sol:

Mira...  
Siendo bandido me amas  
Desterrado me amarías? (*El*, 1838: 87)

Al recortar la traducción, el semanario desplaza el núcleo problemático de la obra en función de los intereses particulares del proyecto romántico local. Ya no se trata de la disputa entre un poder legítimo y la tiranía o de una reivindicación del amor libre y elegido contra el amor pasión lascivo del rey como ha visto la crítica en la obra (Laforgue, 2008; Rosa, 1990); tampoco se trata de recordar la célebre *bataille d'Hernani* o la polémica contra el clasicismo y la normativa en el teatro, sino de una pregunta que apunta a los deberes femeninos frente al destierro. Sobre la premisa de una lectura romántica en la que opera un juego de identificaciones entre el protagonista, el autor y los lectores, la escena íntima y sentimental se cierra con una apelación directa al público, en consonancia con el programa de formación de una lectora republicana.

Tan solo dos años después, Hugo volvió a ser una fuente literaria privilegiada para los románticos. El *Claude Gueux* que Alberdi había traducido para las reuniones del Salón Literario, se reeditó en la prensa de Montevideo, en el hebdomadario *El Corsario*, dirigido por el mismo Alberdi. Una vez más, el carácter compilador de la prensa literaria romántica articulaba la metáfora que daba nombre al periódico, cuyo prospecto sostenía:

*El Corsario* vivirá principalmente del botín [...] Más bien pirata que corsario, nuestro semanario atacará sin distinción de bandera, y un domingo se presentará lleno de artículos españoles, otro domingo trayendo a remolque al *Despertador*, al *Jornal do Comercio*, otro domingo trayendo prisioneros a su bordo a Janin, a Scribe, a George Sand; de repente se levantará de las aguas como un pez-volador y caerá en medio de los gabinetes y de las academias literarias de Europa (*EC*, 1840: 3).

Ecléctico y estrábico, el semanario se proponía amoldarse a las preferencias de los lectores, y en particular, el de las lectoras, ofreciendo los favoritos de la literatura mundial, a la vez que publicaba noticias sobre el avance de los ejércitos de Lavalle. “Teniendo por patria el mundo, por religión la libertad, y por ley el odio a los tiranos” (*EC*, 1840: 3) la publicación tenía también una misión social y política: “será una ley constante [...] la de tomar siempre lo que más diga con las necesidades actuales” (*EC*, 1840: 2). En este sentido, *Claude Gueux*, publicado por entregas en el segundo y cuarto número de *El Corsario*, constituyó una vez más un modelo de la literatura seria y comprometida por la que bregaba el romanticismo local, pero esta vez dirigido a un público más extenso y variado que el del Salón.

*Claude Gueux* se inserta en una sección del hebdomadario llamada “Literatura romántica”, dentro de la cual también se publicó la novela breve de Scribe *Judith o el palco de la Ópera*. Asimismo, la temática del texto de Hugo lo pone en serie con otras historias

policiales provenientes del *faits divers* introducidas en *El Corsario*, como una escuetamente llamado “Asesinato” traducida del *Journal des Débats*. El relato es también sometido a ciertas estrategias folletinescas, la más evidente de las cuales se vincula con su segmentación. La primera entrega de *Claude Gueux* se interrumpe en el momento de mayor tensión dramática del relato, en el instante previo al asesinato del director.

Aunque en varios pasajes se altera la sintaxis del texto francés (en particular para evitar repeticiones), no hay omisiones o censuras significativas. La violencia y el dramatismo de la escena de muerte se traduce de forma literal. Hay, ahora bien, modificaciones en ciertos detalles: las monedas y los nombres se aclimatan (“Claudio” recibe un “peso fuerte” y no cinco francos de una de las monjas que lo atiende luego de su intento de suicidio); los breves comentarios que aluden explícitamente a Francia y las costumbres francesas son eliminados; el día de la muerte de Claude Gueux, que en la versión francesa es el 8 de junio de 1832, en la traducción de *El Corsario* se produce el 8 de junio de 1839. En los fragmentos en los que el protagonista dirige sus discursos, primero, a sus compañero de prisión y, luego, a los miembros del jurado, el traductor abandona el *passé simple* y emplea el presente en español<sup>18</sup>. La voluntad de actualización es clara. Por un lado, muchas de estas estrategias acercan al lector a la trama y lo interpelan con fuerza. Por otro, desdibujan la extranjería del relato y lo sitúan en un contexto, tal como rezaba el prospecto del periódico, “que dice con las necesidades actuales”. Así, el proceso de selección y traducción de textos implica una actualización de las premisas románticas en el contexto rioplatense. Alberdi optó por una traducción literal, conservó el material textual, no modificó los núcleos narrativos ni introdujo omisiones o censuras. Una última estrategia traductiva significativa tiene que ver con la traducción del nombre del protagonista, que es también el título del relato, “Claudio Gueux”. De acuerdo con la política traductiva expuesta, Alberdi aclimata y traduce “Claudio”. Sin embargo, el segundo nombre del personaje impone una negociación: Gueux es nombre propio, pero también, sustantivo común, que significa en francés “mendigo”, “pordiosero” o “bandido”. Aquí la traducción, en su dimensión identitaria, se vuelve una manipulación y una lucha por el nombre de los portadores legítimos de la voz del pueblo. En este nuevo contexto de publicación, el héroe romántico ya no señala a Rosas, vuelto ahora tirano y némesis; sino que identifica al protagonista con el colectivo de jóvenes exiliados y su nuevo proyecto político. Optar por “Gueux” exotiza y encubre el carácter plebeyo del protagonista hugoliano, lo que ennoblece el referente al que alude el relato en *El Corsario*.

---

<sup>18</sup> El *passé simple* se suele definir como el pasado no anclado en la enunciación, lejano, acabado. El presente tiene el valor opuesto, actualiza el discurso casi como si fuera una diatriba dirigida directamente a los lectores.

Son aquí los jóvenes románticos quienes enfrentan a la tiranía y buscan representar a la masa de los oprimidos por el régimen. En 1839, *Claude Gueux* se edita contra Rosas y a favor de la lucha armada. De este modo, la prensa literaria constituye una plataforma en la que, a través de la ficción, se debate el rol del publicista y la prensa en un contexto de censura y opresión.

Las estrategias de recorte, compaginación y armado de secciones en *El Corsario* modifican recepción del relato de Hugo respecto de su uso en el Salón. Del Salón al *Corsario*, se produce el pasaje de la lectura oral y socializada a la posibilidad de la lectura silenciosa e individual, garantizada por el texto impreso. La permanencia de la letra de molde nos permite hoy cotejar la traducción de Alberdi con el texto de Hugo y reparar algunas decisiones traductivas significativas en las que se reproducen las disonancias y paradojas con las que debió negociar el proyecto a la vez importador y nacionalizador del romanticismo argentino. Las retraducciones de *Claude Gueux* señalan, asimismo, el estatuto lável de la ficción para los románticos, capaz de servir a dos proyectos políticos opuestos de Alberdi: acercarse a Rosas como asesor intelectual, enfrentarlo desde la facción y el exilio. Este estatuto indeterminado convoca en cada caso estrategias de importación diferentes, que alteran el sentido del texto traducido. Así, en sus diversos avatares, el mismo relato de Hugo puede funcionar como una reivindicación, siempre paradójica, de Rosas o como denuncia de su régimen tiránico.

A continuación de la última entrega de *Claude Gueux*, los editores de *El Corsario* publican un ensayo original intitulado que comienza de este modo: “Cada vez que veamos publicarse una invectiva contra el romanticismo y los románticos, hemos de publicar un artículo como el que acaba de leerse; es la mejor respuesta que pueda darse a burlas impertinentes y miserables” (*EC*, 1840: 79). El hebdomadario se enfrasca en los números siguientes en una polémica sobre el romanticismo contra el periódico *El Correo*<sup>19</sup>. El principal argumento esgrimido por los editores de *El Corsario* consiste en una defensa del movimiento como renovador de la literatura europea, que no debe ser imitado servilmente (y menos aún en su veta sentimental y novelesca, asociada a los desbordes malsanos de la pasión y la imaginación), sino reivindicado en tanto puede permitir a los pueblos americanos liberarse del yugo de un clasicismo caduco y extranjerizante, sin consonancia alguna con las problemáticas locales (Martino, 2014).

Como queremos demostrar, los románticos porteños realizaron sobre Hugo dos operaciones divergentes y complementarias. Por un lado, los solemnes textos del líder del

---

<sup>19</sup> *El Correo* se publicó en Montevideo entre el 4 de febrero y el 15 de abril de 1840. Sus redactores fueron don José y don Luis Domínguez y don Bernabé Guerrero Torres (Zinny, 1883)

romanticismo fueron sometidos a un proceso de folletinización. Los recortes, los modos de edición, la fragmentación de los textos en función de las intrigas y el suspenso de la trama despliegan las estrategias típicas de este reciente dispositivo de publicación. Publicar el momento de *Hernani* en que la obra más se acerca al registro sentimental, interrumpir la primera entrega de *Claude Gueux* justo antes del asesinato del director de la prisión, cuya truculencia, a través de la traducción literal, se describe detalladamente, constituyen intervenciones que modifican el estatuto de los textos respecto de sus modos de circulación en Francia. Dicho procedimiento implica una concesión a los gustos del lectorado local, que los románticos se empeñaban en seducir y educar. Por otro lado, estas traducciones cumplen claramente la función de un manifiesto. Son piezas clave de las polémicas literarias, complemento necesario de los textos ensayísticos y programáticos que definen y dan coherencia a los románticos como grupo diferenciado dentro de la oposición rosista, a la vez que negocian las afinidades y rupturas de estos jóvenes respecto del romanticismo europeo.

Así, divergentes y complementarias, estas traducciones se sitúan en una tensión, cuya clave es el pueblo, figura problemática, equívoca y escurridiza que reenvía, por un lado, al reducido público lector de la época, consumidor ávido de la literatura popular francesa pero indiferente a los periódicos de los románticos porteños y, por otro, al pueblo animalizado, que no lee, que eligió a Rosas antes que a las vías de la civilización. Ambos se confunden y superponen en las prédicas románticas y postulan la pregunta americana por los límites del progreso y por la distancia -geográfica y temporal- entre una literatura deseada y la realidad nacional.

### **3.3. Victor Hugo para el pueblo**

La traducción cumple en las publicaciones literarias del segundo lustro de 1830 diversas funciones, que van más allá de la introducción pasiva del romanticismo en el Río de la Plata. En este período, escribir en la prensa y traducir fueron deberes del letrado que se insertaron en un proyecto nacionalizador en lo discursivo, pero importador en la práctica. La literatura europea resultaba un material ineludible para alcanzar la elevación espiritual que trajera el progreso, lo que requería, por un lado, seducir nuevos lectores, y por otro, lograr que estos se identificaran con la ficción y se imaginaran como una comunidad (Anderson, 1993). En *Claude Gueux*, esa comunidad está representada por los habitantes de la prisión, personaje colectivo y anónimo, pero que conforma una sociabilidad elegida por lazos de solidaridad común. Ella legitima las acciones, violentas o no, de Claude, líder escogido por la voluntad general, a diferencia del tirano que sólo se impone por la fuerza. Sin embargo, ¿a

qué referente local reenvía esa imagen de la que los románticos se pretendían voceros legitimados? Se produce aquí un desvío que quiebra la lectura identificatoria. El *peuple* del que habla Hugo es en el Río de la Plata un significante vacío que no puede ser llenado ni por los escasos lectores de la prensa literaria ni por los grupos de negros, indios y gauchos que conformaban la base popular del rosismo. Este significante se llena entonces de un contenido prospectivo y utópico, el de un grupo amplio de lectores que se inserta voluntariamente y sin voz en el proyecto modernizador y liberal del romanticismo local. De este modo, la traducción habla tanto del ideal social hacia la cual se encaminan inevitablemente las naciones integradas a un proyecto de mundo capitalista, como de las tensiones locales y particularmente nacionales que impiden la concreción de dicho proyecto. En el centro de esta cuestión se encuentra el pueblo, como resistencia al proyecto político y como resistencia al sentido, que no se puede aniquilar a hachazos.

#### 4. Las novelas y los novelistas nacionales en el exilio

En este capítulo nos proponemos indagar las relaciones intertextuales con la literatura francesa establecidas en las novelas *Soledad* de Bartolomé Mitre, *Los Misterios del Plata* de Juana Manso y *La Novia del Hereje o la Inquisición en Lima* de Vicente Fidel López, publicadas en el exilio romántico que siguió al sitio de Montevideo. Si bien estos relatos, publicados entre 1843 y 1852, fueron olvidados por sus propios autores y por la crítica, conforman un mapa del exilio romántico que plasma las trayectorias transnacionales de estos letrados, así como la secundarización de las prácticas de escritura que trajo el destierro. La condición de exiliado permite entender no sólo la concesión de estos románticos a la narrativa de ficción, sino también su acercamiento a la traducción. En efecto, durante estos mismos años, Juana Manso y Bartolomé Mitre, el célebre traductor de Dante, tradujeron novelas francesas sentimentales y Vicente Fidel López, un drama. Así, la emergencia de la escritura novelesca aparece en el romanticismo argentino asociada a las lecturas de juventud, las traducciones olvidadas, la necesidad de labrarse una reputación literaria lejos de Buenos Aires. Estas novelas se construyeron en base a materiales provenientes de los géneros dominantes de la novelística europea del segundo cuarto del siglo XIX: el gótico, la novela histórica y la ficción sentimental cumplen en ellas una función estructurante, por lo que forman parte de un proyecto de importación y exportación de formas entre América y Europa en el que se negociaron tanto sensibilidades como representaciones políticas. A su vez, las tres novelas, atentas al color local, al detalle pintoresco, a la inserción de un verosímil político, pretendieron escribir y reescribir la historia nacional. Más allá de una función alimentaria común, en cada novela, tanto la búsqueda de un original americano como los usos y apropiaciones de lo extranjero aparecen determinados por la especificidad del proyecto político e intelectual de cada escritor.

##### 1. La novela sentimental en el romanticismo argentino: *Soledad* de Bartolomé Mitre

###### 1.1. La importación como programa para la novela americana

*Soledad*, novela sentimental de Bartolomé Mitre, se publicó como folletín entre el 7 y el 25 de octubre de 1847 en *La Época*, primer periódico boliviano, del cual el porteño era director en jefe y redactor. Los letrados bolivianos que participaron en la publicación escribían cuadros costumbristas, por lo que el relato de Mitre se considera la primera novela boliviana y su reedición como libro poco tiempo después nos permite suponer que gozó de

bastante fama entre los lectores paceños del período (Livacich, 1921). Tal como indica Fernando Unzueta (2006), el periódico incluyó folletines franceses entre sus páginas desde sus primeros números, e incluso, durante 1846, publicó una colección de algunos de ellos en formato libro. Entre los títulos de Sue, Dumas y Merimée, Mitre colaboró con una traducción de *La rose jaune*, novela corta del francés escrita por Charles de Bernard<sup>20</sup>. El autor, cuya fama radicaba en su habilidad como narrador, adscribía a la estética realista canonizada por Balzac, con quien mantuvo una nutrida relación literaria. Bernard se proponía retratar el *monde* parisino en novelas que tituló *La femme de 40 ans* (*La mujer de 40 años*), *Le Beau-Père* (*El suegro*) o *Le Gentilhomme campagnard* (*El buen hombre de la campaña*), que evidencian su sintonía con el proyecto de análisis de los tipos sociales franceses propuesto en la *Comédie Humaine*. Sin embargo, a diferencia de las polémicas novelas de Balzac, los relatos de Charles de Bernard, con títulos como *Un acte de vertu* (*Un acto de virtud*), suelen presentar giros conciliadores y moralistas. La valoración de Thackeray sobre la rectitud de sus relatos, rápidamente traducidos al inglés, resulta significativa para entender por qué Mitre tradujo a este autor, más allá de su éxito transnacional. Thackeray elogió a Bernard porque sus relatos evitaban los horrores y monstruosidades propios de las novelas de Dumas o Balzac, que, como hemos señalado, los románticos porteños también sancionaban moralmente (Moreau, 1950). *La rose jaune* es, en efecto, un relato sobre el matrimonio y la vida familiar, en el que un amigo relata a otro cómo conoció a su esposa, muchacha caprichosa y autoritaria, prometida a un torpe colega suyo, que él supo domesticar y enamorar. Una de las estrategias que el protagonista emplea para seducir a su amada es leerle con tono ardiente y ridículo algunas páginas de *Indiana*, la novela de George Sand que será fuente de inspiración para *Soledad*. Así la traducción y la escritura directa de novelas son, para Mitre, escrituras que se dan en una misma serie y proyecto editorial y evocan una densa red de referencias novelescas. Los personajes de Bernard leen una novela de Sand, cuyos protagonistas leen *Pablo y Virginia* de Saint Pierre. Mitre, a su vez, retoma el tópico de la escena de lectura como seducción en *Soledad*, donde los personajes leen *La Nueva Heloisa* de Rousseau. Estas menciones y alusiones constantes se superponen y construyen, progresivamente, por repetición y transnacionalmente, la genericidad de la novela. Como

---

<sup>20</sup> Charles de Bernard nació en una familia noble de provincias en 1804, estudió abogacía y en su juventud participó de la vida política de la Restauración. Cuando las revoluciones de 1830 pusieron fin a dichas aspiraciones, viajó a París donde participó del círculo de Nodier y publicó un libro de poemas que no tuvo gran trascendencia. Impulsado por su amigo Balzac, se volcó a partir de 1836 a la escritura de novelas y relatos breves que le valieron gran fama durante 1840. En 1838, su novela *Gerfaut* obtuvo el reconocimiento de la Académie française. “*La rose jaune*” apareció en *Le Paravent*, antología de relatos breves.

veremos, *Soledad* evidencia la voluntad de Mitre de intervenir en esta red construyendo una lectura crítica de las novelas francesas y, con ella, los modelos posibles para la novela americana.

Según el prólogo del autor que antecede a *Soledad*, Mitre novela para halagar a los lectores bolivianos, que tan cordialmente lo habían recibido en su exilio. Lejos de la concepción de la ficción como arma simbólica de la disputa facciosa que por esa misma época orientaba los proyectos de escritura de Sarmiento o Mármol, Mitre intencionadamente escribe para satisfacer el gusto del reducido pero activo público lector paceño<sup>21</sup>. Asimismo, justifica la publicación de este “primer ensayo” (Mitre, 1928: i), ante lo que él percibe como un área de vacancia para la literatura americana, la falta de novela. Justifica esta carencia con una historización de la literatura universal que reescribe —si no transcribe— aquella propuesta a fines de 1820 por Victor Hugo en su *Préface à Cromwell*. No obstante, la forma superior de la civilización moderna no es, para Mitre, el drama, sino la novela:

Quando la sociedad se completa, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha entonces, y se hace indispensable una nueva forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a este estado de madurez. Primero viene el drama, y más tarde la novela. El primero es la vida en acción; la segunda es también la vida en acción pero explicada y analizada, es decir, la vida sujeta a la lógica (1928: ii).

En el “suelo virgen” americano (1928: iii), todavía signado por las guerras civiles, la defensa del género que elabora Mitre subraya, en primer lugar, su rasgo netamente moderno. Las transformaciones sociales decimonónicas presentaban una variedad de fenómenos heterogéneos, de los cuales sólo podría dar cuenta la versatilidad formal del género. A su vez, la novela era lo que se leía en Europa. La vinculación entre “moderno” y “moda” adquiere aquí todo su espesor: ingresar a la modernidad implicaba también consumir y producir lo que se consumía en los centros, casi con la misma velocidad que en París o Londres (Goldgel, 2013).

Un segundo aspecto que reivindica al género es la posibilidad de comentar y analizar el accionar de los personajes, impartiendo con claridad el contenido moral del relato. Mitre define la novela como: “Un espejo fiel en que el hombre se contempla tal cual es con sus vicios y virtudes, y cuya vista despierta por lo general, profundas meditaciones o saludables

---

<sup>21</sup> A diferencia de lo que ocurre con Montevideo, Río de Janeiro o Chile; no hemos podido dar con estudios bibliográficos sobre las condiciones de la lectura y la edición en Bolivia durante el siglo XIX. Las pocas referencias aisladas que encontramos al respecto, señalan un proceso similar al de otras ciudades americanas - incremento del lectorado, diversificación de las publicaciones periódicas, presencia de la novela de folletín francés-, aunque más moderado en sus alcances y desarrollado enteramente durante la segunda mitad del siglo. (Unzueta, 1997).

escarmientos” (ii). Esta versión moralizadora del *roman miroir* (que hizo célebre el decimonoveno capítulo de *Le Rouge et le Noir* (1830) y el prefacio a *Lucien Leuwen* (1836) de Stendhal, aunque también se encuentra en las palabras preliminares que George Sand dedica a su primer relato, *Indiana*, de 1832, sirve para rehabilitar un género bastardeado, del que “millares” han hecho un mal uso. Rabelais, Rousseau, Richardson, e incluso Homero, son algunos de los autores que, siguiendo los inestables criterios genéricos de la época, menciona Mitre como ejemplo de novelistas probos. Así, los hombres de genio pueden sacar provecho del género en tanto pueden embellecer moralmente a sus personajes y orientar al lector con comentarios y análisis de las situaciones expuestas. Mitre rescata el género por la intervención explícita de una figura autoral fuerte, que establece una correspondencia directa entre narrador y autor, concebido este último como una subjetividad superior, digna de ejercer su autoridad espiritual —y aquí sobre todo moral— sobre el público.

El doble gesto de admitir la abundancia y debilidad del género a la vez que se ofrecía una novela más a un sistema ya saturado era una constante retórica que se encontraba en cualquier prefacio de la época<sup>22</sup>. Las referencias a la novela como espejo, la historia de la literatura a lo Hugo, la extensa cita de autoridad: la defensa de la novela que Mitre sostiene en el prefacio de *Soledad* está montada sobre una serie de tópicos y estrategias provenientes de los prólogos europeos. En este prólogo, no interesa tanto producir una doctrina coherente sobre la historia de la literatura y sus géneros, sino reunir aquellos tópicos discursivos que servían en Europa y, así, dotar al propio folletín de una legitimidad débil, pero con un horizonte de lectura concreto, e incorporar de la novela europea, sus soportes materiales, paratextos y retórica.

---

<sup>22</sup> Para ofrecer algunos ejemplos, podemos citar, entre las novelas francesas preferidas por el lectorado porteño, el prólogo de *Delphine* de Madame de Staël, en el que la autora declara: “c’est donc une des premières difficultés de ce genre que le succès populaire auquel il doit prétendre. Une autre non moins grande, c’est qu’on a fait une telle quantité de romans médiocres, que le commun des hommes est tenté de croire que ces sortes de compositions sont les plus aisées de toutes” (1869: ii) (“Una de las primeras dificultades de este género es el éxito popular al que aspira. Otra, no menor, es que se ha hecho una tal cantidad de novelas mediocres que la mayoría de los hombres cree que este tipo de composiciones son las más fáciles de todas”, todas las traducciones de las citas en francés nos pertenecen). Una afirmación similar encontramos en *Adolphe* de Benjamin Constant: “Sans la presque certitude qu’on voulait en faire une contrefaçon en Belgique, et que cette contrefaçon, comme la plupart de celles que répandent en Allemagne et qu’introduisent en France les contrefaçeurs belges, serait grossie d’additions et d’interpolations auxquelles je n’aurais point eu de part, je ne me serais jamais occupé de cette anecdote” (1857: 29) (“Sin la certeza de que se pretendía hacer una edición falsa de esta obra en Bélgica, la cual, como la mayoría de las que se difunden en Alemania y que en Francia introducen los editores belgas, se aumentarían con adiciones e interpolaciones en las cuales yo no tomaría parte, nunca me hubiera ocupado de esta anécdota”). Todavía en 1903, Joris-Karl Huysmans, en *À rebours*, se refiere a la novela como “un genre épuisé” (un género agotado) (2).

El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificadas por el modo de ser político y social no han sido presentadas bajo formas vivas y animadas copiadas de la sociedad en que vivimos. La novela popularizaría nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de la independencia (Mitre, 1928: iv).

Como último argumento, Mitre reivindica la función didáctica de la novela, forma importada que, bien dirigida, se prestaba bien a un objetivo nacionalizador. Así, Mitre traslada el programa romántico de los letrados rioplatenses, tal como se había elaborado en periódicos como *La Moda* o *El Iniciador*, a *Soledad*. Esta “novela original” —como la designa la portada— consiste en la representación del paisaje y las costumbres locales. La materia sobre la cual se los diseña son los orígenes de la historia americana tal como los entendía Mitre, la colonia y las guerras independentistas.

## 1.2. La historia y las lágrimas

Si bien la acción se data desde la primera frase en 1826, poco se dice sobre los eventos políticos de la época. Las guerras de la independencia aparecen evocadas bajo una función netamente melodramática: la de ser la prueba final que separa a los amantes y que, con el regreso triunfante de Ricardo, sella la felicidad y elevación moral de los protagonistas. Así, la novela que se propone enseñar a los pueblos americanos la historia del continente se sirve de los sucesos políticos como de un telón de fondo lejano sobre el cual se recorta la trama sentimental. Es el amor, entonces, el elemento constitutivo y estructurante de esta supuesta novela histórica, que transcurre alejada de todo suceso público, en una casona aislada de las montañas.

Numerosos elementos construyen la tendencia sentimental de la novela y parecen desdibujar el ímpetu historicista del prólogo. La protagonizan personajes tipificados que encarnan antagonismos polarizados e invitan con claridad a una lectura didáctica y alegórica que entienda sus conflictos en términos de una lucha entre el bien y el mal. Soledad es la heroína bella y angélica, presa de la melancolía por aspirar a una trascendencia espiritual más allá de su sórdida rutina junto a su marido, que no se ahorra con ella burlas, amenazas ni golpes. Esta heroína celeste encuentra siempre en la naturaleza una correspondencia exacta con sus emociones y preocupaciones, el paisaje romántico se constituye, en esta novela como en otras, como emanación de la subjetividad extraordinaria y castigada de la protagonista. El principal conflicto de la historia es el de la joven mal casada que se dirime entre varios pretendientes, en el límite entre la felicidad y la deshonra. En un giro efectista, el marido de Soledad muere por causas naturales. Como prueba final, ella debe esperar a que su primo

vuelva de la guerra para poder, una vez cumplido el luto, iniciar con él una feliz familia. La incorporación de los eventos históricos a la lógica melodramática y el final feliz en el que todo se resuelve armoniosamente y sin fisuras son otros de los rasgos que producen una descontextualización de la trama y aproxima a *Soledad* a la novela sentimental, cuyas filiaciones se explicitan en numerosas citas y alusiones a los éxitos literarios europeos. Sin embargo, hay otra serie de elementos que atraviesa la novela y la ancla intencionadamente en el contexto sociopolítico concreto de la primera mitad del siglo xix. En primer lugar, y como ya hemos mencionado, la novela está datada con precisión en 1826. Así, los personajes no sólo encarnan fuerzas morales, sino también las principales facciones políticas en disputa en la época, cuyos fundamentos se explican por el posicionamiento histórico, social y cultural de cada uno de ellos. Por su parte, el mismo narrador ofrece constantemente su punto de vista sobre la guerra y el estado de la sociedad boliviana hacia mediados de 1820. En este contrapunto entre lo político y lo cultural, lo americano y lo europeo, lo privado y lo público se juega la principal inquietud de la historia amorosa.

Fernando Unzueta (1996) percibe en la novela la coexistencia de elementos que ligan la ficción a la historia, pero aun así considera que la tendencia idealizadora se impone por sobre las demás y que, por lo tanto, la dominante genérica del texto es el romance<sup>23</sup>. La solución que el crítico boliviano propone para salvar este hiato es la de una lectura que contextualice *Soledad* en términos de una colectivización de la historia de amor. Así, la inserción de la pareja joven dentro del eje de valoración positivo se encuentra íntimamente ligada al momento histórico representado en la obra y responde a los intereses ideológicos de las clases criollas, en las que las ideas liberales hacen un credo del progreso y el futuro que va en detrimento de la vida colonial. Al respecto, Unzueta adopta la interpretación de Fredric Jameson, que postula que estas narraciones son soluciones simbólicas a contradicciones concretas. Desde esta perspectiva, el triunfo del amor de Soledad y Enrique representaría la

---

<sup>23</sup> Fernando Unzueta (1996) desglosa esta doble predisposición en *Soledad*. Siguiendo a Northrop Frye, clasifica el texto como romance, ya que presenta una caracterización polarizante de los personajes, dentro de la cual funciona una lógica redentora en consonancia con las ideologías de las clases ascendentes de la época. Asimismo, Unzueta considera típico de este género la presencia de un héroe en búsqueda de un objeto deseado y obtenido luego de una serie de pruebas producto de la encarnizada oposición de su antagonista, frecuentemente demonizado. Esta estructura difícilmente pueda asignarse a *Soledad*, novela con un tinte más marcadamente psicológico, en la que, según palabras del autor, “sus personajes sienten y piensan, más que obran” (iv). Más allá de que la heroína es un personaje femenino —lo que ya amerita una serie de ajustes y reconsideraciones particulares que Unzueta descarta cuando propone como protagonista del texto a Enrique—, no podríamos catalogar a Eduardo como un antagonista típico, pues la muchacha se siente considerablemente atraída por él. Si bien el lector puede identificar al joven como un personaje manifiestamente negativo, por sus características intrínsecas, pero también por los constantes comentarios del narrador, no funciona como un oponente de la protagonista, quien considera entregarse a él con una consciencia clara de la falta moral que ello implicaría. A su vez, la presencia de tres posibles parejas para la muchacha desbarata la estructura binómica del romance propuesta por Frye.

proyección de un modelo de nación deseado y constituido según las ideas liberales de Mitre y los criollos independentistas. Si bien compartimos que la tensión, agudamente señalada por Unzueta, entre literatura histórica y sentimental es uno de los problemas centrales de *Soledad*, creemos que son otras fuentes más cercanas al contexto de producción del folletín, concretamente, la novela idealista romántica, las que pueden ofrecernos la clave de esta aparente contradicción.

### 1.3. Soledades americanas. La importación cultural como problema

En el segundo capítulo, “Una noche de campo”, la representación de la reducida sociabilidad del matrimonio sirve para introducir el conflicto narrativo a la vez que produce una reflexión sobre los consumos culturales en el contexto americano. Desde el comienzo, el narrador se constituye como un comentarista de costumbres, para el cual cada elemento de la privacidad —la ropa, los muebles, las lecturas, los juegos— conforma un índice metonímico de un modelo de sociedad.

Al entrar al salón de la hacienda donde habitaba Soledad, se hubiera uno creído transportado a mediados del siglo diez y ocho por lo menos. Estaba suntuosamente adornado con todos aquellos muebles antiguos de nuestros venerables abuelos, que desterrados de todas partes han encontrado en Bolivia un asilo generoso, porque siendo el país más mediterráneo de América, la moda camina en él con mucha lentitud (11).

El siglo xviii, *Ancien Régime* americano, es también un tiempo político: la colonia, época anticuada y suntuosa que se quiere dejar atrás, pero cuyas costumbres perviven. El ostracismo estético resulta así producto del económico: “Lo único que indicaba que se vivía en una época más reciente era un hermoso piano de ébano incrustado de adornos de bronce. Encima de él había varios libros y papeles de música” (12). Esta mezcla, que recuerda el eclecticismo de los lugares de venta de impresos en el Río de la Plata hacia principios de siglo, salpica el entorno doméstico como muestra de la sensibilidad refinada de Soledad, sutil resistencia femenina ante la violencia del marido y único índice de renovación cultural en la anticuada casona. La centralidad que estos elementos adquieren en el discurso romántico durante la primera mitad del siglo ha sido analizada por Víctor Goldgel en *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo xix* (2013). Según Goldgel, la entrada a la modernidad supuso una transformación sustancial en el tren de vida de los grupos criollos, basada principalmente en la apertura mercantil y la llegada de mercancías europeas. En este contexto, los letrados locales se enfrentaron a un valor inédito: la novedad. Fueron ellos entonces los encargados de legitimar discursivamente los nuevos consumos y hábitos importados. De este modo, la publicación de *Soledad* como folletín puede entenderse como

uno de los tantos registros por medio de los cuales intervenir en la promoción de la nueva literatura europea en estas latitudes. Mitre utiliza el comentario ameno, la digresión y la descripción puntillosa de materiales y colores propia de la prensa de moda para efectuar una crítica política de la colonia, en la que lo material adquiere un estatuto trascendente como índice de la evolución espiritual de los pueblos.

Soledad y su marido reciben la visita de Don Manuel Alarcón y su mujer, Doña Antonia de Alarcón. El narrador, con sorna, los describe como “marido y mujer del viejo cuño, o de la *vieille roche*, como diría un francés. Eran dos verdaderos tipos del siglo pasado; figuras y vestidos que estaban en perfecta armonía con los vetustos muebles que los rodeaban.” (1928:12). El tono oral y confidente construye complicidad con el lector y permite la risa y la abierta ridiculización del mal gusto y la pompa deslucida de la pareja. Ella es excesivamente devota, pero apenas puede frenar los comentarios galantes e indiscretos de su marido, quien repite obsesivamente anécdotas y bromas de su juventud. Asimismo, su lengua está abarrotada de giros y palabras peninsulares: “¡Ah! me haces acordar de aquellos hermosos tiempos en que me endosaba mi calzón de punto, mis medias de seda y mi casaca de terciopelo. ¡Si vieras qué majos andábamos entonces todos los mozos!” (14). El tono agradable y frívolo con el que comenzó el capítulo se abandona por otro más incisivo y satírico, el del costumbrismo. Todo en estos personajes tipo exagera y denota, la fuente española sirve en este caso para denunciar la rémora cultural y la dependencia colonial.

Ahora bien, estos aspectos, que en una primera instancia parecen limitarse a una sanción estética, se extienden luego al plano moral. Las insinuaciones groseras de Don Manuel son un mal ejemplo para su hija, Cecilia, quien sufre de un “temperamento ardiente” (13). Por otro lado, los Alarcón llevan a la casa a Eduardo y se muestran constantemente ciegos a la corrupción moral que el joven trae a la vida de las muchachas. De este modo, los personajes que representan el viejo orden colonial son quienes introducen la descomposición social y el vicio en la trama.

Cuando los mayores se sientan a jugar, Eduardo aprovecha la distracción y comienza su intento de seducción. Durante la conversación, Soledad se queja del aburrimiento y la falta de visitas. El muchacho replica que la joven no está tan sola, señalándole los libros que se apilan sobre el piano. El lenguaje del arte es motivo de unión y complicidad entre la heroína sensible y el galán cosmopolita. Los personajes románticos se identifican y comunican sin palabras a través de la cultura europea, de la que son consumidores entusiastas. La escena culmina, como no puede ser de otro modo, frente al piano. Eduardo es el primero en tocar.

Poco a poco aquellos vagos sonidos fueron sistematizándose, y de repente brotó del instrumento un torrente de melodía, que inundó el corazón de todos los oyentes. El piano había encontrado su señor, y repetía humildemente con sus cien voces armoniosas las ideas de Eduardo. Al primer arranque de melodía hizo suceder un andante melancólico, que sin disminuir la primera impresión la inoculaba más y más en el alma. Sucesivamente, fue recorriendo una serie de temas artísticamente enlazados, y cuando sus manos se reposaron sobre el teclado trémulo y palpitante, el aire vibraba aún con las melodías con que había sido herido. Aquel fluido armónico que llenaba la atmósfera parecía que hubiese penetrado por los poros de las dos jóvenes. (16-17)

En esta escena, Eduardo subyuga al piano como a Soledad y Cecilia. La imposición violenta es cifra de su estilo melódico, cuyas resonancias invaden a las dos jóvenes, penetrándolas con un fluido extranjero e infundiéndoles un sentimiento perturbador, que se da en términos de dependencia, jerarquía, poder, pero también de atractivo y seducción. La cuestión de la influencia, cuyo medio más eficaz de ejecución es el arte europeo, constituye uno de los motivos centrales de la novela. La escena de seducción musical introduce un problema romántico, el de los efectos perversos del arte en la sociedad. Hacia principios del siglo xix, la noción de influencia se volvió moneda corriente para pensar las dinámicas sociales y la capacidad de ciertos hombres de actuar sobre otros (Díaz, 1997). Esta problemática adquiere un protagonismo central en el momento en que la producción de escritores y poetas sobrepasa el selecto y estrecho círculo de los entendidos y llega al gran público. Las dos víctimas de Eduardo son personajes femeninos: con la incorporación de las mujeres al creciente lectorado, hombres de letras de todas las escuelas y corrientes de pensamiento —románticos, socialistas, sansimonianos, republicanos— se preocuparon por los modos en que los distintos lenguajes artísticos podían influir en las costumbres e ideas del cuerpo social. Las jóvenes representaron en ese contexto el órgano vulnerable al cual los agentes extranjeros podían afectar gravemente. Son las consumidoras entusiastas y febriles, que, por su falta de educación y razón, no tienen control de sus emociones y resultan fácilmente manipulables. Cualquier seductor cosmopolita puede sugestionarlas e inspirar en ellas emociones falsas, o peor, inmorales.

La sensibilidad de la naturaleza, el gusto por los libros y la efusión del piano son novedades del siglo xix que se sitúan, al igual que el fenómeno de la novela, en el complejo y comprometido límite entre lo artístico y lo pulsional. En este sentido, el segundo capítulo de *Soledad* plantea un desvío y una complejización sobre la disyuntiva sarmientina de “civilización y barbarie”, que supone que la cultura europea representó un valor positivo diametralmente opuesto a lo local, siempre concebido como vacío bárbaro y peligro iletrado. En cambio, *Soledad* plantea una postura crítica del consumo de lo europeo y lo francés, atenta a los peligros de la importación. En el siglo de la estética y los lectores de Rousseau, la

literatura afecta las fibras más íntimas del individuo, convulsiona las pulsiones constitutivas de la subjetividad. Así es como Soledad, a pesar de su naturaleza virtuosa, desea el adulterio. La influencia aparece entonces como un principio contradictorio y perturbador, la perdición es también una atracción erótica, una entrega que responde al deseo. Por este motivo, el poder oblicuo de la influencia resulta más peligroso que el gobierno por la fuerza y la coacción con el cual el romanticismo local concibió el régimen de Rosas. Mientras que el tirano se impone, ejerce su autoridad por la violencia y la fuerza, sin necesidad de legitimidad, el seductor atrae, tienta, cuenta con el consenso de su propia víctima.

La novela habilita, de este modo, una doble lectura en torno a la influencia perniciosa de lo extranjero sobre lo local: de Eduardo a Soledad y de la cultura estética europea a la naciente cultura americana. Soledad es la protagonista y el mal que aqueja a esa América aislada, al margen del progreso cosmopolita, paisaje vasto y despoblado, al que llegan cada vez con más frecuencia los productos del mercado europeo. La trama sentimental cifra el conflicto político y cultural sobre una metáfora cara al romanticismo que asocia a la mujer con la tierra y la nación en ciernes. Esa influencia que tematiza constantemente el texto debe entenderse en consonancia con el problema de la novela en América y de las relaciones literarias entre Francia y el ex Virreinato, las cuales se ejercieron como una coacción en pie de desigualdad entre dos territorios lejanos, a la vez que como una atracción fascinante y cautivadora. Género en los límites de lo literario, la novela permite a Mitre introducir y combinar tonos, temáticas y usos políticos de la ficción que géneros como la poesía y el ensayo no admitían. La novela sentimental ofrece también un lenguaje nuevo, el de las lágrimas, los temblores y la confesión, que constituye el registro adecuado para reflexionar sobre los efectos inéditos que los nuevos productos culturales del mercado francés podían generar en sus consumidores. En este sentido, resulta significativo que la atracción de Soledad por Eduardo se explique a través de categorías estéticas. El joven la cautiva porque es “extraño”, es decir, nuevo y diferente, original. Ahora bien, lo que tienta a Soledad ¿es exclusivamente Eduardo o lo son también los libros que hablan de amor, la melodía extasiante y arrebatadora del piano romántico, la naturaleza como ejercicio de la melancolía?

#### **1.4. Los libros de Soledad: escenas de lectura e intertextualidad**

La filiación entre *Soledad* y la ficción sentimental se encuentra, por lo demás, autorizada por las numerosas relaciones intertextuales que el texto reconstruye. El quinto capítulo se denomina “La Nueva Heloisa”. En él, la protagonista se encuentra sumergida en

la historia de Julie y Saint-Preux cuando llega Eduardo e intenta valerse de la exaltación emocional de la muchacha para seducirla. Nuevamente, el libro extranjero funciona como oportunidad para introducir el mal. El capítulo es breve y aísla una escena de lectura privada en la que se retoman ciertos tópicos de la literatura libertina. Eduardo ingresa al costurero y encuentra a Soledad sola y pálida, bordando. Ella tiene a su lado un libro entreabierto y el joven lo reconoce enseguida “por haberlo visto ya otras veces” (43). Al yacer allí, entreabierto, es índice sensual de la invasión del seductor sobre la pasiva intimidad femenina. Como el vizconde de Valmont en *Les Liaisons Dangereuses*, el joven busca obtener a la fuerza el amor de una mujer virtuosa y casada. El capítulo se construye con un ritmo in crescendo en el que el seductor manipula la sensibilidad alterada de la joven, cuyas palabras, pronunciadas entre lágrimas, cierran la escena: “¡Oh, creo que le amo!” (47). Aunque la versión de Mitre censura la resolución sexual, esta dinámica reescribe un modelo propio de la literatura libertina dieciochesca, en el que el amor es una pasión enfermiza a la cual la mujer opone resistencia, para terminar forzada, entregando su virtud a un hombre que la pierde. La lectura novelesca invita a la pérdida del control femenino. Mientras Eduardo calcula cada palabra, Soledad solo puede dejar emerger el lenguaje transparente de las emociones: suspira, deja caer la aguja, lo mira fascinada, exclama sin poder contenerse, guarda silencio conmovida.

El joven la invita a hacer una lectura sensual y desbordante del texto de Rousseau, en la que Soledad debe identificarse con el destino de Julie: “Es un hermoso libro que siempre se lee con placer. Cada vez que mis ojos se fijan sobre estas páginas me parece que se exhala de ellas un perfume de amor y castidad ¡Pobre Julia! Ligada al destino de un hombre al que no amaba, y amar a otro que no podía ser suyo” (43). Eduardo superpone dos modelos de lectura distintos. Evoca el fenómeno de la lectura sensible y virtuosa que hemos citado a propósito de Rousseau como forma de encubrir un modo de leer en el que irrumpe la pasión, el adulterio y el vicio. Mitre parece tener conciencia del poder sumamente revulsivo de la ficción, de un uso de la letra que escapa a la razón, lo controlable y lo ordenado y que puede pasar fácilmente de la sensibilidad casta al desorden pasional. Soledad, sin embargo, objeta el exceso de la escena de identificación a la que se la invita:

—¡Oh! Señorita, yo también sería Saint-Preux si encontrase una Julia.

—Ah, pero no hay una Julia en el mundo.

—Toda mujer que ama y es amada es una Julia, si a su hermosura reúne corazón y talento, pero no todas se hallan en iguales circunstancias para manifestar los tesoros de amor que ocultan en el fondo de su alma. Figúrese usted un momento, señorita, una joven unida contra su voluntad, que encontrase por primera vez al hombre a quien Dios había destinado para ser el

querido de su corazón. ¿No sería esa mujer una nueva Julia, como la otra fue una nueva Heloisa?  
(44)

Resulta revelador que el poder de corrupción de Eduardo provenga de una teoría de la lectura y que sea la novela de un *philosophe* leído y admirado por todos los románticos rioplatenses el vehículo de esta degeneración. ¿No era acaso la novela, según Mitre, la forma más avanzada de la civilización? ¿Y no era Rousseau uno de aquellos nombres citado en el prólogo cuyo prestigio literario y moral constituía una defensa suficiente para la causa de la novela? La cuestión novelesca no se resuelve simplemente con la sanción indiscriminada del género, sino que involucra una consideración sobre el peligro de ciertos modos de leer. Es un error, dice la misma Soledad, identificarse con las heroínas etéreas de la literatura extranjera. En segundo lugar, se advierte sobre las posibles manipulaciones de la ficción ante lectores inexpertos, que exige una reflexión sobre los mediadores. La literatura ficcional europea pide una tutela, un guía que evite los desbordes y adulteraciones, y que vaya más allá de aquel narrador distinguido que, al analizar racionalmente el relato, busca impedir sus malas interpretaciones. Esta convicción se oculta en el sofisma de la “nueva Julia”: las mujeres americanas no pueden ser como las heroínas europeas, es imposible que en nuestras latitudes la literatura y la vida se conciban como un calco o copia servil de lo foránea y, al respecto, no cualquier forma de la apropiación es buena. De este modo, *Soledad* incorpora la literatura extranjera como un material más de la novela americana —que le otorga prestigio y la legitima, a la vez que la vuelve atractiva para los lectores—, pero incluye también una reflexión sobre sus usos. La importación de literatura francesa no puede hacerse como una aceptación y consumo libre de la ficción, sino que, por lo pronto, el texto ya constituyó dos figuras antagónicas de la mediación: la del narrador comentador y la del maestro malintencionado que —tan oblicuo como los libros prestados, robados y leídos a escondidas— se inmiscuye en la privacidad del lector para manipular sus lecturas.

Otro texto al que el folletín de Mitre hace referencia manifiestamente, como ya lo ha referido Daisy Rípodas Ardanaz (1965), es *Indiana*, la primera novela publicada por George Sand en 1832. *Soledad* presenta la misma estructura de personajes que el relato de Sand: la protagonista joven y melancólica asediada por tres amores, el de su marido mayor y tiránico, el amor casto e íntegro de su primo y el del seductor que se gana los favores del esposo celoso por medio de adulaciones. La oposición de dos personajes femeninos que encarnan los polos de la espiritualidad refinada y lánguida, por un lado, y las emociones sensuales e indomables, por otro, también es tomada de la versión francesa, del antagonismo entre Indiana y su hermana de leche, Noun, quien, seducida y engañada por Raymond de Ramière,

al igual que Cecilia, se tira al río desesperada y termina así con su vida. La versión de Mitre mitiga este desborde: salva al personaje de ahogarse, pero la hace perder al hijo cuya existencia hubiera hecho pervivir en el final feliz de la historia un recuerdo de las faltas cometidas. Las relaciones entre el folletín y la primera novela de Sand son numerosas y se dan no sólo a nivel de la estructura argumental: tanto Indiana como Soledad tienen diecinueve años, ambas complacen su soledad escuchando los debates de su marido y su pretendiente, las dos sienten un amor “fraternal” por sus primos, quienes experimentan una aversión natural por los seductores y establecen con ellos una abierta y rencorosa competencia. Las dos heroínas enviudan luego de una extensa convalecencia del marido del cual no se despegan en ningún momento. En ambas novelas, el vacío cotidiano de las protagonistas es aliviado por medio de la escritura de diarios, cuyos fragmentos se ofrecen a los lectores como prueba fiel de los sentimientos puros de la heroína romántica. Los registros de lo privado (diarios íntimos, cartas de amor, notas secretas) constituyen otro rasgo intertextual típico con el que Mitre busca inscribirse en el panorama de la novela europea sentimental, donde la textualidad es reflejo transparente<sup>24</sup> de la subjetividad.

Sin embargo, *Soledad* evidencia también varios desvíos respecto de su inspiración francesa, especialmente en lo relacionado a la construcción de los personajes. Si bien inicialmente la estructura con la que se los organiza es similar, hay algunos puntos en los que los protagonistas americanos difieren de sus modelos franceses. En primer lugar, la heroína de Mitre presenta una versión atenuada de los aspectos típicamente “románticos” de Indiana. Para empezar, Soledad no responde al modelo de belleza lánguida y enfermiza de la protagonista sandiana:

Era rubia y blanca y en su cándido rostro brillaban dos ojos negros, grandes y rasgados que daban a su fisonomía una expresión singular. Había en su mirada algo que decía que aunque toda su persona derramaba la dulzura y la suavidad tenía en su alma una centella que debía incendiarla. Estaba vestida de blanco, y una ligera pañoleta celeste hacía adivinar las voluptuosas formas de su seno (2).

El narrador construye a su heroína a partir de referencias que evocan la armonía y la santidad y no la morbidez malsana de Sand y un sector del romanticismo europeo. En consonancia con su aspecto físico, los múltiples accesos de locura e intentos de suicidio que aquejan a la protagonista de Sand se omiten. Lo mismo sucede con algunos momentos del

---

<sup>24</sup> “Soledad viviendo retirada y condenada a una vida de martirio había buscado algún entretenimiento que la distrajera de las contrariedades de su existencia. Este entretenimiento lo había encontrado en llevar un diario, del que hacía su amigo y confidente, comunicándole a él sólo los sentimientos y los dolores que ocupaban su alma. Copiaremos algunos fragmentos de estas memorias íntimas que nos revelarán mejor que nada los sentimientos, de su corazón” (58)

texto francés que se aproximan a cierta dinámica fantástica. Cuando al comienzo de *Indiana*, Noun se da muerte, su hermana de leche cree escuchar su voz en el murmullo de los árboles, ningún fenómeno de este tipo aparece en *Soledad*. La novela de Sand está rodeada por un halo de muerte, locura y fantasmagoría que Mitre desestima.

Por otro lado, la elocuencia y atractivo de Raymon de Ramière, el seductor, responde claramente a su origen aristocrático. El rasgo de distinción de Eduardo es bastante más modesto y consiste en su origen paceño y en haber pasado varias estadias en “las ciudades” (15). Su encanto radica en su cosmopolitismo. Ha viajado, reconoce los libros de moda, baila el vals y toca el piano con desenvoltura. Lo que en el relato de Sand otorga la frecuentación de los salones parisinos más exclusivos, requiere en América de varios viajes y traslados (alguno de ellos, podríamos suponer, largo y ajetreado, en barco, hacia la modernidad europea). La descripción que se ofrece de Eduardo recuerda al egoísta, al petimetre, figura tipo del hombre afectado y siempre al corriente de las últimas modas europeas, que la prensa americana ridiculizaba obsesivamente a principios de siglo xix. En efecto, Eduardo se viste con esmero, calcula sutilmente sus modales y palabras. Tal como lo ha analizado Víctor Goldgel, el petimetre —también llamado “galo-mano”— causó un gran escándalo entre los hombres de letras de su época porque, en su refinamiento y en el derroche de su constante renovación, trastocaba los códigos vestimentarios asignados a cada clase social y los esquemas de género, que suponían que la preocupación por la moda era esencialmente femenina (Goldgel, 2013: 124). Muchas veces eran representados como figuras andróginas o travestidas que causaban la risa de los lectores. En la novela, se dice: “El joven que la acompañaba era notable por su figura y sus modales distinguidos, aunque algunas veces algo afeminados” (13). En *Soledad*, la devoción de Eduardo por la novedad va más allá de los guantes y los sombreros y se desplaza a la dimensión erótica. Apenas obtiene los favores de Cecilia y conoce a ese otro motivo de seducción, más desafiante, prohibido e incluso exótico, que es Soledad, siente tedio y una irritación indisimulable frente a su anterior conquista. Su pasión por las mujeres es tan inconstante y caprichosa como su modo de ejecutar el piano. La aparición de Eduardo en la vida de Soledad no implica, como en Sand, una alusión a las libertinas estrategias amatorias de una nobleza decadente, sino la irrupción de lo nuevo, la conmoción riesgosa que en la monótona y asentada vida colonial trae el contacto con lo europeo.

Los personajes de Sand influyeron profundamente en el modo en que Mitre elaboró al seductor y su víctima. Sin embargo, en lo que concierne a la figura del primo distante y honesto que advierte a la muchacha del peligro, Mitre elige una figura antagónica a la

propuesta por la escritora francesa. En *Indiana*, sir Ralph encarna completa y acabadamente al héroe romántico. Detrás de una apariencia ruda, tosca y contemplativa, encierra un corazón fogoso y sentimental, “*né pour aimer*” (1984: 57). Luego de la muerte del hijo favorito de la familia, el pequeño Ralph es casi abandonado por sus padres en la isla de Bourbon, se cría solo entre las rocas, donde se enfrasca en pensamientos suicidas hasta que la llegada de Indiana le devuelve la felicidad. Como él mismo confiesa a su prima entre lágrimas, lo único que le permitió ser más que un animal fue el cariño de la joven. Años después, se marcha a Inglaterra con una esposa que lo desprecia y a la que no ama. Cuando ella y el hijo que tienen juntos mueren, vende todas sus propiedades y se dedica exclusivamente a acompañar a Indiana y su marido en su vida monótona e inactiva. El modelo francés, que resulta tan productivo para trazar los perfiles de los villanos o de la heroína romántica, agota su productividad a la hora de representar al héroe de la novela latinoamericana, hombre que, por su determinación y arrojo patriótico, constituye un tipo antagónico al del taciturno y atormentado Ralph. Enrique abandona a su familia para irse a luchar por la independencia del continente, demostrando así su determinación y compromiso con la patria. No se trata de un personaje marginado por todos los que lo rodean y condenado a una melancolía profunda, sino de un hombre de acción que se aleja por el llamado del deber y vuelve convertido en capitán, dispuesto a fundar una familia. El general Lanza, Junín, Ayacucho: gracias a Enrique, los nombres de los grandes hombres y sucesos políticos de los primeros años del siglo XIX salpican fragmentos del texto irrumpiendo el relato sentimental, como asidero con la realidad americana, y contextualizando la trama amorosa idealizada, expuesta como pura, eterna y universal.

Al salir de la historia melodramática, Enrique ingresa en la Historia. Los desvíos respecto del modelo sentimental constituyen otro de los elementos que historizan el relato y lo anclan en el contexto específico de la construcción imaginaria y discursiva de la nacionalidad en el siglo XIX americano. La tensión entre el registro histórico y el sentimental produce así un doble efecto: por un lado, construye textualmente a la América independentista como una suerte de pasado mítico, un relato del origen que, como tal, también señala una ruptura con el presente y con las fuerzas de la historia; por otro, historiza el conflicto amoroso y abre a una reflexión sobre las condiciones del matrimonio y las formas legítimas del amor, la familia y la domesticidad en un orden nuevo y justo. Hay, sin embargo, una fuerza desestabilizadora que amenaza con pervertir la potencia liberadora de ese presente, la de un cosmopolitismo frívolo e inmoral, que en su seducción y mala implementación, desvirtúa la sensibilidad de sus consumidores. Enrique constituye así una

última y definitiva figura de la mediación en el texto. Con el firme y declarado propósito de proteger a Soledad y a sus hijos durante el resto de sus vidas, su intervención recuerda a los lectores una educación virtuosa de las emociones, en la que la preocupación por lo local ocupa un lugar clave.

### **1.5. *Soledad*: la novela como mediación**

Mitre apuesta por la escritura de una novela en la que intenta corregir el desconcertante y peligroso fenómeno de sensibilidad que la lectura novelística despertaba en los lectores y lectoras del continente. En ese gesto, percibe la fuerza arrolladora que la cultura europea decimonónica, y especialmente su literatura, tuvieron como fuente de seducción y como agentes constitutivos de las subjetividades modernas (Anderson, 1993). Ese gran mercado que fue la novela europea desplegó una educación sentimental sobre un vastísimo porcentaje del mundo occidental. Para los criollos americanos que buscaban instituir un orden nuevo, liberal y republicano, dos problemas insoslayables se perfilaron en el horizonte de la nación deseada. Por un lado, Rosas y la tiranía, un orden fundado en la administración racional de una violencia bárbara, cuyo sustento cultural el romanticismo obliteró y percibió siempre como vacío desértico o reminiscencia de los caducos usos coloniales. Por otro lado, Europa, centro de la civilización, la técnica, el lujo y el confort capitalista, pero también del adulterio, los suicidios intempestuosos, los arribistas. A diferencia de lo que ocurría con el régimen rosista y sus mazorqueros, no había guerra que pudiera librarse contra las novelas europeas. El mercado literario francés se había lanzado en su afán de conquista por el mundo, era una influencia seductora y oblicua que ejercía su poder en silencio. Se infiltraba en los cuartos y costureros de las muchachas, los escolares se las pasaban furtivamente de mano en mano a escondidas de los preceptores, se ofrecían a precio módico en cualquier gabinete de lectura, accesible incluso para quienes no podían costear un libro. Y entre sus páginas podían encontrarse historias de locura, fuga y pasiones abrasadoras y legitimadas. Frente a esta cuestión, Mitre adopta una postura diferente a la de muchos de sus compañeros de generación. Decide ofrecer una novela a los lectores, y especialmente a las lectoras, americanos. Basa su proyecto novelístico, por un lado, en un constante intento por hacer del paisaje americano y de las costumbres locales materia para la ficción. Por otro, incorpora la literatura sentimental europea en numerosas citas librescas, en la construcción de personajes, conflictos narrativos, golpes de efecto y tópicos folletinescos. Sin embargo, esta inclusión produce tensiones, concesiones y negociaciones constantes. Así, el texto avala el consumo

cultural de lo europeo como una forma de civilización, pero también considera que estos consumos deben ser regulados.

Sarlo y Altamirano (2016) señalaron, en su trabajo sobre Esteban Echeverría, que los románticos argentinos querían constituirse como mediadores culturales entre Europa y América, labor que llevaron a cabo en traducciones y artículos críticos publicados en la prensa. En este sentido, la novela de Mitre permite ver una de las formas en que se produjo este proceso. Como acertadamente sostiene Mariano Siskind (2016), la modernización se planteó en el Río de la Plata como una mimesis de los discursos e instituciones culturales europeos. La elección del término “mimesis” resulta de lo más apropiada, justamente porque la importación cultural no se concibió como una copia servil de lo foráneo, que debía traducir *mot à mot* cada aspecto —temas, tópicos, personajes, soportes, géneros—, sino como un proceso en el cual los criollos románticos querían intervenir activamente. Así, la novela que Mitre ofrece como ensayo y modelo para otros escritores noveles se encuentra protagonizada por una muchacha que responde a los rasgos arquetípicos de la lectora de novelas, “cuya imaginación se descarría” (iv). El alma romántica de Soledad es virtuosamente sensible, pero allí radica también el peligro de su perdición. La representación de la lectora de novelas en este texto figura más que nada la preocupación por un cosmopolitismo irreflexivo y frívolo que no atiende a las necesidades concretas de la nación en ciernes, la cual necesita población, territorio y ferrocarriles, pero también emociones y sentimientos que constituyan su identidad original.

## **2. Una pedagogía de la novela gótica en el romanticismo argentino: *Los Misterios del Plata* de Juana Manso (1852)**

### **2.1. Manso traductora de novelas en el exilio montevideano**

Durante los mismos años en que Alberdi y sus compañeros de estudios ensayaban sus primeras publicaciones literarias en la prensa, otra joven romántica traducía para las lectoras del Río de la Plata. Se trata de Juana Paula Manso, quien con pocos años publicó en Montevideo dos relatos franceses. Décadas después, la escritora reconstruyó estas primeras experiencias literarias para su corresponsal Sarmiento:

Empecé por leer novelas a los seis años de edad, con todo, en la escuela donde me sujetaba un aprendizaje sistemado (sic) del alfabeto, no pasaba del cristo [...] Después de leer en mi casa *Anastasia o la Recompensa de la hospitalidad*, *Alejo o la casita en los bosques*, *Luisa o la Cabaña*, el *Quijote*, el *Solitario*, las *Veladas en la quinta*, *Tarde de la granja*, *Eusebio o el cestero de Filadelfia* y qué sé yo cuántas más, acabé recién a duras penas la Cartilla en la escuela, obteniendo el pase a Catón [...] Entonces me dieron *Isabel o los desterrados de Siberia*. Lo devoré no sin regar sus páginas con frecuentes lágrimas. Vea V., ya quería emociones! En adelante, los

*Consejos a mi hija, Cuentos a mi hija, Accidentes de la infancia, Fábulas de Samaniego*, decidieron mi vocación literaria, que ha luchado contra la corriente de la opinión y de la costumbre por el espacio de 35 años, puesto que teniendo hoy 48 no cumplidos, hice mis primeras armas en la literatura con dos traducciones del francés, una a los 13 y otra a los 11 años. Mi padre las hizo imprimir a su costa, eran sus títulos: 1) *El egoísmo y la amistad*, 1833, 2) *Mavrogenia o la Heroína de la Grecia*, 1834. (1868: 216-217)

Manso definió los inicios de su carrera literaria en la lectura voraz de novelas. Tal vez por ello, su entera trayectoria de escritora hizo del género una apuesta clave para conquistar al siempre reticente lectorado americano. Para la joven traductora, la selección del material foráneo vino dada por el debate sobre la educación femenina. Contra la caricatura erótica y deformante de la lectora de novelas que ofrecían periódicos como *La Moda*; Manso tradujo una novela que representaba a una mujer ejemplar. *Mavrogénie ou l'Heroïne Grecque* cuenta la historia de Modena Mavrogenia, joven griega patricia que, cuando el sultán turco decapitó a su padre, organizó el ejército que liberaría a la nación. Desde su exilio en la isla de Mykonos, la muchacha subleva el ánimo de los soldados ofreciendo su mano al más fuerte, dona las reliquias familiares a los constructores de naves y persuade con nobles discursos a los habitantes de Eubea para que se unan a la lucha. Modena es una protagonista idealizada, con una voluntad férrea y un compromiso inquebrantable con el deber público, que no encuentra ningún conflicto en su sensibilidad femenina, ni siquiera en la renuncia al matrimonio. No hay nada en ella de las heroínas folletinescas y sentimentales que cautivaban a Emma Bovary, sino una mujer guerrera e independentista, cuya biografía va de la orfandad al liderazgo militar y la victoria, recorrido ascendente y vertiginoso, propio en la época del héroe romántico masculino, inspirado en figuras como las de Napoleón o Cromwell (Catelli, 2001). Mavrogenia, en este sentido, constituye el reverso de la feminidad romántica imaginada por los letrados porteños, a la que le correspondía el papel de consumidora tutelada y dulcificadora del hogar. En *Amalia* de Mármol y en *Soledad*; las heroínas encuentran su margen de acción en la esfera doméstica y su felicidad estrictamente vinculada al matrimonio y la maternidad. De este modo, la traducción permite a Manso incorporar, tras el velo de lo extranjero, un modelo femenino mucho más transgresor que el propuesto por la narrativa de sus compañeros de generación. Con él, Manso invita a otro pacto de lectura, que impugna el imaginario masculino de la joven erotizada e indolente. A diferencia del espejo distorsionador de *La Moda*, Manso convoca a sus lectoras a identificarse y comprometerse con la ficción y a verse, por lo tanto, impelidas a la acción patriótica de la vida pública.

Los paratextos de las dos traducciones nos permiten anclar a nivel local a la lectora imaginada por Manso. *El egoísmo y la amistad* viene precedida de una muy breve “Dedicatoria a las jóvenes porteñas” que la traductora firmó con su nombre y apellido y en la

que les recordaba que ellas también formaban una comunidad diferenciada en el Montevideo de 1830, una comunidad desterrada de una ciudad que era también una causa política. Con *Mavrogenia*, Manso aumentó su osadía y dedicó su trabajo a la por entonces directora de la Sociedad de Beneficencia, con lo que hizo patente su deseo de intervenir en la vida pública y de hacerse oír por quien presidía la única institución de la época dirigida por mujeres y a cargo la educación de las niñas. Sin embargo, que una joven desconocida dedicara a una gran dama patricia una novela francesa, paradigma de la mala literatura y para colmo protagonizada por una mujer que comandaba ejércitos, excedía el mandato de pudor femenino que organizaba el decible de la época. “Vuestra educación y principios tal vez no aprueben los de la interesante Modena, y sin embargo, a pesar de la notable variedad de vuestros caracteres, os asemejais” (Manso, 1836: s/n), escribe la muchacha, consciente de que con su dedicatoria cometía el atrevimiento de querer enseñar a leer a su superior sugiriéndole un texto que atentaba contra el decoro literario. La eficacia de la *captatio* radica así en que su “benemérita compatriota” aceptara el pacto de lectura romántico y se identificara con la protagonista. Le sugiere una lectura afectiva, que no juzgue el valor del texto desde los criterios de la moralidad y la utilidad, sino en su capacidad de entretener y movilizar emociones nobles. Romántica, la escritora ubica la legitimidad de su traducción en la novedad, en la originalidad de su elección, conjugando así su proyecto de educación de las mujeres con las condiciones de su propia escritura literaria. Al igual que Alberdi y Mitre, quiere instituirse como una mediadora que dé a leer y para ello apela a la función depuradora de la traducción (Delisle, 2003), en tanto le permite, oculta tras el texto extranjero, escribir y publicar sin herir la sensibilidad de la época.

La joven Manso construye una figura de traductora sumamente compleja, en la que se negocian a distintos niveles la invisibilidad y la transgresión. Por un lado, se sirve de la traducción, considerada en la época una tarea intelectual menor y por lo tanto permitida a las mujeres, para poder publicar. En la elección del material extranjero, opta por textos despojados de todo prestigio: novelas populares, dirigidas al público femenino y que hablaban sobre mujeres. Así, aunque replegada en los márgenes de la literatura, quiere construir una figura autoral que se expresa delgada pero certeramente en los paratextos editoriales. En sus traducciones no figuran los nombres de los autores franceses, pero sí el suyo. Desde sus notas de traductora, se dirige a sus receptoras deseadas y manifiesta su proyecto de pedagogía femenina a través de la ficción. Asimismo, ofrece a sus lectoras un texto en el que ellas puedan verse como patriotas con un compromiso político, protagonistas de la historia nacional. A diferencia de sus compañeros masculinos de generación, Manso

propone una didáctica de la mujer emancipada que reivindica la participación pública tanto de hombres como de mujeres. Sin embargo, la metáfora bélica que la escritora emplea en su carta a Sarmiento (“Hice mis primeras armas en la literatura con dos traducciones”) ilustra la naturaleza competitiva y excluyente de la esfera pública de la época, dominada enteramente por la voz masculina y sus imperativos. Exiliada en Montevideo, la niña Manso también se identifica con Mavrogenia y se autorrepresenta como una mujer guerrera, armada contra los tiranos de su pluma y sus traducciones.

Los avatares del exilio hicieron de Manso una políglota literaria. Nacida en una familia unitaria (su padre había sido colaborador de Rivadavia), debió abandonar Buenos Aires desde principios de la década de 1830 e instalarse en Montevideo, donde dió clases de francés, lengua de formación de las mujeres ilustradas de la época. Aprendió el inglés y el portugués en el destierro. Con el sitio de Montevideo, la familia de la escritora se trasladó a Río de Janeiro, donde la joven trabajó como institutriz y se casó en 1844 con Francisco Sá Noronha, músico portugués a quien acompañó en sus fracasadas giras por Estados Unidos y Cuba. De regreso a Brasil, su marido la abandonó dejándola a cargo de sus dos hijas, nacidas durante los viajes. Para sostener a su familia, Manso fundó en 1852 *O Jornal das Senhoras*, periódico de literatura y moda en el cual publicó en portugués su primera novela, *Os Mystérios do Plata*. Este periódico, del cual Manso se ocupó integralmente, se publicaba los domingos e incluía todo tipo de variedades destinadas al público femenino: artículos sobre la educación de la mujer y el teatro, poemas, misceláneas, partituras, figurines de moda y un folletín. Desde las páginas del semanario, la retraída traductora comienza a forjar una figura autoral original, la de la publicista, que firma sus propias producciones<sup>25</sup>.

## 2.2. El mercado de la novela en Río de Janeiro hacia 1840

El horizonte del consumo literario en la capital del Imperio del Brasil no distaba significativamente del argentino. En la época en que Juana Manso publicó por primera vez sus *Mysterios*, el libro francés predominaba entre los consumos literarios cariocas:

El 40% de las novelas que se importaron hasta 1807 fueron escritas en francés, un porcentaje que llegó al 65% entre 1808 y 1822 (Abreu, 2003). Lo mismo se observa en los anuncios del Diario

---

<sup>25</sup> Tomo la noción de Graciela Batticuore, quien en *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina* (2005) analiza las diversas modalidades de la autoría femenina en el siglo XIX argentino. En el caso de Manso, define el fracaso de sus publicaciones en términos de una autoría exhibida. Según Batticuore, Manso no sólo sostuvo opiniones escandalosas sobre la posición social de la mujer, sino que firmó cada una de sus intervenciones polémicas, haciendo caso omiso de las restricciones que el machismo de la sociedad decimonónica imponía a las mujeres que pretendía escribir. Estas decisiones fuertemente confrontativas le valieron una amplia desaprobación que incluyó cartas agraviantes, insultos en la prensa y abucheos.

del Commercio, donde se destacan los libros franceses, que constituyen el 90% de los títulos que se siguieron anunciando durante 17 años o más (Mançano, 2010: 71). (Abreu, 2012)<sup>26</sup>

*Los Misterios del Plata* se publicó en una ciudad con una activa vida cultural protagonizada por lectores familiarizados con el folletín francés. Entre los diversos sueltos, semanarios y gacetines que circulaban por Río de Janeiro, había también diarios financiados por Rosas, cuyo principal objetivo era el de construir una imagen favorable del gobernador y su régimen ante los ojos del mundo. En 1847, el general Tomás Guido, ministro de Guerra y Relaciones Exteriores, inició *O Americano*, cuyas cuatro páginas reproducían noticias de la prensa porteña y europea a favor del Restaurador (Weinberg, 1957). Así, Manso se posicionó sobre un doble frente; por un lado, el de la ficción, donde sus *Misterios* debieron competir con un nutrido conjunto de novelas; por otro, el de la política, donde el folletín se volvió un arma militante en la guerra de los papeles. Ya desde su título, *Misterios del Plata. Romance histórico contemporâneo*, la novela de Manso establece una relación explícita con el folletín francés. En Río de Janeiro, el primer folletín de Sue, *Uma revolta no tempo do Império*, había aparecido en 1841. La publicación, a cargo de *O Diário*, de *Os Misterios de Paris* y *O Judeu Errante* entre 1844 y 1845 marcó la consagración definitiva del autor en la ciudad. Con el éxito del folletinista francés, el sintagma “misterios de” alimentó el imaginario de escritores de todo el globo, que se apropiaron de él con entusiasmo, dando lugar a misterios de Londres, de Buenos Aires y del Cordón (Schapochnik, 2015). Sin embargo, la primera frase del prólogo escrito por Manso reniega inmediatamente de dicha filiación y decepciona la expectativa de lectura folletinesca: “Não foi por servil imitação aos mysterios de Paris, e aos de Londres, que chamei a este romance Mysterios del Plata” (*OJS*, N°1: 6) ¿Cuál es entonces la intención de la autora, la clave genérica desde la cual propone a sus lectoras la novela? Según sus palabras, su texto quiere revelar al mundo civilizado la barbarie del rosismo. “Chamei-o assim porque considero que as atrocidades de Rosas, e os sofrimentos das suas vítimas, serão um mistério para as gerações vindouras, apesar de tudo quanto contra ele se

---

<sup>26</sup> Para un estudio detallado de las librerías y demás lugares de venta de impresos (que incluían farmacias e iglesias) en Río de Janeiro a principios de siglo xix véase Abreu (2009) “Libros y libreros en Río de Janeiro (1808-1821)”. Los anuncios de los principales periódicos, como la *Gazeta do Rio de Janeiro*, permiten rastrear cuáles eran los títulos más buscados por los lectores. La nómina de títulos y autores es similar a la que encontramos en Buenos Aires en lo que concierne a la literatura dieciochesca, aunque la literatura romántica parece haber tardado un poco más en penetrar en territorio brasileño (Abreu, 2012). Durante principios de siglo, los lectores requerían a Fenelon, Bernardin de Saint Pierre, Defoe, Richardson y Madame de Genlis, entre otras obras de ficción en prosa. En 1840, con el fenómeno del folletín, el repertorio se renueva e ingresan a Brasil las novelas de Dumas, Sue y Balzac. Las novelas estaban a la orden del día y podían consultarse en bibliotecas y gabinetes de lectura, como la Biblioteca Nacional y Pública de Río de Janeiro o el Real Gabinete Portugués de Lectura, o en la prensa.

tem escrito (*OJS*, N°1: 6)”. El misterio no es el de la intriga de los oscuros bajos fondos parisinos, sino el de la historia nacional. Desde Brasil, Manso busca legitimar la escritura novelesca a través de la historia, a la vez que se propone ofrecer un testimonio que disputa la representación del rosismo a otros periódicos publicados en la ciudad. Se trata de un uso político de la ficción que intenta conciliar la eficacia narrativa de la novela con el compromiso de la escritura periodística por medio del cual Manso se establece como mediadora entre la situación argentina y los lectores brasileños.

El *ethos* de la escritora en esta introducción contrasta con el de la traductora de *El egoísmo y la amistad*. Aquí Manso hace patente su compromiso político, que ya no constituye el exabrupto de un corazón melancólico, sino una misión social de urgencia: “é necessário resolvermo-nos a tudo, além de que se a nascente literatura da nossa América for sempre buscar seus typos na velha Europa, nunca teremos literatura americana, nem litteratura nacional (*OJS*, N° 1: 6)”. Con la empresa política emerge la audacia y la prerrogativa autoral que le permite a Manso elaborar un diagnóstico y enunciar un programa. Desde la prensa, contra los periódicos rosistas, dirigida a las lectoras brasileras, las efusiones intimistas del alma romántica dan lugar a una escritura orientada al polo receptor y que, por lo tanto, despliega estrategias de polémica, persuasión y seducción.

### **2.3. Juicios federales. Reescrituras del gótico en la Pampa**

El gesto paradójico de apropiación y rechazo de la novela europea anunciado en el prólogo atraviesa toda la novela. *Los Misterios del Plata* dialoga intensamente con la literatura gótica; sin embargo, dichas relaciones intertextuales no se explicitan como alusiones o citas, sino que deben ser rastreadas en la construcción de tramas, personajes y escenarios. Radcliffe, célebre entre lectores y críticos a nivel mundial, debió resultar poderosamente atractiva para una escritora que intentaba forjar su autoría en la compleja red de relaciones intelectuales masculinas de mediados de siglo. Por otro lado, tal como señala Fred Botting (1996), las ficciones de Radcliffe no presentan los desbordes pasionales ni las resoluciones sobrenaturales de otros textos góticos (como *El Monje* o *La Religiosa*), sino que se resuelven siempre con la restitución de la heroína al núcleo familiar y la celebración de la tranquilidad doméstica. Así, tal como ocurre para otros escritores como Sarmiento, Mármol o Gorriti (Ansolabehere: 2011; Gasparini: 2014), el gótico constituye una matriz altamente productiva para un texto cuyo objetivo principal es dar cuenta del terror rosista.

La historia cuenta el drama de la familia Avellaneda que, al intentar exiliarse, es vendida a Rosas por Oribe. La embarcación en la que escapan es interceptada y el doctor encarcelado en Buenos Aires y condenado a muerte. Finalmente, su esposa Adelaida lo salva. La figura del villano gótico, de pasiones desmedidas y violencia tiránica, es el modelo narrativo desde el cual se da cuenta de Rosas y Oribe, personajes demoníacos, con un pasado oscuro que los persigue y una mirada atemorizante, como el Schedoni de Radcliffe. La prosa apacible y pintoresquista que abre el texto se abarrota ante la representación de Rosas:

Misterios negros como el abismo, casi increíbles en esta época y que es necesario que aparezcan a la luz de la verdad para que el crimen no pueda llevar por más tiempo la máscara de la virtud; para que, los verdugos y las víctimas sean conocidos y el hombre tigre -conocido hoy con el nombre de Juan Manuel de Rosas- ocupe su verdadero puesto en la historia contemporánea; el de un tirano atroz y sanguinario tan hipócrita como infame (Manso, 1936: 7)

El arsenal de lo que Amícola (2003) define como una “escritura del exceso” se pone aquí al servicio de la representación del rosismo, cuyos procedimientos despóticos se comparan en más de una ocasión con la Inquisición. El texto recurre también a los paisajes tenebrosos propios del gótico: luego de su detención, Avellaneda es tenido prisionero, durante una noche tormentosa, en unas ruinas jesuíticas: “a deserta Igreja conventual era só habitada pelas fatidicas corujas, e que os seus largos aposentos estavam solitarios, pavorosos, como as sepulturas dos outros enterrados debaixo das brancas e frias lages do seu pavimento” (*OJS*, N° 5: 8). El paisaje argentino ingresa a la literatura como un espacio novelesco, escenario de una trama persecutoria donde los héroes virtuosos son acosados por delincuentes, cadenas, interrogatorios falsos y trampas. En este escenario, cargado por la electricidad y los bramidos del yaguareté, se desarrolla el juicio al doctor. La familia unitaria se recorta de esta tétrica escena, los tres juntos rezan y el padre prodiga a su hijo unas palabras finales que reúnen la tónica del discurso liberal, basado sobre el valor del trabajo, la familia y la fraternidad de los hombres. Estas palabras actualizan ciertas premisas de la ideología de las clases medias europeas en el contexto americano: reivindican una concepción natural y universalizante del deber, señalan el imperativo de una nueva ley que ponga el bien público por delante, sostiene una moral austera que descansa sobre la tranquilidad de la buena conciencia (“a felicidade de que te falo é essa doce tranquilidade do justo, do homem que sempre vive em paz com Deus, com seus semelhantes e consigo mesmo” (*OJS*, N° 7: 5)).

El juicio, realizado durante el momento álgido de la tormenta, es arbitrario, el acusado solo declara su nombre, edad y nacionalidad. El narrador no se ahorra comentarios sobre el falso sistema legal de Rosas, disfraz de masacres sanguinarias. Antes de la puesta en escena, el narrador anticipa: “o governador (ab eternum) de Buenos-Ayres assassinava as suas

victimas com a cooperação dos gangrenados tribunaes, que não protestavão (*OJS*, N° 7: 4)”. La perversión del sistema queda explícita en el campo semántico con el que se representa la legalidad del régimen, el de la criminalidad. El interrogatorio toma así el cariz de un ritual satánico (el juez de paz es preso del “furor”, gesticula diabólicamente) y de una representación en la que se repiten fórmulas preestablecidas y en la que la culpabilidad queda anunciada desde las primeras palabras del jurado. La escena reescribe los juicios inquisitoriales de las novelas de Radcliffe, tópico que Manso lee con atención. La novela invierte los valores sobre los cuales se legitimó el gobierno del Restaurador de las leyes, que es en realidad un tirano, bajo el régimen de quien no hay ley más que la disposición personal y donde la institución familiar se desintegra. Avellaneda no es asesinado porque el gobernador lo quiere vivo. El juicio se clausura rápidamente y el doctor queda encadenado. La primera parte del folletín se cierra en el registro del melodrama, cuando Avellaneda es embarcado a Buenos Aires y su mujer y su hijo se lanzan al río para intentar alcanzarlo y casi se ahogan. La dosificación del suspenso en este sentido también se corresponde con el de novelas como *El Italiano* o *Udolfo*.

#### **2.4. Heroínas americanas y rupturas femeninas**

Ahora bien, hay aspectos en los que la novela se aleja significativamente del modelo gótico, especialmente, como ocurría en la novela de Mitre, en lo que se refiere a la construcción de los héroes. En la novela europea, los protagonistas suelen conformar una joven pareja cuyo amor se ve continuamente postergado, ya que pertenecen a clases sociales diferentes. Aquí, este modelo es sustituido por el de un matrimonio ya consolidado con un hijo. Si bien, al igual que en la novela gótica europea, se reivindica el modelo romántico del amor consentido (el doctor aconseja a su hijo que si algún día se casa, ame a su mujer como él ama a la suya) se liman las controversias de un amor rebelde, no legitimado por la institución matrimonial. Asimismo, en un territorio dividido por la lucha facciosa, no hay lugar posible para la mezcla social, las jerarquías sociales deben respetarse. Otro punto de ruptura, estrechamente ligado al anterior, es la configuración de la heroína. Adelaida es virtuosa, pero no bella. El modelo de la mujer refinada y melancólica que sufre desmayos constantes como la Clarisa de Richardson, sobre la cual se inspira Radcliffe para construir sus protagonistas femeninas (Watt, 1959), no tiene resonancias en Adelaida, mujer resuelta, activa y astuta, perfecta representante de la lucha entre la materia y el espíritu. Al igual que Daniel Bello en *Amalia*, la estrategia de la que se vale Adelaida para salvar a su esposo es

una apropiación de las técnicas folletinescas, que son asimismo las que utilizan Rosas y sus secuaces: emplea a una criada morena para que le sirva de espía y, disfrazada, se infiltra en la casa del Restaurador para obtener información sobre el suministro de provisiones en el pontón donde estaba detenido el doctor. Luego, la mujer envía mensajes a su marido escondidos en el pan; los conocimientos y la reserva femeninos adquieren así la relevancia de una liberación heroica. Asimismo, la mujer, disputando la representación del sentimentalismo femenino propio de la época, sabe disimular sus pasiones y mover una red de conocidos que le permiten informarse. Así es como logra que la ballenera en la que su marido estaba detenido parta rumbo a Montevideo, con lo que salva a todo el grupo de unitarios condenados. La novela de Manso invierte la representación genérica de la literatura gótica: es el personaje femenino quien adquiere un estatuto de poder por sobre el masculino, pasivo e impedido de accionar por las cadenas y la cárcel. Tal como la escritora sostuvo en varios artículos ensayísticos publicados paralelamente a *Los Misterios del Plata* en *O jornal das Senhoras*, la novela quiere probar que la instrucción de las mujeres no constituye una degeneración del modelo familiar, sino que es la clave sobre la cual descansan su virtud y felicidad. Si bien en esta novela la literatura europea sirve como modelo para representar al villano, sus tópicos parecen ser insuficientes para dar cuenta de los héroes de la patria.

Por otro lado, la representación del vulgo adquiere una relevancia inusitada, que no existe en las ficciones europeas. Los jueces de paz, los gauchos malos, los negros delatores, aunque representados en el registro de la animalización y la abyección que también utiliza Radcliffe para referirse a los personajes populares (Botting, 1996), tienen en la novela de Manso un protagonismo central. En su discurso, el doctor Avellaneda, claro portavoz de las opiniones de la autora, los hace los principales agentes de la crueldad del régimen: “tantas cabezas nobres cabirao decimadas debaixo do machado assassino da populaca (*OJS*, N°11, 8)”. Era precisamente sobre “el populacho” que descansaba la legitimidad del rosismo. La novela retoma una representación del bajo pueblo porteño propia de la literatura romántica, presente en los gauchos bárbaros de *Facundo* y en los negros de *Amalia*, los criados delatores son la herramienta perfecta por medio de la cual el tirano avanza sobre la vida íntima de sus opositores (Ansolabehere, 2012). Así, la disolución de la división entre la esfera pública y la privada conforma otra de las perversiones propias de la tiranía. A los ojos de los románticos, el bajo pueblo, grotesco y bestial, conforma esa monstruosidad inconjurable del Plata, la de una comunidad ajena a sus principios civilizados y letrados, que se resiste a ocupar su lugar subalterno que el modelo liberal, supuestamente fundado en la racionalidad, les tenía deparado.

### **3. La novela histórica en el romanticismo argentino: *La Novia del Hereje o la Inquisición en Lima***

#### **3. 1. Polemizar, traducir, modernizar**

Vicente Fidel López no sólo participó del fervor lector romántico, sino que fue uno de sus principales cronistas. Al igual que la mayor parte de sus compañeros, abandonó Buenos Aires a fines de 1830 y se instaló primero en Córdoba y luego en Chile, a partir de 1841. A poco tiempo de haber llegado, intervino, junto a Sarmiento, en una de las polémicas literarias más resonantes de la época, la que, en 1842, opuso a clásicos y románticos en la prensa chilena, a raíz del discurso de asunción de José Victorino Lastarria como director de la Sociedad Literaria de 1842. No vamos a detenernos en los pormenores de la polémica, que han sido ya analizados (Pas, 2013; Pinilla, 1942, 1945). Sin embargo, nos interesa destacar algunos de los argumentos esgrimidos por Vicente Fidel López para entender su concepción del valor literario de las estéticas extranjeras. En efecto, la polémica del romanticismo en Chile puede entenderse como un enfrentamiento entre dos tradiciones literarias europeas, la española y la francesa. Los chilenos, afines al clasicismo y a las ideas sobre la lengua del caraqueño Andrés Bello, defendían el respeto de la norma lingüística y literaria peninsular; los argentinos reivindicaban la renovación estética e intelectual que el romanticismo francés había traído a América con la apertura de los puertos, posible justamente por la caída de la metrópoli española. Al respecto, Vicente Fidel López publicó varios artículos en *La Revista de Valparaíso*. Lo que pretenden hacer estos textos es desmontar el ataque al romanticismo hecho por los chilenos José Joaquín Vallejo y Salvador Sanfuentes (Pinilla, 1942) a través de una crítica histórica que, basada en la premisa del progreso indefinido de las sociedades, demuestre que la renovación literaria era el resultado necesario de las revoluciones sociales y políticas que habían agitado a Europa y América. Según este razonamiento, una estética que todavía a mediados de siglo xix reivindicara la emulación de los clásicos constituía un despropósito, pues implicaba desatender la naturaleza social, y por lo tanto histórica, de la literatura. El cambio del valor literario, para Vicente Fidel López, está supeditado a los rasgos políticos y culturales de cada sociedad y a los sucesos que la conmueven. Así, renegar del romanticismo no solo era ignorar la influencia innegable de autores como Hugo o Dumas sobre la literatura americana, sino cometer un anacronismo. El clasicismo, considerado una estética determinada por las nociones de retórica y autoridad propias de una sociedad

monárquica, perdía así vigencia cuando se lo quería trasladar al proyecto republicano y liberal chileno. Así, la historia sirve a Vicente Fidel López para decretar la modernidad como necesaria e inevitable. Sus artículos habilitan una nueva tradición literaria para los escritores americanos y le permiten posicionarse en el campo intelectual chileno como un letrado renovador, que basa su proyecto de reforma cultural en un estudio erudito de las diversas etapas históricas de la literatura y en una preocupación seria por su utilidad moral.

Esta reivindicación de la modernidad literaria implicaba negociar con el mercado, espacio emergente en el Chile de mediados del siglo XIX, pero con un ascendente cada vez mayor sobre el destino de los escritores. En este contexto, el de la precariedad económica que imponía el exilio, Vicente Fidel López, como Manso y Mitre, también se desempeñó como traductor. En 1842, tradujo el drama *Una mancha de sangre* de Julien de Mallian y Auguste Boulé, representado en noviembre de ese año en el teatro de Santiago (Sarmiento, 1885: 45). Sabemos por las cartas que escribe a Buenos Aires, que la situación económica del escritor en esa época era apremiante y que recibía dinero de su padre (Molina, 2015). La hipótesis de una función alimentaria de la traducción reaparece en una escena que conjuga la necesidad económica con la secundarización de los géneros traducidos respecto de las otras escrituras, literarias y didácticas, de López. Al igual que sus compañeros de generación, el joven letrado prefería la historia y la polémica periodística al drama francés del gusto del gran público. Esta concesión respondía a la incidencia de la rentabilidad sobre la literatura: no se trataba de lo que el traductor consideraba lo mejor, sino de lo más consumido, en especial en el teatro, cuya relación con lo social y los públicos era más inmediata que la de otros géneros (Noguera, 2017; Brisset, 1990).

Aunque no hemos podido dar con la traducción de Vicente Fidel López, contamos con el texto en francés y con una reseña de la obra que Sarmiento publicó en *El Progreso*, poco tiempo después de su primera puesta en escena. El drama, que se articula en tres actos, retoma, como *Soledad*, el trillado conflicto de la muchacha mal casada, prometida por su padre, esta vez un Duque, a un joven disipado que ella no ama. La muchacha se enamora, en cambio, de otro protegido del noble, un joven bastardo que ha logrado forjarse a los veintiocho años una sólida y reputada carrera de abogado. María se resiste a casarse con el prometido que le depara la familia y la noche del baile en que se anunciaría el compromiso, huye a la casa de Arthur, su enamorado, a pedir refugio. Simultáneamente se desarrolla el conflicto de Victor, el elegido para el casamiento, asediado por un usurero al que le entregó una letra de cambio falsa. El joven debe pagar una gran suma una vez concretado el matrimonio o será denunciado y enviado a prisión. Aunque el Duque insiste en unir a su hija

con Victor a causa de una promesa de juventud que le permitiría también sellar el traspaso de su fortuna, María enferma. “*La maladie a sa source dans l’âme et nos secours sont impuissants contre les affections de l’âme. Votre fille meurt parce qu’elle a résolu de mourir*” (1835: 19), le dice el médico de la muchacha cuando ella se encuentra al borde la muerte. [La enfermedad tiene su origen en el alma y nuestros cuidados son impotentes contra las afecciones del alma. Su hija muere porque decidió morir]. Frente a esta realidad inapelable, el Duque escribe a Arthur y le pide que regrese a la casa a la que él mismo le había vedado la entrada. Sin embargo, el impacto que genera en María escuchar la voz de su amado en la antesala supera sus fuerzas y la joven muere. La última escena de la obra se desarrolla alrededor de la cama donde yace su cadáver. Allí, los hombres negocian el destino de sus fortunas: Victor cree que con la muerte de su futura esposa se sella la posibilidad de saldar su deuda con el acreedor, pero, a último momento, el Duque hace su heredero a Arthur.

La reseña de Sarmiento, en primer lugar, celebra el éxito de la obra, que se plasmó en una orquesta más numerosa que las europeas y en un espectáculo “en que los palcos y las plateas, la galería y la callejuela estaban apretadas de espectadores” (1885: 45). La representación de Sarmiento adscribe al imaginario que el drama como género podía suscitar: el de un teatro lleno de gente y movimiento, con una orquesta opulenta, donde la sociedad se congregaba para sensibilizarse en conjunto por una historia de amores prohibidos y en disputa. Además de evocar el lujo y el movimiento de los teatro parisinos, Sarmiento celebra la vibración del público, lo que le brinda la oportunidad de reflexionar sobre los criterios de legitimidad del género dramático, opuestos a los del clasicismo:

Muy buen antecedente para juzgar el mérito de las composiciones dramáticas son las emociones que el público experimenta. En vano sería que el escarpelo del literato hallase todas sus partes sujetas a las severas reglas del arte; en vano que apareciese bajo la protección de un nombre esclarecido, en vano si no excita una emoción, si la platea bosteza, si las manos no se baten estrepitosamente (45).

Sarmiento basa su elogio en un criterio netamente romántico y moderno: la capacidad de agradar al público a partir de un consumo sensible, identificatorio. Por este motivo, resulta necesario desplegar determinados procedimientos que señalen a los lectores la correcta interpretación del drama, es decir, aquella que los románticos querían imprimir al texto extranjero. Para Sarmiento, la figura del usurero, aunque bien ejecutada, es menor.

La lucha de las ideas aristocráticas del padre con la naturaleza, con la afección paternal y la conciencia que tiene del mérito de Arturo, a quien ama como un hijo y a quien sacrifica, sin embargo, a las exigencias de su posición social, por una parte, por otra, el amor de Arturo y María hacen el interés del drama [...] El desenlace es el que el espíritu de la época reclama: a saber, el triunfo de la virtud y el talento sin padre (46).

El componente melodramático y el enfrentamiento generacional propios del drama burgués moderno se actualizan en la reseña para reforzar un conflicto que era también el del redactor y el del traductor: jóvenes letrados y virtuosos que debían labrarse una posición ante una sociedad con valores aristocráticos, anticuados, clásicos. Desde la polémica de 1842, Sarmiento y López articulan un proyecto de traducción que se dirime en un frente doblemente modernizador: satisfacer el gusto del público a partir de la anexión de literatura francesa traducida y comentada y reivindicar el componente juvenilista de estas obras en función del conflicto de los mismos románticos en Chile. Así, la traducción de López, afín a sus ideas sobre la literatura defendidas en la prensa chilena, es una reivindicación de nuevos géneros, nuevas sensibilidades y nuevos protagonistas, legítimos y jóvenes, de la historia. Es una concesión al público y a la vez una intervención sobre la vida cultural chilena.

### **3.2. Entre la novela y la retórica: *El Curso de Bellas Letras***

En Chile, sin poder ejercer el título de abogado obtenido en la Universidad de Buenos Aires, Vicente Fidel López estaba dispuesto a poner su pluma al servicio de escrituras rentables. Publicó un texto sobre las revoluciones civiles argentinas porque “suponía que este trabajo podía dejarme algún dinerito y reputación literaria” (Molina, 2015: 24). En este momento, en que el joven aspiraba a sacar rédito económico de la escritura y a construirse una reputación, el Estado chileno se encontraba en un momento de estabilidad política y económica propicia para el fomento de las instituciones republicanas y nacionalizadoras que requerían del trabajo de hombres formados en la escritura y la lectura (Poblete, 2003a).

Hacia mediados del siglo XIX se produjo un período de transformación de las prácticas y consumos literarios que afectó a toda América Latina, aunque con diferentes ritmos. Al igual que Buenos Aires, Montevideo o Rio de Janeiro, Santiago de Chile y Valparaíso fueron ciudades puerto que durante el segundo cuarto del siglo se vieron alcanzadas por las aspiraciones expansionistas de los mercados europeos. Con las independencias, había emergido una nueva elite dirigente de orientación liberal, que hacía de la vida intelectual un centro de sociabilidad y distinción y también el fundamento de la legitimidad política (Arnoux, 2008). Así, el incremento de libros e impresos a precios accesibles produjo una relativa expansión y diversificación de los públicos lectores y una nueva forma de comunión cultural basada en el acceso a nuevos consumos culturales (Poblete, 2003b). La vida intelectual chilena de la época se formó, principalmente, en torno a la Universidad, sus instituciones y sus publicaciones, dominadas por la elite masculina y letrada de orientación liberal. Simultáneamente, la novela francesa y el folletín importados

“invadían” los espacios literarios y los gustos del reducido público sobre el que estos letrados pretendían fundar su representatividad política. Sarmiento en el célebre artículo “Nuestro pecado de los folletines” (1885) advertía, un tanto irónicamente, sobre la masificación de la literatura de ficción:

La lepra del folletín ha ganado ya todos los diarios, y lo que es peor, nacen con ella. Ved sino: El Mercurio tiene folletín, ¡y qué folletín Dios mío! Los Misterios de Londres después de haber dado a luz separadamente a los de París y el Judío Errante [...] Pero el vicio no se ha contenido en la capital, sino que cunde en las provincias y se extiende por todas partes como una plaga (315).

Tal como señala Poblete, para una elite que intentaba montar las instituciones que conformarían la nación, el éxito de la literatura francesa entre las mujeres y las bajas capas del artesanado despertaba la alarma por la “desnacionalización de la literatura circulante” (2005 61). En este contexto, marcado por la ampliación lectora y la emergencia de nuevos soportes y discursos, los grupos dirigentes se vieron obligados a redefinir la función de la literatura dentro del proyecto nacionalizador, así como a seleccionar y dosificar los usos de la palabra impresa apropiados para cada sector social.

Este contexto resulta promisorio para los románticos porteños exiliados en Chile. En el caso de Vicente Fidel López, la oportunidad se presentó cuando fue contratado por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile para ocupar la cátedra de Gramática, vacante desde el deceso de Andrés Bello. Como fruto de esta experiencia publicó, en 1845, el *Curso de Bellas Letras*. Elvira Narvaja de Arnoux (2008) integra este trabajo a las artes de escribir ilustradas: manuales que buscaban enseñar a un lector no letrado los usos correctos de las lenguas vernáculas europeas (en este caso, el español) como lenguas nacionales, es decir, definiendo las reglas y formas correctas de los discursos públicos. Para Arnoux, el interés de estas artes de la escritura radica en que:

expone(n) con particular nitidez cómo el Estado nacional que se construye debe estabilizar el espacio discursivo regulando los géneros y cómo, a la vez, el discurso sobre el lenguaje propone una representación de la sociedad que aspira a instaurar. En este sentido, el texto de López articula los géneros como prácticas sociales e instituciones abriéndose a la diversidad de lugares de discurso que un proyecto republicano establece, incluso con las limitaciones de la sociedad chilena de su época (2008: 61)

Así, López calibra el carácter a la vez descriptivo y prescriptivo propio de estos manuales de retórica de acuerdo con sus propias concepciones románticas, ya expuestas y defendidas en la polémica periodística de 1842. Define los géneros por su articulación con instituciones y prácticas sociales, pero tiene también una voluntad explicativa, que relativiza las reglas al historizarlas y vincularlas a un contexto determinado de uso y producción. Por esta razón, para Arnoux, lo novedoso del curso de López: “reside, más que en su preocupación historicista, en el intento por establecer, en la clasificación y caracterización de

géneros y subgéneros, parámetros claros y explícitos, aplicando a este ámbito la racionalidad moderna” (359).

Entre los numerosos géneros que el lector chileno de mediados del siglo XIX frecuentaba se encuentra, por supuesto, la novela. Las operaciones historicistas de Vicente Fidel López cobran aquí especial valor en tanto producen uno de los pocos textos sobre la novela escritos durante el período romántico que no desmerece el género, sino que busca rehabilitarlo a partir de una comprensión descriptiva de sus características estilísticas y condiciones de aparición. En la última parte del Curso, dedicado a las obras que tocan “asuntos de fantasía”, López aborda la novela y la define como: “la idealización de un suceso doméstico, narrado con tono sencillo y vulgar, para interesar la imaginación, promover afectos morales y fortalecer los buenos principios de nuestra conducta privada” (297).

Además de narrativa, la buena novela debe ser dramática y moral. Con el primer término, López sostiene que la eficacia ficcional (“que enardezca y despierte nuestra fantasía” (296), dice el autor) debe ser tal que los sucesos relatados por el narrador se presenten ante los ojos de los lectores como “la historia de un suceso real y lleno de interés” (296). Por su parte, la novela moral es aquella que, al ennoblecer la vida doméstica y sus afectos, “da impulso a simpatías para purificar las conductas” (296)). La novela se define así tanto por sus rasgos formales como por sus funciones: la eficacia novelesca radica entonces en su capacidad de inclinar la sensibilidad hacia la vida en comunidad y, en especial, en familia. La buena novela ofrece entonces el retrato idealizado de la vida privada, doméstica. Es decir, muestra lo que queda fuera de la historia (concebida como el relato de la vida pública de los grandes hombres) y permite la representación de otros personajes ajenos a la política, pero que la política pretende representar (como las mujeres, los niños o los criados). Esta apertura hace de la novela un género que interesa y entretiene a todos y presenta al novelista el desafío de mantener un tono sencillo, “vulgar”, y el manejo de una sostenida variedad de estilos y registros. La buena novela es, precisamente, la que puede mantener dicha vivacidad sin caer en las referencias adúlteras, soeces, banales o lúbricas; es decir, la que idealiza siempre en pos de modelar favorablemente las conductas privadas de lectores y lectoras. Al respecto, Vicente Fidel López muestra una conciencia de la potencia política del género, de su performatividad, más lúcida que la de muchos de sus compañeros de generación. Dice: “la novela es obra de partido que sirve para satisfacer todo tipo de miras” (302). Una vez más, la novela suscita la discusión por los usos públicos, legítimos o necesarios, de la ficción. La novela es buena o mala de acuerdo a los valores sociales que inspira, es decir, de acuerdo a la posición política de su autor. Es la posición del novelista la

que consolida la versatilidad y utilidad pública de la novela: en ella se cifra la clave para producir una literatura que, además de entretener, eduque a un público relativamente ampliado en los conocimientos que la nueva república requería.

### **3.3. *La novia del hereje*: intertextualidades y normativas sobre la novela histórica**

En sus intervenciones públicas en Chile, Vicente Fidel López se posicionó a favor de la literatura francesa, escandalosa y socialista. Compartió el gesto de distinción rupturista con Sarmiento y buscó legitimar su inserción en la esfera intelectual chilena por el carácter innovador de sus ideas. Aunque su padre, en sus cartas desde Buenos Aires, le recomendaba prudencia:

López, sin estar al tanto de estos consejos, hace todo lo contrario y empieza a publicar una novela histórica en la que los españoles de la Colonia son tratados como arrogantes y ambiciosos, y el Santo Oficio, como una institución despótica y fanatizadora. Nos referimos a *La novia del hereje* o *La Inquisición de Lima*, que aparece en *El Observador Político* a mediados de 1843 (Molina, 2015).

La novela se publicó completa más de una década después en Buenos Aires. En Chile, Vicente Fidel López sólo llegó a publicar tres entregas. Por este motivo, en este capítulo, expondremos los principales lineamientos argumentales que aparecen en ellas así como sus filiaciones con las ficciones europeas. Estas se renegociarán cuando el texto se reedite, hacia mediados de 1850, modificaciones que analizaremos en el próximo capítulo.

Desde su primera fecha de aparición, el título antinómico de la novela, que une en la disyunción el destino de la protagonista femenina y la evocación de las prácticas oscuras de la Inquisición, inscribe claramente al texto en la tradición de las novelas góticas traducidas que circulaban en la época, tanto en Buenos Aires como en Chile. Al igual que estas ficciones, *La Novia del Hereje* tematiza un conflicto generacional que opone el amor elegido de los protagonistas con los designios opresivos de una familia anticuada y materialista. Como en *Soledad*, este conflicto no sólo enfrenta un orden nuevo y uno antiguo, sino que se presenta en términos de una influencia extranjera, que seduce muchachas americanas. Ahora bien, aunque la novela se nutre de numerosos elementos provenientes del gótico, la novela histórica de Walter Scott constituye el horizonte de lectura deseado para el texto. La historia se data en Lima en 1578. Antes de introducir el drama individual de los protagonistas, el narrador reconstruye a partir de documentos y fuentes históricas las condiciones sociales y los sucesos políticos que propiciaron que la ciudad se transformara en gran capital virreinal,

oportunidad para el narrador de denunciar la explotación de España sobre la población y las tierras americanas.

López se propone vulgarizar la historia americana, por lo que reúne la exposición explicativa de los largos procesos políticos que posicionaron a la ciudad con la descripción detallada de su estilo arquitectónico y de las costumbres sociales de la época. La valoración de los hábitos coloniales es la de todos los románticos: una época de pedantería, afectación y fanatismo. María, la protagonista, está prometida por un padre tiránico e insensible a Romea. El lector conoce esta información gracias a una animada charla en que el joven y su amigo Gómez comentan las condiciones del compromiso, el carácter enigmático y caprichoso de María y las diversas habladurías que se esparcen por la ciudad, en especial, la que dice que el temible corsario inglés Francis Drake podría atacar Lima en busca de oro. Aunque Gómez bromea, sus comentarios perturban a Romea, quien al día siguiente debe embarcarse con su prometida y su familia política hacia Panamá en un navío cargado de oro. El Perú virreinal se representa a través de extensas referencias documentadas y personajes históricos, pero también a través del registro excesivo del gótico, que se usa una vez más para encarnar aquellos elementos ideológicamente opuestos a los del autor. La colonia aparece como una época de oscurantismo y superstición. La retórica abarrotada y tenebrosa del gótico se pone, en este primer momento, en boca del cura de la ciudad.

—Dios lo quiera ¿te acuerdas del sermón que con ese motivo predicó el padre Andrés? Célebre en su género, ¿no es cierto?

—¡Qué bruto es el tal fraile! Era un montón de absurdos.

—Sí; pero lo cierto es que produjo el efecto que se esperaba; no hay mujer ni zambo que no esté persuadida de que los buques de Drake van tripulados de entes idénticos al diablo que está a los pies del san Miguel de la Capilla de los desamparados; me parece que lo oyera todavía, con qué elocuencia y terrorismo pintaba los cuernos, la cola, y la piel azufrada de los demonios que daba por marineros de los buques del hereje (Molina, 2015: 136).

Aquí, los personajes y el narrador, a la vez que se distancian irónicamente del discurso del cura, admiten su carácter efectista y eficaz. En efecto, esta escena hace un uso y una valoración ambivalentes del registro gótico. Aunque satiriza la figura del cura elocuente, la influencia de *El Monje* en estas primeras entregas es evidente. El texto de Lewis también comienza con una escena de multitud, de la que se recorta la conversación picaresca entre los amigos Lorenzo y don Cristóbal. Mientras que las novelas de Radcliffe, al igual que *Los misterios del Plata*, solían preferir los decorados campestres, Lewis situó *El Monje* en una Madrid laberíntica ocupada por multitud de transeúntes, recurso que le permitió abrir una reflexión sobre las múltiples relaciones que se establecían entre los dramas íntimos de los protagonistas y el estado de la vida social (Punter, 2014). Tiene sentido que las técnicas

usadas por Lewis para construir el Madrid medieval hayan nutrido el imaginario de López, que también quería retratar una sociedad antigua y decadente, puesta a merced de la influencia de la Iglesia Católica y sus excesos. Así, la figura del padre Andrés puede pensarse como la contracara del modelo del escritor público, moderno que los románticos reivindicaban, una figura que durante la colonia gozaba de la autoridad espiritual a la que estos letrados aspiraban y a la que todavía debían disputarle su influencia social. Aunque sin su talento fáustico, del padre Andrés puede decirse lo mismo que Punter (2014) señala respecto de Ambrosio: “Ambrosio’s fate is not only his own but simultaneously an aspect of the wider decadence and hypocrisy of a mythical Madrid “(79).

Hacia el final de la escena, el registro del misterio y la magia irrumpe nuevamente, pero esta vez de forma más perturbadora. Mientras los muchachos conversan, se cruza una figura tan enigmática como llamativa:

Era pues un bulto metido en un saco angosto y enbuelto de tal modo que apenas se llegaba a ver de su cara un ojo negro, que brillaba con una energía y viveza singular. Sus pasos eran cortos y ligeros; sus movimientos maliciosos iban dando a entender que comprendía cuanto veía y que conocía a todas las personas con quien tropezaba. Era en fin una tapada de las muchas que ya entonces cruzaban las calles de Lima (2015: 140)

La mujer hechicera es también un personaje tomado del *Monje*, ausente de las novelas de Radcliffe. López reconoce el poder cautivador de este tipo de figuras femeninas, personajes también excepcionales en la literatura argentina decimonónica, que suele representar muchachas frágiles y sensibles. Las tapadas, en cambio, se emparentan con las brujas, magas y hechiceras, mujeres enigmáticas que alteran la racionalidad de los protagonistas masculinos porque poseen saberes certeros y de origen desconocido, poder que deben pagar con la marginación social. Ahora bien, aunque el narrador, en la presentación de la tapada, abre una veta a lo sobrenatural, enseguida reconduce el relato al registro realista y la lógica histórica. Explica que, según lo que refieren cronistas antiguos, estas mujeres eran antiguamente vestales indígenas, que, cuando debieron abandonar sus templos, se cubrieron con el fin de recuperar la intimidad del claustro. Reconoce también la inquietud que la corrupción de esta costumbre generaba en los buenos padres de familia, que temían que sus hijas se cubrieran para pasearse por la ciudad o encontrarse con sus amantes. Así, la irrupción de los elementos góticos en la trama remite a un problema típicamente decimonónico, en este caso, el de la independencia femenina. Ya sea como las devotas supersticiosas que siguen al padre Andrés o como las hijas rebeldes que se tapan para quebrantar los imperativos morales, las mujeres evocadas en estas entregas cristalizan tensiones sociales del siglo XIX. Gomez,

que no puede contener sus chanzas, le pregunta a la tapada hacia dónde va llamándola perla, la mujer responde:

—¡Sí! —le contestó ella—: será porque voy dentro la concha; pues en lo demás, no soy de las que se pescan, ¡caballero! Don Gómez, aconséjele V. a su amigo que no salga al mar con *perlas*; porque los herejes son muy hábiles para pescarlas, y las buscan con frenesí. (2015: 142)

La aparición de la tapada evoca y pone en escena otra figura femenina esquivada, la de María, a quien el lector todavía no conoce, pero de la que Gómez dice: “siendo criolla y siendo limeña sería un milagro que no fuese artera y coqueta. ¿No la ves? parece una palomita llena de miedo y de inocencia, y sin embargo yo te juro que es viva y ardiente como buena americana” (2015: 135). A través de la premonición de la mujer sombría y altanera que sabe lo que otros no, la novela avanza y reúne los dos aspectos que conformarán el conflicto del relato: la mujer y el extranjero.

La tapada desaparece entre la multitud, llega el anochecer y los dos amigos se retiran. Al día siguiente, Romea sale a Panamá y, tal como lo habían anticipado las desacreditadas habladoras limeñas, durante los dos primeros días de viaje, Drake asalta la embarcación en la que el joven viajaba con María y la familia de ella. Las entregas de *La Novia del Hereje o la Inquisición en Lima* publicadas en *El Observador Político* se interrumpen en la tercera entrega, que narra el abordaje exitoso de los ingleses sobre la nave.

En estas primeras entregas, el conflicto que estructura la novela se anuncia de forma indirecta a través de la conversación entre los dos amigos, que puntúa los que serán los principales lineamientos del conflicto narrativo. Mientras los personajes masculinos banalizan los problemas de la ciudad, el personaje gótico y femenino, también desestimado y burlado, puede ver y anticipar el cambio de suerte del protagonista.

Como mencionamos más arriba, la novedad del *Curso de Bellas Letras* radicaba en un acercamiento descriptivo e historizado de la novela y, a la vez, en un gesto prescriptivo, que intentaba diagnosticar un *bon usage* que rehabilitara, racionalizara y nacionalizara la literatura de ficción. Con este fin, López promovía una apropiación moralizadora y política del género extranjero más exitoso del mercado. En *El Curso de Bellas Letras*, López opera también como un importador, que cita, explica y valora la literatura extranjera. Luego de definir los principales rasgos formales de la novela, introduce una extensísima cita del escritor español Gil de Zárate que reconstruye la historia del romance desde la Grecia Antigua al romanticismo. Una vez más, se critica a las novelas francesas, mal escritas e inmorales. Frente a esta literatura perniciosa, el articulista sostiene el modelo de la novela histórica de Walter Scott, educativa y moral, “perfección de utilidad” (299). Aquí, a través de

la cita de Gil de Zárate, López postula la poética de la novela histórica británica, exitosa desde principios de siglo, como modo de evadir el folletín francés. Este manual de retórica, publicado dos años después de la aparición interrumpida de *La Novia del Hereje*, construía también, de manera retrospectiva, un protocolo de lectura para la producción novelística de López, quien, como hemos señalado, se apropia de la novela a lo Scott, con un relato que gira en torno a una trama sentimental, pero cuyo contexto se encuentra presentado a partir de fuentes y explicaciones históricas. Esta novela, como se terminará de desarrollar en la edición completa hecha en Buenos Aires y tal como lo anticipó la tapada, propone al extranjero proscripto inglés como seducción positiva de la protagonista. El modelo inglés opera así un doble rescate: emancipa a la heroína de la triste vida que las rígidas reglas coloniales le deparaban y redime a la novela de los escándalos e inmoralidades propias del folletín francés.

Frente al consumo inevitable de la novela que el mercado transnacional del libro exportaba a todos los rincones del mundo, los letrados románticos se constituyeron como mediadores culturales que desplegaron diversas prácticas de importación: traducción, comentario crítico, escritura de ficción. Este proceso no implicó una imitación o aceptación pasiva de los modelos franceses, sino una apropiación activa y crítica. Las tres novelas analizadas en este capítulo se construyen sobre un doble canon: por un lado, el conformado por las citas explícitas en los textos, que aluden a un canon clásico de autores consagrados (Shakespeare, Dante, Rousseau), por otro, el que proviene de la novelística europea que estructura, aunque silenciadamente, las tramas, los esquemas de personajes, la construcción de decorados y lógicas del suspenso. Estas ficciones constituyen un consumo, pero también un distanciamiento y, por lo tanto, una crítica del material foráneo. En este sentido, el *corpus* de novelas escritas entre 1840 y 1870 funciona como otra forma de la importación. Estas novelas dialogaron tanto con la literatura canónica y consagrada del romanticismo, como con la novela popular de la época, consumo presente pero velado. Así, en el aspecto “extranjerizante” en que la crítica cifró el olvido de estos textos radica su complejidad: estos textos nos piden que leamos en ellos a la vez lo importado y la diferenciación crítica. Al respecto, los tres escritores desarrollan en sus ficciones estrategias de importación similares: la atenuación de elementos sobrenaturales, patéticos y transgresores que traían las tramas novelescas europeas, paradójicamente, aquello que más avivaba la curiosidad y el gusto del público. Así, dirimen su autoría bajo las figuras del prologuista, el comentarista, el narrador censor, el traductor, el intérprete cultural de la realidad argentina frente al resto de América. Un modo de sustraer a lectores y lectoras de la intimidad perniciosa de la lectura de novelas era tematizando la historia nacional, adaptando las tramas maniqueas típicas del género al

conflicto con Rosas y la Colonia o a los modelos de familia deseados para la nación en ciernes. De aquí que, en las tres novelas analizadas, la mayor desviación respecto de los modelos ficcionales foráneos se produzca sobre la construcción de los personajes principales, concebidos como protagonistas de la historia argentina y no como mera réplica de figuras extranjeras.

## 5. La novela romántica después de Caseros. Traducciones, reediciones y reescrituras entre la prensa y el asociacionismo

El fin del gobierno de Rosas implicó una reestructuración de las instituciones literarias importadoras y un consiguiente reordenamiento de la variedad y circulación de novelas extranjeras y nacionales en la ciudad. Por un lado, la vida literaria se articuló en torno a numerosas asociaciones, clubes y periódicos que eclosionaron en el período gracias a la voluntad civilizadora de los miembros de la élite, conformada por los letrados románticos vueltos del exilio y por nuevas generaciones con aspiraciones literarias. Por otro, en la ciudad circularon profusamente las novedades del mercado de la novela europeo. A partir de 1860, la endeble posición de la novela nacional seguía siendo rebatida por las novelas de Balzac, Sand o Sue, a las que se sumaron dos novedades: las traducciones españolas de la novela naturalista y una serie de folletines locales, antirrosistas y escabrosos, conocidos como “novelas de la tiranía” (Molina, 2011). Frente a esta persistencia del consumo novelesco en su vertiente escandalosa, los letrados románticos reeditaron en la prensa sus novelas del exilio y tradujeron novelas del romanticismo francés temprano, narrativas *démodés* que buscaban conjurar la inmoralidad de las nuevas ficciones que les disputaban a un lectorado todavía escaso. De este modo, el período que va de 1852 a la década de 1870 implicó para los románticos una *concesión a la novela* debida a los nuevos consumos europeos y a una producción local que todavía hacía del gótico de principios de siglo un material constitutivo. Bajo el patrocinio unificador de la poética del género elaborada por Vicente Fidel López en el *Curso de Bellas Letras*, y promovida por la sociabilidad culta porteña de la época, admitieron dentro de su producción las ficciones históricas y sentimentales, que se desligaban de los motivos morbosos y escandalosos del naturalismo y los textos de la tiranía, en pos de un modelo educativo de lectura.

Por este motivo, en las publicaciones periódicas del Buenos Aires post Caseros, se reformó el estatuto de la novela. En *El Plata Científico y Literario (1854-1855)* y en *La Revista de Buenos Aires (1863-1871)*, las principales revistas literarias de la época, ambas editadas por Miguel Navarro Viola, pero también en muchas otras, se tradujeron novelas francesas a la vez que se reeditaron, en clave histórico sentimental y por primera vez en territorio nacional, las novelas de Juana Manso y Vicente Fidel López analizadas en el cuarto capítulo. A pesar de que Mitre se negó al pedido de Navarro Viola de reeditar *Soledad*, su ficción de juventud, y apostó por forjar otra figura, la del historiador; López pudo completar en Buenos Aires la publicación de *La Novia del Hereje*. Del mismo modo, Manso autotradujo

en 1867 *Os Misterios del Plata* para *El Inválido Argentino*, esta vez con el título de *Guerras civiles del Río de la Plata* y bajo el seudónimo de Violeta. En este nuevo contexto, dichas publicaciones no cumplieron, como lo hicieron durante el exilio, una función alimentaria, sino que contaron con un entramado institucional que fomentó y legitimó sus modelos ficcionales como una poética nacional del género. En ambos casos, los textos fueron sometidos a operaciones de traducción y reedición que, si bien los actualizaron, insistían en ofrecer a sus lectores una estética caduca, la del romanticismo idealista.

## **1. Un nuevo horizonte para la novela**

### **1.1. Salones, clubes y periódicos en la Organización Nacional**

Con la caída de Rosas se abrió para los románticos que se habían nucleado en el Salón Literario la posibilidad de materializar el proyecto político y cultural de nación que venían gestando, debatiendo y reformulando desde fines de la década de 1830. Como sostiene Andrea Pagni:

La fórmula “Literatura de la independencia e independencia de la literatura” designa el proceso que en América Latina va, a lo largo del siglo XIX, del uso de la literatura al servicio de la política hasta la autonomización del campo literario. Ese proceso tuvo lugar en la etapa de la llamada “organización nacional” que implicó una reestructuración de la sociabilidad y de las instituciones, y condujo también a la reorganización del aparato de importación cultural, en el que la traducción ocupó un lugar de importancia (2013: 45).

El período que se abre con Caseros estuvo marcado por una apertura al comercio extranjero y la inmigración que se dio de la mano de una progresiva ampliación y diversificación del público lector. Aunque este proceso se profundizó y consolidó entre las décadas de 1870 y 1880, tuvo un primer impulso en las medidas de educación y fomento de la lectura emprendidas por la elite porteña desde principios de 1850, especialmente la creación de escuelas y bibliotecas populares. Si bien el proyecto se llevó a cabo con numerosas carencias (falta de infraestructura, financiamiento insuficiente e irregular, distribución desigual entre el campo y la ciudad, escasez de docentes formados (Eujanián, 1999)), el movimiento de librería y diferenciación de públicos que se vuelve palpable en 1870 con el éxito de *Martín Fierro* permite inferir la existencia de un lectorado ampliado que se gestó paulatinamente en décadas anteriores (Pastormerlo, 2006; Prieto, 1988). Como señaló con gran acierto Alejandro Eujanián (1999), la distancia que se establece entre los 500 ejemplares de *Facundo* que en 1850 Sarmiento celebra haber puesto en circulación y los 48 000 ejemplares que alcanza *Martín Fierro* en seis años es índice de un cambio cuantitativo y

cualitativo del público lector. Ahora bien, cuando aborda las primeras figuras posibles de editor nacional, Eujanián señala un caso que amerita una triangulación que dimensione el consumo de la literatura traducida en la época: a mediados de 1850, el librero español Benito Hortelano, luego de fracasar en su convocatoria para la formación de un *Casino Bibliográfico*, pudo recomponer sus finanzas gracias a la venta “de veinte mil tomos de novelitas traídas de España”, que agotó en tres meses (Eujanián, 1999: 569). Todavía en 1880, Martín García Merou lamentaba la indiferencia del público ante la publicación de *Ráfagas* de Carlos Guido y Spano, cuando este “se agolpa en las librerías para comprar a *Naná* o cualquier otro monstruoso engendro de una literatura corrompida y letal” (Viola, 1880). Todavía en este período, es un *leitmotiv* cuando se trata de explicar la escasa pregnancia de la literatura nacional entre un público que no es el de sus productores. Por esta razón, en este apartado nos proponemos reponer las condiciones de circulación y recepción de la novela francesa en la creciente sociabilidad cultural de Buenos Aires entre 1850 y 1870, la que dio forma a un aparato importador donde la novela encontró una poética local que organizó por primera vez la producción local de traducciones de ficción.

Como señala Hilda Sabato (2008), con la consolidación del Estado que se inicia después de Caseros, se produjo la promoción y desarrollo de “una sociedad civil relativamente autónoma, cuyo síntoma más evidente fue la expansión de la actividad asociativa y de la prensa independiente” (387). El incentivo del asociacionismo, concebido como un espacio de reunión elegido, autónomo de intereses que no fueran los de sus miembros, especialmente inclinado al intercambio igualitario de ideas y la conformación de redes, constituía en ese momento un ideal liberal, republicano y democrático. Bajo esta convicción compartida, se fundaron sociedades de todo tipo: profesionales, caritativas, de inmigrantes, logias masónicas, clubes culturales y deportivos. Desde 1850, la actividad asociativa aglutinó agentes muy diversos que atravesaban varias capas sociales: médicos, peluqueros, miembros de la elite dirigente, inmigrantes, tipógrafos y librereros.

En este marco, la sociabilidad literaria, cultural y científica adquirió un desarrollo inusitado en la medida en que la fundación de una cultura nacional fue una tarea que convocó especialmente a los letrados, conocedores de las novedades de la modernidad europea y miembros interesados de la elite política local. Asimismo, en un momento en que se incrementaba el número de librerías, imprentas, salones, periódicos, tertulias y litografías, la sociabilidad cultural se abrió a nuevos agentes que no provenían de la clase letrada criolla. Como señala Sabato (2008), la vida asociativa constituyó una actividad expandida entre las clases medias masculinas de las zonas urbanas del litoral, especialmente de Buenos Aires.

Los aportes hechos en los últimos años por los estudios de género y la historia de las mujeres en Argentina subrayan el papel activo que ellas también ocuparon en este período. Como lo indagaron en profundidad los trabajos de Graciela Batticuore (1999, 2005, 2017) sobre las escritoras y lectoras decimonónicas y María Vicens (2016), en su estudio sobre la prensa femenina y las redes transnacionales de escritoras durante la segunda mitad de siglo, algunas mujeres de la elite porteña lograron participar de la vida literaria porteña, ya sea insertándose en redes masculinas a través de estrategias diversas (como veremos con los casos de Juana Manso y, en el capítulo siguiente, de Delfina Vedia de Mitre) o produciendo sus espacios de inserción a través de salones y publicaciones que nucleaban escritoras y lectoras (Batticuore, 1999, 2005, 2017; Vicens, 2016).

Asimismo, este período estuvo pautado por una expansión de las actividades de librería e imprenta y, sobre todo, por un incremento inédito de la prensa, que constituyó una plataforma ideológica, una forma de sociabilidad y un agente fundamental de la organización de la política y la cultura nacional. “Hay algo extraordinario y maravilloso en el rápido desarrollo que ha experimentado la prensa en los últimos años”, decía *La Tribuna* en 1865 (Sábato, 2008). En 1852, salieron 30 periódicos nuevos, 83 en 1877 y 103 en 1882 (Prieto, 1988). Las tiradas llegaron a los 10 mil ejemplares y algunas de estas publicaciones lograron una continuidad de muchos años, otro índice de la presencia de un lectorado amplio en Buenos Aires. Como señala Sábato:

Los periódicos comerciales, científicos, literarios, de colectividades extranjeras, de grupos de artesanos y de asociaciones diversas tuvieron creciente presencia en los principales centros urbanos. Éstos ya no eran necesariamente el producto de iniciativas de las élites políticas letradas, ni estaban atados a ellas, pero no eran ajenos a los debates sobre la vida nacional (2008: 395).

Con la ampliación de la opinión pública, la prensa se diversificó y especializó (Wasserman, 2015). Se produjo así un auge de las revistas culturales. Cada salón o asociación literaria tuvo en la época su propia publicación periódica, como es el caso del Círculo Literario que tuvo una sección especial en *La Revista de Buenos Aires*. Como sostiene Paula Bruno: “si se confrontan los años post 1860 con los decenios anteriores, salta a la vista que la novedad central de esta etapa es la apertura de una multiplicidad de zonas culturales en el ámbito porteño” (2009: 342). En este contexto, surge la figura del “escritor profano” (Pastormerlo, 2006: 26) al estilo francés: jóvenes aficionados que, sin contar con el prestigio o capital de los Mitre o los Navarro Viola, publicaban en la prensa novelas o ensayos con el fin de labrarse una carrera literaria y un nombre de autor. Algunos de ellos, como Francisco López Torres, Carlos Luis Paz y José Victor Rocha iniciaron su carrera a los 17 años con una

serie de novelas antirrosistas que, bajo la doble influencia de *Amalia* y la novela gótica, conformaron una nueva oferta de narrativa local.

La elite porteña intentó promover el asociacionismo y la lectura entre los nuevos lectores recién llegados a la cultura. Al respecto, el proyecto de mayor alcance fue la sanción en 1870 de la ley 419 de bibliotecas populares impulsada por Sarmiento, que funcionó hasta 1875 y permitió la apertura de un centenar de establecimientos en numerosos pueblos y ciudades del territorio nacional. Como señala Javier Planas (2017), “resulta imprescindible comprender la noción de biblioteca popular como la manifestación de una articulación entre el poder estructurante del Estado y el espacio creativo de la sociedad civil” (36). Mientras el primero contribuía con el financiamiento, quedaba en la asociación de vecinos a cargo del establecimiento tomar las decisiones sobre su administración y la elección de los textos. Para Planas (2017), la libre selección de las obras era el principal estímulo concedido por el gobierno para estimular la formación de esas asociaciones. Ahora bien, ¿qué se leía en las numerosas bibliotecas, librerías y periódicos que eclosionaron en el período?

En el caso de las bibliotecas populares, las novelas fueron la parte mayoritaria de las listas confeccionadas por sus usuarios. Planas ofrece algunos títulos:

En literatura, con excepción de algunos clásicos (*Orlando furioso*, el *Quijote*, *Robinson Crusoe*), la mayor parte de las obras escogidas fueron contemporáneas al período de referencia [...] Entre otros escritores que integraron la nómina, cabe consignar: por el lado de Francia, Alain-René Lesage, Alexandre Dumas, Francois-René de Chateaubriand, Victor Hugo, Eugene Sue y Jules Verne; por España, Francisco Quevedo, José Zorrilla, José de Espronceda y Mariano José de Larra; y por Gran Bretaña, Daniel Defoe y George Gordon Byron (2017: 165).

Por su parte, Prieto ofrece la siguiente referencia respecto a las consultas hechas en la Biblioteca Nacional hacia 1882:

Una estadística que había seguido durante varios años el movimiento de libros indicaba que de 97.749 ejemplares solicitados, el 87% correspondía al género novela, 2% al capítulo general de las ciencias, 4% a historia, geografía y viajes. Los autores más leídos durante el año 1884 habían sido: Dumas (padre) con 2.372 lectores, Montepin 1.311, Pérez Escrich 995, Fernández y González 905, Paul de Kock 876, Verne 509, Balzac 486, María del Pilar Sinués 467, Ponson du Terrail 466, Gaboriau 367, Sue 333, Adolfo Belot 334, Alarcón 320, Pérez Galdós 319, Hugo 277, Selgas 229, Ohnet 214, De Amicis 146, Claretie 126, Dickens 118. (1988: 34)

Como testimonian ambas citas, la novela francesa en las traducciones hechas por la librería española seguía siendo el consumo dominante del público porteño de segunda mitad del siglo XIX con mayor presencia en este período de la novelística española y sus escritoras. Un fenómeno similar deja ver el índice literario de *El Nacional*:

De Alejandro Dumas, padre, registramos cinco novelas; de su hijo, una; de Mr. De Mary, dos publicaciones; de Paul Féval, dos; de Eugenio Sue, dos; de George Sand, dos; de Louis Enault, dos. De Alfonso de Lamartine, de Augusto Maquet, del Conde Alfredo de Vigny, del Vizconde Ponson Du Terrail, de Eugenio de Mirecourt, de Madame Charles Reybaud, una de cada uno. Los autores franceses se llevan las palmas en las preferencias de los lectores porteños (Pereyra, 2010: 175).

En *La Tribuna*, durante las décadas de 1850 y 1860, aparecían anuncios que promocionaban ediciones en octavo con láminas de: “*Cesar Borja*, romance histórico traducido del inglés por Manuel S Moreno” o “*Los dos primitos*, novela escrita en francés por Enrique Kock”. Un amplio anuncio publicado en el mismo periódico por la librería del Colegio en 1855, relevado por Molina (2011), evidencia una vez más la predominancia de las novelas francesas: las de Féval, de Kock y el vizconde d’Arincourt como las más numerosas, luego, *Emilio* y *La Nueva Heloisa* de Rousseau, *Graziella* de Lamartine, *René* de Chateaubriand.

## **1.2. La epidemia transnacional de la novela naturalista**

Hacia el segundo lustro de la década de 1870, una nueva estética francesa, el naturalismo, llegó al Río de la Plata. La emergencia de estas novelas, acompañada en sus diversas latitudes por el escándalo que originaron en la cultura fuente, generó una serie de polémicas y escrituras directas que, de la mano del crecimiento y diversificación de la edición y los públicos, alteró el estatuto de la novela nacional. Como señala Gnutzmann (1998), el movimiento naturalista contó en Francia con una primera fase, que va de 1865 a 1875, en que “el movimiento queda circunscrito a un pequeño grupo”. Es en su segunda etapa, que se inicia en 1876 con la publicación de *L’Assommoir* y llega hasta 1884, que el movimiento produce las grandes disputas que facilitaron su valor de librería e internacionalización. Así se explica el inmediato ingreso de las novelas de Zola al circuito de la librería española y, por lo tanto, su circulación en el Río de la Plata. Las primeras repercusiones del naturalismo en Argentina se debieron a la publicación de una traducción peninsular de *L’Assommoir* en *La Nación* en 1879 (Gnutzmann, 1998; Espósito, 2011). Los trabajos sobre las primeras traducciones de Zola en España (Saillard, 1996, 1997) nos permiten establecer qué versiones circularon en Buenos Aires. En este caso, se trata de la traducción hecha por Miguel de Toro y Gómez, que apareció en Madrid casi en simultáneo a la publicación de la novela en París. Esta versión, hecha bajo el apuro de la novedad, fue seguida por tres retraducciones inmediatas hechas en 1880: la de Enrique Borel, la de Luis Aner y, por último, la de Amancio Peratoner. Esta última, que se jactaba en la carátula de ser una “traducción española literal”

(Saillard, 1997), fue la que se estableció como traducción canónica y contó con numerosas reediciones en España incluso hasta mediados del siglo xx. El motivo por el que la primera traducción de 1879 quedó en el olvido se debe, como lo verifican las críticas publicadas en la prensa de la época, a las numerosas censuras operadas sobre el texto, que suprimen o resumen pasajes significativos y atenúan la virulencia del vocabulario zoliano. Decía uno de los críticos más benevolentes sobre el texto de Miguel de Toro y Gómez: “El traductor se esforzó por volcar las más grandes bellezas de la obra original sin que sin embargo aparezcan los rasgos más naturalistas que provocaron de un lado y del otro las invectivas de algunos críticos” (Saillard, 1997: 105).

La traducción de 1879 de *L'Assommoir* apareció con este título (*La Taberna* se fija posteriormente) a través de España editorial, cuyo editor, Alfredo de Carlos, trabajaba en asociación con la casa Charpentier et Fasquelle, el primero de los cuales era conocido en París como “*l'éditeur naturaliste*” (Chartier y Martin, 1990). Esta alianza comercial permitió a de Carlos publicar las novelas de Edmond de Goncourt, Guy de Maupassant, Daudet y Pierre des Sales en el mismo año de 1879 (Bazán, 2007: 323) y, en 1880, *Nana*, incluida en la misma colección económica (la *Biblioteca Recreativa Contemporánea*) que alojaba *L'Assommoir*. “Vos ouvrages sont en Espagne une mine d’or” [sus obras son en España una mina de oro], le escribía a Zola Henri Méric, uno de sus traductores peninsulares, comentario que verifican las cuatro ediciones que en tres años se hicieron de la novela. En efecto, el escándalo y la ganancia son las claves que pautaron la circulación transnacional de Zola. Antes de que sus obras se tradujeran, los diversos cronistas de los periódicos españoles publicaban artículos en los que referían el temperamento violento y genial del escritor y describían un París expectante, empapelado de afiches que anunciaban la primera aparición de *Nana*. De este modo, el “*succès de scandale*” que Pastormerlo (2007) señala al respecto de la novela naturalista nacional (en Cambaceres, pero también en la recepción de Eduardo Gutiérrez, Antonio Argerich o Paul Groussac) responde a una estrategia de venta y construcción de un nuevo valor literario importada de los centros editoriales europeos.

La exportación de estas novelas hacia América incrementaba el rédito que los editores españoles sacaban de estas traducciones inmediatas. En este sentido, no es casual que haya sido *La Nación*, principal órgano modernizador de la prensa y la edición en Buenos Aires, quien publicó en 1880 la traducción anónima de *Nana* ofrecida por Alfredo de Carlos al mismo tiempo que la novela se editaba en París. Aunque la crítica coincide en afirmar que el disparador de la polémica naturalista en Argentina fue la publicación de *L'Assommoir*, la

función polémica de la traducción alcanzó su punto álgido en 1880 cuando, al día siguiente de la primera entrega, *La Nación* decidió suspender la publicación de *Nana*. Días después, el mismo diario publicó un artículo anónimo homónimo, que condenaba al naturalismo por su inmoralidad y sostenía que se trataba de una poética que “degrada a la literatura” (Gnutzmann, 1998). Le siguió la serie de cuatro artículos del médico Luis B. Tamini cuya defensa del naturalismo y su espíritu científico nos interesa en la medida en que implicó una condena definitiva del romanticismo y su novela. En su crítica, Tamini retoma la lógica de la distinción y el combate entre escuelas (Bourdieu, 2006) que regía para 1880 el campo literario francés, significativamente autonomizado:

¡Quién no ataca hoy al naturalismo, esa escuela literaria destinada, cuando se conozca bien y practique entre nosotros, a darnos a todos la justa medida y el valor exacto de los hombres y las cosas! Mas, algunos románticos en delirio, tocan a fuego en París, y nosotros, con toda la ayuda de nuestros pulmones, hinchamos los carrillos para gritar desaforados: ¡fuego!, ¡fuego!, ¡que el romanticismo se derrumba con todos sus andamios! (Espósito, 2011: 25)

Para Tamini, al igual que para los naturalistas franceses, la reivindicación del naturalismo implicaba decretar el fin del romanticismo. Ahora bien, radicado en Buenos Aires, el médico debe medir su prédica antirromántica ante la tradición local de figuras como Mármol, Gutiérrez, Echeverría o Mitre. Aunque arremete contra Hugo, Staël, lirismo e idealismo, Tamini distingue cuidadosamente dos grupos:

¿Seguro estáis de que sois vosotros los que habláis (no nos dirigimos en este párrafo a los que se ocupan seriamente de cuestiones literarias o disertan sobre ellas) y no el prólogo o la conclusión de un libro flamante comprado en lo de Yoly, las Variedades de alguno de los diarios que leéis, o bien algunas líneas de esas revistas de París, artículos de modas que entreabrís, como destapáis un bote de jockey-club para aromatizar vuestro espíritu con algunas gotas de su esencia? (25)

Su ataque no va pues directamente dirigido a los letrados románticos que, como Cané, Gutiérrez o Vicente Fidel López, tenían un trato erudito con la literatura, sino a los numerosos lectores de la librería española que, todavía en 1880, leían a Sand, Dumas y Ponson du Terrail. La reflexión de Tamini reedita, de hecho, la preocupación del romanticismo porteño de 1830 por los usos triviales de la literatura, habilitados por el mercado de la edición decimonónica (la moda, las novelas con tapas bonitas que se vendían en la librería francesa de “Yoly”, los folletines y variedades) al que opone el naturalismo como “arte social” y “de costumbres”. De hecho, cuando busca un modelo literario en la tradición nacional propone el “realismo” exhibido por el Echeverría costumbrista de la “Apología del matambre” y “El matadero” (2011: 31).

Así, como señala Espósito (2011), la polémica del naturalismo se preocupó más por la conformación de la novela nacional que por las condiciones exactas del debate en Francia. En este sentido, la hipótesis fuerte del artículo de Tamini sostiene que la incorporación del naturalismo a las letras nacionales, entendido como un método científico de comprensión de lo social, es la clave para el progreso social:

Así moraliza el naturalismo, así os educa Zola. Os toma de la mano y conduce a la taberna, a la casa de mal vivir; aparta de vuestros ojos todo prisma romántico, de vuestra imaginación la ofuscación de un lirismo que deforma y descompone lo que toca. [...] Así sirve a su causa y tratando un tema literario, hace obra sociológica de humanidad y civilización. (2011: 29)

El naturalismo, sostenido en premisas científicas como la ley de la herencia, permite nacionalizar y democratizar la literatura en tanto se ocupa del análisis y descripción del conjunto de las capas sociales. Por oposición, el romanticismo es un arte aristocrático (el italiano cita el como argumento el origen noble de Hugo y Chateaubriand) y “mentiroso”, pues su idealismo niega principios demostrados por la ciencia como el de la atrofia y la degeneración familiar. Así, el naturalismo, como una suerte de sociología de la sociedad contemporánea, se alinearía con el científicismo moderno por sobre el historicismo romántico, falso y caduco, cuyos “libros no serán consultados sino como romances históricos” (28).

Tamini sintetiza así su versión del romanticismo: “Víctor Hugo y el alma humana; la moral individual y social; Teófilo Gautier y Alfredo de Musset; la ley inescrutable de la Providencia y la belleza moral, espiritual y celestial de la mujer” (2011: 32). No es de extrañar que el italiano impugne especialmente la concepción romántica de la mujer, que es la de la literatura sentimental europea pero también la de las novelas de Mitre, Mármol y Vicente Fidel López. Una de las grandes “mentiras” que el naturalismo desenmascara para el crítico es la figura de la mujer virtuosa, inocente y etérea. Para Tamini, en el personaje de Nana, Zola comprueba científicamente la naturaleza femenina “real”: “En su ser domina más que la lógica el capricho: es amiga de las caricias, golosa, ansiosa y egoísta como una gata” (29). Otra muestra del atinado “realismo” de Echeverría se encuentra pues en los siguientes versos sobre las mujeres: “Por eso la considero/ tal cual es, frívola y vana/ De carácter novelero” (33). La caprichosa, la consumidora frívola, la lectora de novelas y, con el naturalismo, la prostituta son figuras que todavía en 1880 siguen operando como metáfora de la relación entre la literatura y el mercado. Tamini feminiza al romanticismo y con ello postula el peligro social que el médico ve en la mercantilización de lo literario y, sobre todo, en la ampliación de la cultura del placer y la diversión. Por eso dice Tamini que la mujer es

“anti estética” (29), porque ella sigue representando a un público acrítico, previsible, que acepta pasivo los productos que los editores europeos escogen para él.

¿Quién en París lee hoy los románticos? Las ediciones de sus novelas abarrotan las librerías y pasan después al mercado de la América del Sud, donde nosotros las recibimos en medio de vítores y otras manifestaciones de entusiasmo. Uno de los enemigos más enconados que tiene Zola es Luis Ulbach y todo por haberle dicho en una revista que su público estaba compuesto de americanos del Sud (2011: 35).

Tamini condensa en su discurso la serie de tópicos que, como señalan, entre otros, los trabajos de Rojas (1960b) y Pagés Larraya (1994), cristalizaron en la (no) canonización de la novela romántica: el idealismo ingenuo, el sentimentalismo lacrimógeno, la feminización de tramas y conflictos, la falta de interés por el presente social local. Se las considera además una suerte de extranjerismo o calco no cosmopolita: mera réplica de formas foráneas o, a lo sumo, como señala Moretti, una articulación de formas extranjeras y contenidos locales (Moretti, 2000). Sin embargo el inicio del naturalismo local se encuentra en el mismo sistema editorial internacional y desigual que exportaba a Zola, por el éxito que acompañaba sus escándalos, a la vez que seguía enviando las novelas de Hugo, Sand, Feuillet, Feval, Sue y Dumas. Asimismo, como veremos a continuación, las novelas del romanticismo argentino se fundaron en un proyecto sumamente nacionalizador a la vez que restringido por sus condiciones locales de producción.

### **1.3. La novela de la tiranía y la esfinge federal**

Aunque los escritores del romanticismo local impugnaron la novela gótica por tratarse de una lectura fantasiosa e inmoral, sus tópicos penetraron hondamente en la novela local, en especial, en la producción folletinesca. A partir de 1852, se publicaron en Buenos Aires una serie de relatos datados en el período rosista y protagonizados por muchachas enamoradas que, en el contexto de la tiranía, resultaban víctimas de los arranques lascivos de miembros del régimen. *Camila o la virtud triunfante* de Estanislao del Campo, *Carlota o una víctima de la mazorca* de Francisco López Torres o *Santa y mártir de 20 años* de Carlos Luis Paz son algunos de los títulos que aparecieron en la prensa porteña durante las décadas de 1850 y 1860 y hacían de la historia reciente y los modelos narrativos del gótico materiales constructivos privilegiados. Los folletines que conformaron el denominado “ciclo de la tiranía” (Molina, 2011) se nutrieron de los motivos que caracterizaron la vertiente más tétrica y transgresora del gótico: venganzas sanguinarias, caídas en desgracia abruptas, reclusiones forzadas y violaciones. Dentro de este variado muestrario de técnicas narrativas orientadas a

estimular el morbo de los lectores, resalta la apropiación del tópico de la bella y la bestia. Estos textos, hoy olvidados, al igual que *La Religiosa* y *El Monje*, ponen en escena el drama de mujeres acosadas por curas libidinosos y miembros del poder y con ello condensan los rasgos propios del género. El motivo de la bella y la bestia constituye un procedimiento, saturado por las estrategias de la librería española, desde el cual iluminar los procesos de recepción y cruces entre literaturas que, en el contexto nacional, involucran también problemáticas vinculadas al poder, el género y las formas legítimas del deseo.

En este contexto, la novela participó activamente de la creación y divulgación de versiones del pasado. Durante las décadas de 1850 y 1860, bajo el legado dejado por el éxito de *Amalia*, empezaron a aparecer novelas como *La Huérfana del Pago Largo* de Francisco López Torres y *Camila o la virtud triunfante* de Estanislao del Campo, que se situaban cronológicamente en el período rosista para denunciar las crueldades y excesos del régimen. En la primera, que se presentaba a su público como una “novela histórica original”, un narrador viajero en primera persona cede su voz a Trinidad, una hermosa y extraña muchacha con quien se encuentra en medio del bosque y que le relata las desgracias de su vida: movido por el deseo de poseer a la madre de la joven que lo había rechazado en su juventud, un mazorquero, Urbal, aprovecha la batalla de Pago Largo para tomar venganza sobre la familia unitaria. Asesina al padre, somete a la madre durante quince días antes de matarla y vende a la niña como esclava. Luego de sufrir humillaciones y abusos, esta logra escapar y se refugia en la naturaleza entrerriana, *locus amoenus* donde conoce a Lerte, quien también se esconde con su madre de los estragos del régimen. Cuando la anciana muere poco tiempo después, lega a los jóvenes las memorias de su vida, donde confiesa que su hijo es producto de una violación perpetrada por un soldado de Rosas. Invocando el imaginario de novelas como *Paul et Virginie*, los jóvenes se casan y arman un hogar feliz y virtuoso en la naturaleza, hasta que un día el muchacho recibe un disparo repentino y muere. El autor del arbitrario y cruel crimen es Urbal, que ahora se hace llamar Reinel. El asesinato resulta monstruoso no sólo por su gratuidad, sino también porque el lector sabe ahora que Reinel es el padre de Lerte. En el final, el villano arrepentido se postra ante Trinidad, le confiesa su larga lista de crímenes (que se remontan a su juventud sacerdotal en España) y, al igual que Schedoni en *El Italiano*, obtiene el perdón de la muchacha. Así, esta novela recupera y aclimata los tópicos góticos que estructuraban ficciones como *El Italiano* y *El Monje* (y otras como *Los Elixires del Diablo* de Hoffman); el villano es un religioso soberbio y libidinoso con un pasado oscuro, que persigue a una huérfana bella e inocente a través de paisajes exóticos y tenebrosos. La España colonial y la Buenos Aires del tirano por un lado; la naturaleza americana, por otro,

como un espacio al abrigo de la cultura donde, paradójicamente, es posible recuperar los valores perdidos de la civilización. En estos relatos, los espacios se politizan. El terror, como recurso de disciplinamiento que corrompe el orden social y exhibe la opresiva omnipresencia del tirano, es monopolio de las instituciones políticas del rosismo, en especial, de su fuerza represiva, la mazorca.

Al recuperar motivos góticos para representar el terror del rosismo, la novela elabora una tradición doble, a la vez local y europea. La representación monstruosa de Rosas y sus aliados, como lo han analizado Pablo Ansolabehere (2011) y Sandra Gasparini (2014), fue una táctica común en la guerra de los papeles que unitarios y románticos establecieron desde el exilio con el rosismo. Aunque estos últimos en su mayoría se pronunciaron contra la novela, tomaron de estos textos tópicos, motivos y representaciones, para dar mayor eficacia a su discursividad facciosa. Así representaba la prensa de 1829 a Rosas: “Muy pocos hombres han nacido en nuestra tierra de tan bella e imperiosa figura como la de don Juan Manuel de Rosas; y ninguno ciertamente más teatral, más impávido para afectar en público la inmóvil y tiesa gravedad de una esfinge” (Mayer, 1963: 74). Esta misma imagen recupera Sarmiento en *Facundo*, donde el sanjuanino elabora su concepción de la barbarie sobre las biografías monstruosas de Facundo Quiroga, el hombre tigre, y Juan Manuel de Rosas, la esfinge del Plata. Mitad hombre mitad fiera, la representación animal del régimen rosista configura *Facundo*, *El Matadero* y los poemas de Ascasubi, pero no a Schedoni o Ambrosio, asociados a figuras demoníacas más nobles, como la del ángel caído o Prometeo (Botting, 1996). En el gótico europeo, la animalización es la figura con la que se da forma al bajo pueblo (Punter, 2014). En el caso porteño, la monstruosidad del poder y la bestialidad de la plebe se amalgaman en la construcción de la figura de Rosas, al que los románticos concibieron como fenómeno original de las pampas, capaz de articular poder, pueblo y legitimidad.

En efecto, como señala Molina, el antirrosismo exacerbado es el rasgo principal que aúna estas novelas y que se sostiene en un modo de lectura romántico, que invita a lectores y lectoras (especialmente a estas últimas) a identificarse afectivamente con las protagonistas:

las novelas tienen en común un narrador que, en consonancia con las ideas del autor, busca convencer al lector de que el período rosista ha sido abominable [...] Los personajes están divididos en dos bandos irreconciliables: rosistas vs antirrosistas, estos reunidos bajo el rótulo de unitarios, si bien no todos los personajes se reconocen como tales. Los motivos recurrentes giran en torno a dos situaciones básicas: por un lado, dos enamorados deben separarse porque el varón participa en las acciones contra el tirano; por otro alguna joven de familia decente es codiciada sexualmente por algún secuaz de Rosas o por el tirano mismo (2011: 288).

Rosistas y antirrosistas, unitarios y federales, amor doméstico y vida militar, la doncella y el tirano: el maniqueísmo ideológico estructura estas ficciones y busca producir en el público un efecto ambivalente de piedad y terror. En las ficciones de la tiranía, el tópico de la bella y la bestia, que habían explotado los librereros europeos de principios de siglo, se actualiza, prolifera y se carga de un erotismo perverso inédito a nivel nacional. La exacerbación de la violencia sexual, así como la imbricada estructura narrativa de *La Huérfana del Pago Largo*, no proviene de la literatura romántica local, sino de la novela gótica europea.

Tratándose de los primeros ensayos literarios de escritores nóveles que buscaban hacerse un lugar en el concurrido mercado literario porteño de segunda mitad de siglo, es razonable que, al momento de hallar técnicas narrativas atractivas, hayan tomado del gótico aquellos aspectos en los que se había cifrado el éxito del género, en particular, la antítesis escabrosa entre heroína y villano. Los títulos, en efecto, reproducen la fórmula empleada por los librereros europeos: *La huérfana del Pago Largo*, *Camila o la Virtud Recompensada*, *La hija del mazorquero*. Al igual que sus antecedentes europeos, los relatos que componen el ciclo de la tiranía buscan ante todo producir sensaciones excitantes, lo que explica la apuesta por la ficción y su erotización<sup>27</sup>.

Los nombres parlantes que portan los personajes femeninos (Elvira, Camila, entre otros) las inscriben también en el registro de lo novelesco. Muchas, como Trinidad, llevan nombres cristianos que reafirman la función mariana de la mujer en estos mundos ficcionales. En este sentido, las novelas locales operan una apropiación selectiva del gótico europeo. No hay brujas, adivinas ni *femmes fatales* en la ficción nacional. Más bien al contrario, estos relatos exageran los modelos morales de feminidad que encarnan exclusivamente en muchachas inocentes y madres abnegadas, pasivas e indefensas ante el accionar lúbrico de rosistas y mazorqueros. Estos textos establecen así una división genérica del deseo, donde la lujuria es una prerrogativa masculina y rosista. Al igual que en el gótico europeo, los personajes masculinos experimentan el deseo como una perversa pasión carnal, un placer irrefrenado por ejercer la violencia sobre el cuerpo de mujeres jóvenes. El poder, el dinero y la falta de escrúpulos les permiten elaborar todo tipo de trampas rocambolescas para cautivar a sus víctimas. Así, en *Camila* y *La Virtud Triunfante*, el villano es Don Blas, ex mazorquero

---

<sup>27</sup> Aunque no podemos extendernos aquí en el análisis de cada uno de los títulos que componen el ciclo de la tiranía, remitimos al lector al trabajo de Beatriz Molina, que ofrece una descripción exhaustiva de las tramas de estas ficciones así como de sus condiciones de publicación. Entre ellas podemos mencionar: *Carlota o una víctima de la mazorca*, *El prisionero de Santos Lugares*, *Espinas de un amor*. Un lugar particular dentro de este corpus lo ocupan las ficciones escritas por Juana Manso y Juana Manuela Gorriti, miembros del romanticismo argentino que, sin embargo, hicieron concesiones a la novela gótica.

enriquecido por sus crímenes, que contrata al advenedizo Jaime para distraer a los protectores de la, otra vez, huérfana Camila. El anciano se recrea abiertamente con las vejaciones que planea:

Mi venganza sería feroz; porque estando esa mujer en mi poder, yo la haría sufrir los tormentos del infierno. Me pediría que la matase por compasión, y yo le contestaría, ¡No! vive querida: y ella viviría.... Sí; pero viviría muriendo (1856: 86).

Esta cita condensa el protocolo de lectura sumamente paradójico, perverso, que estas ficciones proponen a su lectorado. En estas novelas, el horror de la tiranía repercute sobre la esfera privada; la descomposición del hogar y, especialmente, la circulación forzada y sexualizada de la heroína virtuosa es el aspecto más trágico de los sucesos políticos vividos. La intención moralizante es clara y se hace visible en el *ethos* autoral de los paratextos y las valoraciones explícitas de los narradores, así como en los castigos macabros que reciben los villanos. Por ejemplo, el jactancioso Don Blas terminará traicionado por Jaime, quien descubre que su contratador es el asesino de su padre y lo empareda vivo en la misma casa donde vive la protectora de Camila. Todos los elementos de la narración se pervierten en estas ficciones y constituyen un signo doble y contradictorio. La mansión que es la tumba del malvado es también el lugar donde la joven, recobrada de una locura que casi la mata, celebra sus tan postergadas nupcias con su amado Carlos. En el final, el festejo se ve interrumpido abruptamente:

—Brindaremos: dijo Mercedes, y habló al oído de uno de los sirvientes que servían la mesa.

Un momento después, entró éste pálido como un difunto, y con un papel en la mano.

—Señores..... un cadáver..... y este papel..... en el sótano..... al cadáver le falta un brazo.....

—Dame ese papel: dijo el padre Anselmo, y tomándolo leyó lo siguiente: "Yace en este sótano el cadáver de Blas Aguilar. Fué uno de los más sangrientos mashorqueros sostenedores de la tiranía de Rosas. El hijo de una de sus víctimas le abre esta tumba.

Arturo y Carlos salieron del comedor.

—Dios mio! ¿qué significa esto? Ah! la despedida de Pedro era por algo de esto, dijo asustada y pálida la *madre del desvalido*.

—Mercedes: ¡¡todavía este hombre funesto ha venido á amargar nuestra comida de boda!! dijo Camila temblando.

—¡¡Justicia del cielo!! exclamó el sacerdote, y clavando una mirada en el techo se arrodilló. (1856: 192)

Asimismo, la narradora de *La huérfana del Pago Largo* deja al interlocutor de su relato enmarcado con lágrimas en los ojos y parte con otros desplazados por el régimen en busca de un nuevo lugar en la selva donde fundar una comunidad al abrigo de la sociedad rosista. Cuando terminan, los relatos del ciclo de la tiranía se abren a una relación indefinida y paradójica entre un futuro incierto, como promesa de regeneración de una sociedad nueva, y el pasado, que vuelve una y otra vez, tétrico y amenazante.

En estas ficciones, las mujeres son figuras liminares que se instalan entre el pasado y el presente, la locura y la cordura, la civilización y la naturaleza, la moral y la transgresión. En esta misma línea, ellas eran no sólo las protagonistas de estas novelas, sino también sus receptoras ideales, lo que las ubica una vez más en un límite ambivalente entre la ficción, la moralización y el mercado. Así, sobre el “noble” deseo de aleccionar al público femenino, recae la culpa y justificación de los procedimientos indecorosos empleados en la construcción de estos textos. El tópico de la bella y la bestia constituye un procedimiento gótico privilegiado desde el cual indagar los cruces entre literaturas, pero también los modos en que los escritores locales concibieron su relación con los lectores y especialmente con las lectoras. Las novelas del ciclo de la tiranía parecen cifrar su éxito en la seducción de lo horrible, en el que se encuentra latente un deseo de corrupción: que las protagonistas logren mantener su virtud intacta no evita que la trama se demore largamente en el relato de penurias que ponen sus cuerpos erotizados a circular involuntariamente por cementerios, mazmorras y todo tipo de instituciones de control, lo que incluye cárceles, conventos o loqueros y lupanares. Bajo la lucha por el idealizado amor elegido (siempre legitimado por el matrimonio con un unitario), la densa estructura narrativa del gótico se sostiene en la exhibición y el goce de las desgracias y vejaciones de la protagonista. Esta fatalidad corruptora a la que se encuentran sometidas las heroínas se contagia al lector y fractura la sana comunión entre lo bello y lo bueno que preconizó tanto el arte burgués francés como el primer romanticismo nacional<sup>28</sup> y que sirvió para legitimar los nuevos modelos de familia y sociedad que las revoluciones burguesas hacían circular transnacionalmente (Armstrong, 1987). Lo que pierden estas mujeres cuando se entregan, voluntariamente o no, a la lógica de sus opresores son los pocos rasgos de autonomía que podía reivindicar el modelo de mujer burguesa: no ser golpeada, elegir a su marido, acceder a cierta educación y pasar socioeconómico. La lectora se encuentra así sometida a una relación de seducción sumamente paradójica, que le ofrece una ruptura con la circunspección de la literatura moralista vigente, al precio de la sumisión a un orden prohibido y destructor, que no deja de ser otro orden masculino. Estas novelas proponen un protocolo de lectura perverso y morboso, porque, por un lado, habilitan una interpretación didáctica, que cristaliza en el comportamiento de heroínas virtuosas, pero, por otro, las hace objeto erótico del mal, principal clave de seducción de los textos. El deseo por lo transgresor desnuda la estrategia ficcional del

---

<sup>28</sup> “Lo bello es lo bueno” es el lema que sintetiza la filosofía de Victor Cousin, cuyos cursos de estética presenció Esteban Echeverría en Francia. Cousin fue el representante del pensamiento del Segundo Imperio y su modelo de arte social y moralmente comprometido influyó significativamente las primeras reflexiones literarias de los románticos porteños (Tarcus, 2016; Myers, 2005).

proyecto colectivo de la novela de la tiranía, que hace entrar la política a través de la sensibilidad. Estas novelas repugnan para seducir y seducen para convencer. En la sensibilidad (el miedo, el terror, el amor) se juega la apuesta política de este ciclo de ficciones, que reinventan el pasado en clave fantasmal.

En cierto sentido, podríamos sostener que este ciclo se clausura en 1878 con la publicación de las obras completas de Echeverría, donde Gutiérrez incluyó por primera vez *El Matadero*, que se volvió con los años el texto fundador de la relación entre ficción y violencia en la literatura argentina (Viñas, 1964; Piglia, 1986). Incluir la serie de las novelas de la tiranía nos permite repensar aquella “metáfora mayor” con la que Viñas cifra la emergencia de la literatura nacional (1964). Antes de la aparición de *El Matadero*, la literatura nacional se había gestado a partir de otras violaciones que no sólo se perpetraron discursivamente sobre la lengua del poeta romántico, sino también en la novela y sobre numerosos cuerpos femeninos.

## **2. La novela romántica después de Caseros**

### **2.1. Las novelas en la prensa: ¿traducir o nacionalizar?**

Si bien, exceptuando a *Amalia*, la generación del 37 consideró a la novela un producto banal, que encontraba su explicación en las necesidades económicas del exilio y la juventud, la persistencia de su consumo llevó a la generación del 53 a establecer nuevas y numerosas negociaciones con la que seguía siendo la lectura más demandada por los y las porteñas. Quizás el ejemplo más paradigmático de este fenómeno sea la reivindicación de la novela como acceso a las lecturas útiles hecha por Sarmiento en 1855 en las páginas del *Nacional*, donde el sanjuanino propuso la ya conocida comparación de las novelas con los caramelos:

lean novelas los que gusten de lectura tan amena, como dijéramos a los golosos, coman dulces, que no alimentan el estómago, pero lisonjean al paladar, lo que no quita que a alguno le estraguen. Caramelos y novelas andan juntos en el mundo y la civilización de los pueblos se mide por el azúcar que consumen y las novelas que leen (Molina, 2011: 49).

Tres años antes, en 1852, desde las páginas de *La Tribuna*, Mitre insistía en la necesidad de nacionalizar el folletín y fomentar la producción novelesca nacional:

Hasta hoy ningún periódico americano ha dado a esta parte del diario su carta de ciudadanía: ella no se adorna sino con pensamientos extraños naturalizados por los tipos de imprenta, y sin embargo, esa es la parte del diario que busca con más placer la mayoría de los lectores ¿por qué no nacionalizarla? (Molina, 2011: 51).

Aunque la sección no llegó a contener más que algunas breves producciones de lírica o ensayo local (Molina, 2011: 51), tanto *La Tribuna* como *El Nacional*, los dos periódicos más importantes de la época, presentaron, como hemos visto, una sección importante de folletines franceses. No sólo en la prensa se expresó esta necesidad de incorporar la novela al proyecto literario nacional. En 1858, Cané pronunció su primera lección frente a los miembros del Ateneo literario que lo habían elegido como director de la sección en prosa. El discurso, publicado por la imprenta de *La Tribuna*, admite la inferioridad de la prosa frente a la elevación temática y formal de la poesía. Aquí radica, sin embargo, su valor. La prosa es la lengua compartida por todos los sectores sociales, es “el aire y el pan” (Cané, 1858: 2), “la comunicación natural y ordinaria de lo que se pasa en el espíritu y el corazón” (3). Frente a esta capacidad democratizadora de la prosa, Cané propone una serie de “reglas higiénicas” (2) que los escritores nacionales pueden aplicar para obtener trabajos narrativos logrados. En primer lugar, Cané propone “como ensayo de prosa la forma de la novela histórica” (3) y brinda una suerte de receta del género: el escritor debe seleccionar un episodio de la historia nacional, estudiarlo y respetar rigurosamente sus “rasgos principales” (1858: 3). Sobre esa materia, debe elaborar un plan textual y ejecutarlo en estilo cuidado, que “adorne” las ideas comunes volcadas en el texto. El modelo para Cané es el de *La Novia del Hereje* de López, que logra ser “expresión genuina de la vida social” (5), capaz de “revelar al mundo de las letras las facciones de nuestra individualidad literaria” (5). Como veremos a lo largo de este apartado, el romanticismo que se conformó a partir de 1853 encontró en la poetización de la novela histórica, tal como la había definido López en el *Curso de Bellas Letras*, una forma de legitimar el género que les permitió concebir de manera programática y mancomunada sus proyectos ficcionales entre 1850 y 1870, tanto las modificaciones operadas sobre las primeras novelas publicadas en el exilio como sus traducciones de ficción en la prensa.

Con la derrota de Rosas fueron varios los románticos que volvieron del destierro y se reincorporaron a la vida cultural y asociativa de Buenos Aires, que contaba con la participación de nuevas generaciones. Aunque por aquellos años la literatura traducida seguía dominando los consumos culturales de los porteños, Manso tomó otro rumbo. Cuando en 1854 publicó el *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros*, renunció a la traducción. La variedad definió una vez más la apuesta editorial del nuevo periódico, que ofrecía artículos científicos, filosofía, educación, homeopatía, diatribas a favor de la educación femenina, relatos de viajes, modas y folletín. La miscelánea, sin embargo, no incluía a la literatura extranjera: “El elemento americano dominará exclusivamente los artículos literarios. Dejaremos la Europa” (AS, 1854: 1), sostiene Manso, “redactora y

propietaria” del *Álbum de Señoritas*, quien se ocupará por entero del armado y redacción del periódico, a excepción de algunos artículos sobre moda escritos por una única colaboradora, que firma bajo el inescrutable seudónimo de Anarda<sup>29</sup>. Desde las primeras líneas del periódico, Manso se dirige al público femenino y declara: “Todos mis esfuerzos serán consagrados a la ilustración de mis compatriotas, tenderán a un único propósito, emanciparlas de las preocupaciones torpes y añejas que les prohibían hasta hoy hacer uso de su inteligencia” (AS, 1854: 1). La elaboración programática de dicho objetivo se explicita en el artículo “Emancipación moral de la mujer”, publicado también en el primer número del *Álbum de Señoritas*. En él, Manso afirma la igualdad natural de hombres y mujeres y denuncia la condición de esclavitud en la que permanecen estas últimas en las naciones no modernizadas. El modelo a seguir son los sistemas legislativos de Estados Unidos e Inglaterra, que prohibían a los maridos disponer de sus esposas como si fueran su propiedad. La escritora denuncia las contradicciones de un sistema que exige a las mujeres moralidad y racionalidad sin permitirles disponer de sus propios cuerpos:

En todos los inconvenientes que resultan de su falsa posición; con un tutor perpetuo que a veces es lleno de vicios y de estupidez, la mujer tiene con todo que bajar la cabeza sin murmurar, decirle a su pensamiento no pienses, a su corazón no sangres, a sus ojos no llores y a sus labios reprimid las quejas (1854: 3)

Con este comentario, Manso desenmascara el modelo de lectura tutelada que los románticos proponían a sus lectoras. El problema de la educación femenina no se resuelve, para la publicista, en hallar un buen maestro que perpetúe la alienación de las facultades intelectuales femeninas, sino en otorgarle a las mujeres la autonomía que, bajo la concepción liberal de la época, les corresponde en tanto que sujetos. “Por qué cerrarles las veredas de la ciencia, de las artes, de la industria y así hasta la del trabajo, no dejándole otro pan que el de la miseria” (AS, 1854: 3). Al igual que las feministas europeas del siglo xviii, Manso cifra en la educación de las mujeres la clave de la igualdad de los sexos y plantea además una segunda cuestión, más propiamente decimonónica. La democratización de la cultura y la consiguiente ampliación del lectorado que se producen en Europa durante la primera mitad del siglo xix habían permitido que muchas mujeres vivieran de su pluma, ya fuera como escritoras, traductoras o publicistas. Así, la literatura no sólo sirve a la elevación moral de las

---

<sup>29</sup> Colaboradora de la cual no hay datos y que puede ser impostada, estrategia común en la prensa femenina europea desde el siglo xviii. Esta participación serviría a la escritora para, por un lado, generar la ilusión de participación, y por otro, autorizar su voz como pensadora social y filosófica mientras se desentendía de las zonas más frívolas del *Album*. Por otro lado, las participaciones de Anarda se interrumpen abruptamente. En el quinto número, la redacción informa que la corresponsal lleva tres semanas enferma y que, dado que la prensa extranjera sólo trae modas de invierno, se aconseja a las lectoras dirigirse a la casa de las señoritas Juvín “porque ellas tienen buen gusto y nobles géneros” (1854: 73).

lectoras, sino que cumple para la escritora una función alimentaria, que le permite una relativa independencia material. Ideario feminista y biografía femenina se retroalimentan en la trayectoria intelectual de Manso, quien ensaya diversas fórmulas literarias con el fin de ampliar sus márgenes de acción. Casi veinte años después de sus primeras traducciones del francés, decide en un solo gesto despojarse del prestigio de la literatura europea y de la autoridad de la tutela masculina para publicar. En *El Álbum de Señoritas*, inserta su segunda novela, *La familia del Comendador*, la primera escrita íntegramente en español. Con ella la escritora busca fomentar la literatura local y autolegitimarse como autora a través de una escritura directa. En 1850, Manso todavía cifra en la novela la clave para acercarse a sus lectoras, pero renuncia a la traducción. Independizándose del doble amparo masculino y extranjero, apuesta por la consolidación de su figura de autora. Sin embargo, la publicación no tiene éxito y cierra dos meses después de la aparición de su primer número. La apuesta nacionalizadora de la publicista iba en contra de las preferencias lectoras de la época. Asimismo, la osadía de su autoría emancipada y “exhibida” (Batticuore, 2005) la condenó a trabajar a solas, sin colaboradores que la ayudaran en la ardua tarea de sostener un periódico durante el siglo xix.

Por otro lado, el mismo proceso de liberalización que permitió a Manso publicar *El Álbum de Señoritas* a su nombre trajo acarreada una proliferación de periódicos con los cuales la escritora tuvo que competir. Las principales revistas literarias de la época hicieron tanto de la traducción como de la novela un componente central del material literario publicado. Entre ellas, *El Plata Científico y Literario*, lanzado en junio de 1854 por el abogado católico, Miguel Navarro Viola, quien contaba por entonces con veinticuatro años. El joven, amigo íntimo del secretario de Urquiza, anunciaba una enorme lista de colaboradores que contrasta con la soledad de Manso como única propietaria y redactora del *Álbum de Señoritas*. Esta red no sólo otorgó prestigio y variedad, sino que funcionó como sostén capital de la publicación, en tanto sus numerosos colaboradores actuaron también como suscriptores y promotores del proyecto y llegaron incluso a conseguir ayudas del Estado (Auza, 1968 :132).

Entre la enorme variedad temática abordada en *El Plata Científico y Literario*, la literatura ocupó un papel central. Al igual que Manso, Navarro Viola se propuso fomentar la producción literaria local (“La literatura es el ramo que más se presta a ser nacionalizado” [Auza, 1968: 137], decía en el Prospecto inaugural), pero esta apuesta nacionalizadora no implicó, como en el caso de la escritora, una renuncia a la importación. De hecho, ya en el primer número del periódico, Navarro Viola publicó su propia traducción de *Graziella*,

novela sentimental de Lamartine. Tal como sostiene Pagni, “La publicación de Graciela tiene por objetivo poner al alcance de todos una novela contra la moda de las novelas” (2013: 52).

El redactor explica sus razones:

¿Qué oponer, pues, a ese torrente de romances? [...] ¿qué a esos libros que por lo general son los únicos que venden bien los libreros, que traducen mal los traductores y que escriben peor los autores? Nada, puesto que es imposible curar alopáticamente el frenesí de escribir y leer novelas. [...] Puesto que a toda costa ha de ser la novela la forma literaria favorita, divididla en dos clases, y no importa entonces que nos innundeis de tales novelas (Auza, 1968: 137).

Estas dos clases avaladas son la novela histórica “a lo Scott” y la novela sentimental, ejemplificada por *Graziella*. Aunque Navarro Viola incluye novelas, en 1850, todavía adscribe a la estética del primer romanticismo, de un cargado tinte moralizante e idealizador ya un tanto *demodé*. Con ello, niega el valor del folletín, de las variantes del gótico todavía vigentes, de los relatos balzacianos de adulterio y ruina que tanto entusiasaban a los lectores de la época. Como señala el mismo Navarro Viola, la proliferación de novelas era inevitable, pero esa misma sobreproducción irrestricta de la que participaban lectores y escritores, lectoras y escritoras, imponía la necesidad de recortar y aislar cierto *corpus*. Se establece así una repartición entre públicos y consumos que elabora a nivel local la división entre una novela nociva, pero en circulación, accesible y rentable, y una literatura selecta, producida y traducida por los escritores locales para sus pares colaboradores. En la concesión a la novela que se opera en la década de 1850 comienza a gestarse una división del campo literario en dos polos, cuya constitución se renegociará hacia 1880, tanto para la escrituras literarias directas como para la traducción.

## **2.2. Reediciones *demodé***

### **2.2.1. La autotraducción de *Los Misterios del Plata***

En 1852, durante su exilio en Río de Janeiro, Juana Manso publicó su primera novela en las páginas del periódico *O Jornal das Senhoras*, que ella misma redactaba. El folletín pretendía denunciar frente a los brasileños “as atrocidades de Rosas, e os sofrimentos das suas vítimas” [las atrocidades de Rosas y los sufrimientos de sus víctimas] (1852: 6). Para ello, el terror europeo brindó un lenguaje oportuno. Como hemos analizado, Manso fue, desde su niñez, una entusiasta consumidora de novelas y una activa participante de la sociabilidad literaria romántica. En las cartas que envió a Sarmiento, publicadas durante la década de 1860 en los *Anales de Educación Común*, manifestó su reticencia a las lecturas escolares y su preferencia por las novelas francesas que circulaban ampliamente en la época.

Siendo adolescente, tradujo y publicó con ayuda de su padre dos novelas francesas, *El egoísmo o la amistad* y *Mavrogenia o la heroína de Grecia*. En estas lecturas y reescrituras, Manso aprendió los códigos del gótico y lo sentimental, de los que tomó las tramas maniqueas, los efectos melodramáticos y los usos del suspenso que dieron forma a su primera novela original.

Años después, instalada en Buenos Aires tras la batalla de Caseros, tradujo *Os Misterios del Plata* (sic) al español y los publicó por entregas entre el 29 de diciembre y el 16 de marzo de 1867, en las páginas del *Inválido Argentino*, esta vez con el título *Guerras civiles del Río de la Plata* y bajo el seudónimo de Violeta. *El Inválido Argentino* debe su peculiar nombre y sus pocos meses de duración a su naturaleza coyuntural. Dirigido por Gutiérrez con el financiamiento de la familia Mitre, el periódico se proponía recaudar fondos para el establecimiento de un Hospicio de Inválidos, dedicado a asistir a los soldados lisiados de la Guerra del Paraguay, que el mismo Mitre había iniciado con resultados más bien negativos. Del comité de redacción también participaba José Mármol, amigo íntimo de Manso que, en 1859, le había presentado a Sarmiento. Este encuentro implicó un giro afortunado para la escritora, desde entonces una activa colaboradora del proyecto educativo y político del autor de *Facundo*, quien la nombró directora de la primera escuela normal mixta y, más tarde, miembro de la Comisión Nacional de Escuelas. En esta época de su vida, la actividad de Manso se multiplicó y diversificó. Desde 1865, estuvo a cargo de la revista *Anales de la Educación Común* y de la fundación de la primera biblioteca popular, instalada en 1866 en Chivilcoy.

Desde estas labores, la escritora fue una fuerte defensora de la educación femenina y la democratización de la lectura a través de la novela. En 1867, sin embargo, una novela sobre la virtud unitaria era un modelo relegado en el contexto de emergencia de novelas como *Nana*, que se publicaban en versiones españolas porque los traductores letrados locales, como miembros de la elite dirigente, se negaban a traducir (Willson, 2008; Pastormerlo, 2006). Para Manso, de todos modos, la publicación de esta novela no tenía un viso comercial. Se trataba aquí de una colaboración literaria en un periódico caritativo, promovido y financiado por el mitrismo. La restricción y oportunidad de esta autotraducción radicaban pues para Manso en su posibilidad de insertarse en una red de publicaciones sustentada por la sociabilidad patricia, sobre la que podía sostener su economía personal y su proyecto pedagógico.

Aseguradas las condiciones materiales de la publicación y las redes simbólicas prestigiosas, Manso apuesta, sobre todo, a construir una figura autoral de escritora nacional. Tal decisión convoca una reflexión en torno a la publicación de *Os Mistérios del Plata* quince años después de su primera aparición. Manso vuelve sobre su decisión de no traducir literatura extranjera cuando se trata de traducir su propio texto, lo que ilumina una serie de determinaciones y reconfiguraciones autorales que se juegan en la autotraducción. Estas involucran las diversas posiciones de la escritora en el incipiente campo intelectual de la época y pueden rastrearse en las estrategias traductivas implementadas en *Guerras civiles en el Río de la Plata*.

### **2.2.1.1. Traducir. Domesticar la novela, narrar la nación**

La publicación de la novela en *El Invalído Argentino* imprime numerosas modificaciones sobre la edición en portugués de 1852. La mayoría opera sobre la genericidad (Adam, 2004) del texto y manifiesta la voluntad de Manso de hacer de su novela gótica sobre Rosas un modelo de la novela histórica nacional, tal como la promovían los románticos locales. Como sostiene Arnoux (2006):

En *El Inválido Argentino*, muchos años después, la lección que propone Manso pertenece al campo de la moral política, propia del ejercicio de la democracia, que se asienta en la memoria del pasado, la historia en su valoración tradicional de maestra de la vida. Su posición ha variado, ya no es más la exiliada que “no tenía esperanzas de volver a la patria” (3), sino la colaboradora del futuro presidente. El discurso adopta, así, un tono estatal (2006: 9)

Las transformaciones se ven, en primer lugar, en los paratextos. De *Os Mistérios del Plata* y su referencia explícita a la novela francesa más exitosa de mediados de siglo a *Guerras civiles en el Río de la Plata*, título que cancela toda expectativa folletinesca e inscribe el conflicto narrativo en la historia; Manso implementa una política de traducción nacionalizadora que se reitera en numerosas zonas y niveles del texto. Además de cambiar los títulos, la escritora redacta dos introducciones diferentes e incluye en la versión traducida un “Panorama político” que, al modo de las novelas históricas de Walter Scott, trazaba los acontecimientos públicos que enmarcaban el relato.

La introducción de la novela en portugués, a la vez que reniega de las influencias extranjeras, se abre en el registro desbordante y oscuro del gótico. Apenas menciona a Rosas, la prosa se abarrota: “Levantar o véu funerário de nosso passado, custa-nos muito, porque d’entre esse mar escarlata do mais puro sangue argentino, vemos levantar-se pálidos e medonhos os espectros de nossos amigos, de nossos irmãos” [Levantar el velo funerario de nuestro pasado nos cuesta mucho porque, de entre ese mar escarlata de la más pura sangre

argentina, vemos que se levantan pálidos y aciagos los espectros de nuestros amigos, de nuestros hermanos] (1852: 7). Frente a este tétrico diagnóstico, Manso sostiene que no hay que caer en un “cosmopolitismo indiferente”, sino, como hemos mencionado, denunciar las barbaries del rosismo frente al mundo. Así, “sufriente”, “nas agonias do amor pátrio”, arrastrada a una “saudade tão duradoura como a existência” [“sufriente”, “en las agonías del amor patrio”, arrastrada a una “tristeza tan duradera como la existencia”], Manso escribe lo que en la introducción denomina una y otra vez “romance”: “Neste romance encontrareis talvez o que ainda se chamam ‘ideias muito livres’ porque, a pesar da sua civilização, o século 19 conserva preconceito e horrores, e mesmo frente a frente com a verdade, custa-lhe salir do *gothico* (sic) edificio” [En este romance encontrarán tal vez lo que todavía se llaman “ideas muy libres” porque, a pesar de su civilización, el siglo xix conserva prejuicios y horrores e incluso frente a frente con la verdad, le cuesta salir del gótico edificio] (7). De este modo, se hace presente el *ethos* autoral en este prólogo: desde el desborde sentimental, desde la inspiración desgarrada por su patria lejana, Manso se construye a sí misma como una escritora, una literata cuya regla de composición le viene dada por la inspiración y el arrebató emocional y que, en la justificación que intenta rendir al pudor femenino impuesto en la época (Batticuore, 2005), enuncia una clave genérica foránea para sus misterios: era el gótico, con su representación sanguinaria del pasado y sus espacios laberínticos y heterotópicos como configuración del poder tiránico (Punter, 2014; Noguera, 2017), el tipo de discurso literario que permitía a la joven escritora nostálgica de la patria representar la historia de su país.

El cambio en la retórica es patente en la nota introductoria que Manso dirige a sus lectores desde las páginas del *Inválido Argentino*:

El romance histórico de nuestras guerras civiles tiene personajes reales que han sufrido y actuado en ellas; los colores locales y los accesorios del cuadro son del dominio de la fantasía del pintor que unas veces copia de la naturaleza y otras crea, inspirándose en el corazón (1937: 377).

Manso interviene sobre la genericidad del texto. *Guerras civiles en el Río de la Plata* se inscribe ahora en el romance histórico y se excusa, como Mitre, en el tópico biográfico de la obra de juventud. Contra los procedimientos del folletín extranjero, la escritora pone en primer plano la referencialidad del relato y el color local. Ante este nuevo pacto de lectura, aparece otro *ethos*:

no es mi ánimo reanimar la llama de extintos rencores, ni alimentar la persistencia de odios acerbos de partido, pero la historia íntima de los hechos familiares debe no solo salvarse del olvido, sino utilizarse como lección provechosa de lo que importa el despojo de las libertades públicas y de los derechos individuales (1867: 378).

Esta cita condensa una serie de problemáticas que marcan y determinan la autotraducción de la escritora. En el prólogo dirigido a los pocos lectores del *Inválido Argentino*, Manso se desentiende de la escritura facciosa que definía la versión brasileña. Busca presentar, en cambio, una novela didáctica con una tesis clara, que pretende fundamentar y explicar a través del relato de la captura de un unitario (los daños de la tiranía sobre la domesticidad privada y la familia, soportes para el modelo liberal de Manso, Mitre y Sarmiento de la estabilidad nacional). Dicha concepción didáctica y moralizante de la novela forma parte de la poética del género que los románticos porteños habían cultivado y defendido desde mediados de siglo. Como hemos mencionado, Vicente Fidel López, en su *Curso de Bellas Letras* definía a la novela como “la idealización de un suceso doméstico, narrado con tono sencillo y vulgar, para interesar la imaginación, promover afectos morales y fortalecer los buenos principios de nuestra conducta privada” (1845: 297). La buena novela era la que podía mantener la vivacidad lectora sin caer en las referencias adúlteras, banales o lúbricas de las ficciones góticas; es decir, la que idealizaba en pos de modelar las conductas privadas de lectores y lectoras. Vicente Fidel López sostenía como modelo literario contra la influencia perniciosa de las novelas francesas a Walter Scott. De este modo, Manso se inscribía en la normativa del género reivindicada por los románticos porteños, filiación sobre la que insiste con la inclusión del segundo paratexto, *El Panorama Político*, suerte de reseña histórica sobre el siglo XIX argentino que no sólo ancla el relato al contexto nacional, sino que también implica un procedimiento característico de la novela histórica escocesa propuesta por Vicente Fidel López como antídoto contra las novelas góticas y melodramáticas que Manso había incorporado a la escritura de los *Misterios del Plata*.

Al introducir el *Panorama Político*, Manso lo denomina “ojeada retrospectiva”, citando el célebre ensayo de Echeverría. El paratexto repone la genealogía característica de la versión liberal de la historia argentina, que Echeverría, Sarmiento, Mitre y López fundaron (Halperín Donghi, 1995; Myers, 2003). Se inicia con el conflicto entre unitarios y federales, donde Lavalle es un santo traicionado por el “hipócrita” (Manso, 1867: 377) de Rosas. Viene luego el exilio unitario (que es el del padre de Manso) y, años más tarde, como consecuencia de la comprometida labor poética e intelectual de los jóvenes Echeverría y Alberdi, el exilio romántico y la desgracia del bloqueo francés (para el romanticismo, el más claro representante de la reticencia bárbara ante los beneficios civilizadores de Europa)<sup>30</sup>. Concluye

---

<sup>30</sup> Otro de los mártires del rosismo es para Manso César Hipólito Bacle, litógrafo ginebrino que, con Gutiérrez, había fundado en 1835 el primer periódico literario de Buenos Aires, *El Museo Americano* (cuyo nombre Manso cita erróneamente). Por un lado, la mención del semanario es un homenaje a Gutiérrez, director del *Inválido Argentino*, y su temprana labor periodística. Por otro, Bacle fue el supuesto disparador del bloqueo francés,

el texto: “Esto era una algarabía de muertas y vivas de borracheras y orgías” (377), representación del rosismo afín a la de Echeverría el “La Cautiva” y Sarmiento en *Facundo* (Piglia, 1986; Rodríguez, 2019).

La organización de los capítulos y sus nombres varían en el mismo sentido. En el texto en portugués, el primer capítulo se llama “*O mensageiro*”, lo que inicia la novela en la lógica del misterio y la acción del folletín, a través un personaje anónimo, guardián de un mensaje secreto que incita la curiosidad del lector. Este procedimiento constituía un lugar común de la novela popular europea, característico de la dosificación del suspenso que implicaba la publicación por entregas. En la versión castellana, con el subtítulo “La estancia”, la referencia se nacionaliza. Antes de narrar, Manso sitúa la acción en un paisaje nacional fuertemente signado por el color local y el pintoresquismo, aquel que utilizaron para construir sus novelas escritores como Mitre y Gutiérrez<sup>31</sup>. El segundo capítulo también sufre una modificación y pasa de “Miguel” a “El gaucho Miguel”: a la voluntad patente de describir el paisaje argentino, se suma la presentación de sus personajes tipo, gauchos malos, cantores y baqueanos ausentes en el texto en portugués y configurados por *Facundo*. Esta misma transformación que descarta la lógica folletinesca por la domesticación se da en otros subtítulos como “Lágrimas”/ “Los leñadores del Paraná” o “Dois malvados” / “El cafecito de San Juan”.

Este último se abre nuevamente con una descripción pintoresquista, esta vez de la sociabilidad de los cafés porteños de 1820. El marco parece responder a la promesa de “crónica social” hecha en la nota introductoria y, por supuesto, contribuye a realzar el costumbrismo del texto a la vez que proyecta un pasado otro al del rosismo, marcado por el asociacionismo y el intercambio público. Constituye también otra estrategia de consolidación de la autoría Manso. La escritora introduce aquí fragmentos autobiográficos en los que relata cómo su padre le pagaba el chocolate a cambio de recitar algunas odas patrióticas para los allí reunidos. Para Zucotti (1994, 1995), esta escena es la primera de una serie en la que vincula

---

encarcelado por haber vendido información militar a Bolivia. Si bien la delegación francesa en Argentina sostenía la inocencia del litógrafo, este permaneció detenido seis meses y murió tiempo después por los deterioros del encierro. De este modo, las prácticas vinculadas a la prensa, la escritura y la edición adquieren una dimensión central en el relato de Manso en tanto se asocian a su propia trayectoria personal y se insertan dentro de la versión liberal de la historia fundada por Mitre. Estos sucesos conforman una sola narrativa para los románticos porteños; la seleccionan y reiteran porque muestra el rechazo de Rosas a los valores ilustrados europeos, en un contexto que coincidió con la ruptura de los románticos con el proyecto rosista, sobre el que querían influir como asesores letrados en 1837.

<sup>31</sup> El paisaje pampeano, concebido a la vez como desierto y patrimonio, es tópico, ideal y problema de la poética del romanticismo argentino. Con descripciones de este espacio se inician *La Cautiva* y *El Matadero*, los textos fundacionales de Echeverría (Rodríguez, 2019). Asimismo, esta misma preocupación por la descripción del paisaje americano puede rastrearse en otras novelas románticas como *El capitán de Patricios* de Juan María Gutiérrez y *Soledad* de Bartolomé Mitre.

para Manso actividad intelectual y discurso público. Un año antes de la aparición de la versión en español de la novela, Manso había pronunciado una serie de discursos para la fundación de una biblioteca popular en Chivilcoy y había sido apedreada y rociada con asafétida. En este sentido, la inclusión de la biografía no sólo presenta a Manso como conocedora y miembro de la sociabilidad ilustrada pre rosista, sino también como un agente entrenado en el uso de la palabra pública.

Las descripciones de los paisajes son una de las zonas del texto donde operan mayor cantidad de estrategias aclimatadoras y transformadoras. La traducción asume aquí la forma del parafraseo estilístico que, si bien mantiene determinados ítems léxicos que sedimentaban en la época la tónica del paisaje nacional, como el ombú o la llanura, altera y alarga la sintaxis de la frase, le intercala subordinadas y adjetivos, detalla descripciones, descarta aspectos indecorosos.

Si en la versión brasileña, el paisaje argentino ingresaba como un espacio novelesco y macabro, como el convento en ruinas plagado de alimañas en el que se juzgaba a Avellaneda, *Guerras Civiles en el Río de la Plata* apela a la sosegada pampa del ombú y la producción agrícola. Así, la novela se vuelve más extensa, pero no por la arborización de conflictos y personajes que caracterizaba a las ficciones góticas, sino por la incorporación de descripciones y elementos costumbristas (como décimas de amor gauchas) que refuerzan el *locus* del texto y redundan en una versión significativamente más extensa que la publicada en *O Jornal das Senhoras*. La prosa se despeja, gana fluidez y claridad, pero pierde patetismo. Esta atenuación estilística opera también a nivel político. Luego de Caseros, como sostiene la misma Manso en la introducción a *Guerras Civiles en el Río de la Plata*, era necesario limar posibles asperezas que recordaran el conflicto social reciente, todavía vívido en la sociedad porteña. Con este fin, el imaginario novelesco se modera para dar lugar a las alusiones republicanas. La barcaza en la que huye la familia Avellaneda de la mazorca se llamaba, en el folletín brasileiro, “Francesca Di Rimini”, alusión a la lectora de novelas adúltera de Dante. En la traducción al español, la balandra se denomina “Constitución”: la autotraducción de Manso es una reformulación y una celebración del texto sobre el que se funda el Estado liberal moderno y nacionalista. En el mismo sentido, operan las reformulaciones en torno al gaucho Miguel, que ha estudiado con detenimiento Arnoux (2006): en *Guerras Civiles*, se borran las alusiones a los orígenes espurios del muchacho y se desarrolla y enaltece su carácter de buen peón. Las pocas estrategias de reducción rastreadas también operan en este sentido. Ciertas explicaciones innecesarias para el público argentino, como la procedencia del término “unitario”, se eliminan, desaparecen también numerosas expresiones dramáticas del

narrador sobre el destino de los protagonistas y sus alusiones despectivas al bajo pueblo violento. Las supresiones acentúan la intención didáctica de la novela acorde a lo manifestado por Manso en la introducción: “*Los Misterios del Plata* va a ofrecer con los hechos históricos y leales un amplio conocimiento de esos países” (Manso, 2006: 9).

Con tales estrategias, el protagonismo se corre, tal como lo indica el nuevo título, a la protagonista femenina. Las ficciones góticas, protagonizadas y escritas por mujeres, le abrieron a Manso no sólo un espacio para intervenir en la polémica rosista, sino también uno desde el cual criticar la subordinación social de la mujer en el Río de la Plata. Sin embargo, en las sucesivas reescrituras y traducciones de la novela, el registro pasional se atenuó, la prosa se purgó y se esterilizó y el *ethos* folletinesco se volvió explicativo y austero. Como la publicación se interrumpe, no podemos saber cuál hubiera sido el protagonismo de la esposa. Si bien algunos indicios, como el uso del seudónimo o el borramiento de la reflexión sobre la necesidad de la educación femenina en la introducción, nos inducen a pensar que las estrategias de atenuación también podrían operar en el tratamiento de la heroína; el final de *Os Misterios del Plata* hace de la mujer de Avellaneda, la principal heroína de la ficción, que, siendo virtuosa, astuta y resolutiva, se transforma en el personaje activo de la ficción que permite el final feliz. Aunque no contamos con la realización textual definitiva de esta autotraducción, su contexto de producción plantea una tensión que atraviesa toda la obra literaria, traductiva y periodística de Manso: la de un programa estético y político feminista y radical para la época y la de las posibilidades que permitía el reducido círculo letrado romántico, movido por un proyecto nacional y sexogenérico diferente.

Las estrategias desplegadas por Manso en su autotraducción de *Los Misterios del Plata* construyen una nueva genericidad para el relato, que se distancia del gótico para inscribirse en el modelo de la novela histórica nacional tal como la poetizaban los románticos porteños, en cuyos proyectos periodísticos y estatales Manso se insertaba como asidua colaboradora. Estos escritores defendieron un modelo de novela moral que, al igual que *Guerras Civiles en el Río de la Plata*, buscaba producir en sus lectores un sentimiento de nacionalidad (Anderson, 1993) a partir de la representación pintoresquista del paisaje local y de la idealización de las costumbres domésticas. Dicha concepción del género significó para la escritora la construcción de una traducción ennoblecedora: en la versión en español, se domestica e intensifica el paisaje pampeano, las descripciones son más cuidadas, se atenúa el patetismo y la morbosidad, se anexan paratextos pedagógicos. Como si Manso estuviera pensando en hacer de los *Misterios del Plata* un texto histórico para la escuela.

De este modo, las transformaciones efectuadas por la reescritura autotraductiva evidencian la voluntad de Manso de hacerse un nombre como autora de la novela nacional. Las numerosas operaciones de atenuación y domesticación que realiza para la versión ofrecida por *El Inválido Argentino* señalan que Manso también quería ser reconocida como una escritora romántica, participar en los periódicos de sus pares, recibir su reconocimiento y escribir como ellos. Para Manso, veinte años después de la aparición de *Los Misterios del Plata* en el exilio, la autotraducción no va de la mano de una política literalista, sino que implica negociar la genericidad de la novela y apropiarse activamente de modelos literarios foráneos y nacionales, que a cada paso imprimieron sobre las técnicas narrativas una orientación ideológica afin a cada uno de los contextos de publicación. Esta consideración nos permite discutir algunas reflexiones sobre la autotraducción que la consideran una suerte de práctica “ideal”, descontextualizada y no sujeta a restricciones, en la que el traductor o traductora tiene pleno dominio sobre sus decisiones. Estos trabajos (AUTOTRAD, 2007; López López-Gay, 2008; Sperti, 2017; Tanqueiro, 2002) suelen concebir la literalidad como una necesidad o un deseo *a priori* del traductor. Sin embargo, el caso de Manso muestra que tanto la decisión de atenerse al texto fuente o de transformarlo radicalmente dependen de la naturaleza situada e histórica de la traducción.

### 2.2.2. La renuncia a la novela por la historia

Vicente Fidel López accede a la invitación de Navarro Viola y, en 1854, once años después de su primera aparición en Chile, publica *La Novia del Hereje* completa en *El Plata Científico y Literario*. Esta edición va acompañada una extensa carta prólogo que se sostiene en una tónica similar a la desplegada por Manso en *Guerras Civiles en el Río de la Plata*: luego de la *captatio* romántica que justifica los defectos de la novela en la obra de juventud, busca ofrecer un protocolo de lectura que justifique la moralidad y utilidad patriótica de su ficción frente a las que suelen presentar los folletines:

En un tiempo en que se explotan tanto los malos lados de la prensa, séame permitido asegurar a vd. que si la *Novia del Hereje* le parece digna de amenizar su *Revista*, la imprima en el concepto de que yo no creo que pueda tener más mérito que el empeño con que he procurado dar verdad histórica y local a la narración, modestia y buen sentido al estilo, y una decencia estrictamente moral a las situaciones [...] se escapa por ese lado a las ridículas parodias de las pasiones, de las tendencias, y de los estilos exóticos, que tanto contribuyen a quitarnos el conocimiento y la conciencia de las sociedades de que formamos parte (1870: 3).

Ya no se trata de la celebración un tanto provocativa de los dramas, novelas y consumos novedosos y atractivos de la librería europea, como ocurría en Chile. El

novelista prologuista adquiere aquí, al igual que Manso, un tono más grave, serio y austero, afín al proyecto de nacionalización de la novela que los románticos sostuvieron de regreso del exilio. Ahora, los modelos europeos se vuelven “estilos exóticos”, que van en detrimento del conocimiento de la tradición.

Iniciar a nuestros pueblos en las antiguas tradiciones, hacer revivir el espíritu de la familia, echar una mirada al pasado desde las fragosidades de la revolución para concebir la línea de generación que han llevado los sucesos, y orientarnos en cuanto al fin de nuestra marcha, eran objetos que de cierto tentaban las cándidas ambiciones de mi juventud (1870: 19).

Alejandra Laera leyó este prólogo como la renuncia (de López, pero también en cierta medida de los románticos en general) a la novela por géneros y trabajos más serios, en especial, la historia tal como la practica Mitre con su *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* (1877). En efecto, el prologuista sostiene algunas líneas después: “hace tiempo que he dejado de mano las tareas estériles de la literatura, parecerían escritos con intenciones actuales, y estoy hastiado de las luchas mezquinas de la pasión” (1870: 19). Al igual que en Manso, López sostiene el deseo de mitigar el partidismo y los posibles usos políticos de la ficción, en particular después de Caseros. En la medida en que el escritor todavía ve una articulación posible y productiva entre historia y novela, lo que aparece aquí, más que una renuncia al género, es un deseo de desligarse de esas historias de pasiones y violencia que, como las novelas de la tiranía, alimentaba el morbo lector y las todavía existentes rencillas partidarias. Por su inserción en la prestigiosa revista de Navarro Viola y la insistencia en las fuentes y la moralidad, el autor busca evitar las lecturas polémicas y escandalosas que caracterizaban al género por lectura educativa. La expresa voluntad didáctica de la novela, que López proyecta hacia su pasado en Chile, establece una vinculación fundamental que ya apareció en las ficciones de Manso y Mitre: la que asocia la creación de una tradición nacional y el retrato de la vida familiar.

Pero como la verdad es que al lado de la vida histórica ha existido la vida familiar, así como todo hombre que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la vida familiar y sujetándose estrictamente a la vida histórica en las combinaciones que haga de una y otra parte para reproducir la verdad completa. (1870: 19)

Más allá de la insistencia en ciertos personajes y episodios que pueden encontrarse en las crónicas, el conflicto central de la novela gira, una vez más, en torno a una historia de amor joven y postergado. Como en *Los Misterios del Plata* y *Soledad*, la narración se centra en la postergación de la unión amorosa, lo que evidencia una vez más que el deseo de

imaginar la felicidad doméstica movía a lectores y escritores y se encuentra en la base del imaginario nacional decimonónico.

*La Novia del Hereje*, como *El Monje*, narra dos historias: una de amor prohibido por la diferencia social entre María Pérez, joven criolla hija de un oficial de la corona española, y Henderson, gentil pirata inglés llegado con la tropa de Drake que invadió Lima; otra, de tinte público, que narra las alianzas entre los piratas y los criollos para liberarse del yugo peninsular. El conflicto se dispara cuando los sentimientos de la muchacha son descubiertos por Romea, su prometido, y este la acusa de herejía ante la Inquisición. El proceso queda en manos del padre Andrés, aquel que como vimos en el capítulo 4, representaba en sus discursos a los herejes como demonios y fanatizaba así al pueblo limeño. El fraile es también el confesor personal del virrey y el principal, e implacable, agente de la Inquisición limeña. Los rasgos del villano reúnen todos los tópicos que caracterizan a los frailes del terror europeo como el Schedoni de Radcliffe, el Ambrosio de Lewis o el Medardo de Hoffman: tiránico, receloso, como una mirada de fuego y un pasado secreto marcado por el crimen. Interesado en hundir a la familia Pérez, logra finalmente la detención de la muchacha y su criada Juana. Entretanto, los rumores sobre la relación de María se esparcen por Lima, lo que genera reuniones de curiosos en la puerta de su casa y la condena al silencio por parte de las familias importantes de la ciudad. El capítulo xviii, titulado “De la casa a la cárcel”, cierra el primer volumen de la novela y hace de la escena de detención, como ocurría en *Los Misterios del Plata*, el momento de mayor tensión dramática del relato.

¡Pobre niña! ella entretanto no podía dejar de amar. La atmósfera de prevenciones antipáticas que por todas partes la repelía (indefinidamente presentida por su alma altiva) la echaban más y más, por reacción, en el amor de su Henderson ausente; y así había acabado por glorificarse en su propio pecho con los sufrimientos y con los martirios que ese amor le prometía. Resignada, y silenciosa como una estatua, estaba preparada a todo lo que le pudiese venir. No tenía ninguna esperanza; pero tenía la voluntad de los casos extremos, la de no ceder a la injusticia ni a la tiranía (1870: 327-328).

Así, la novela reescribe el principal motivo que estructuraba las ficciones góticas europeas: la persecución, encarnada por un orden pasado y despótico, del amor libre y desinteresado de una pareja joven. María responde al modelo de heroína etérea que alimentaba las ficciones de Radcliffe y Mitre, protagonistas sentimentales cuya fragilidad física y sufrimiento subraya la entereza de su sensibilidad. El amor se vuelve en estas ficciones la principal resistencia contra la tiranía política y religiosa. En este sentido, la invasión de la casa se vuelve el mejor representante de la desintegración del ideal doméstico y la corrupción social. Don Felipe deja entrar a la Inquisición a la casa, que revisa cada

rincón en busca de Juana y desecha cualquier cuidado de la privacidad doméstica. La casa reviste asimismo las características de un espacio gótico. Al igual que en *Soledad*, la descripción costumbrista del interior condensa un estado de la sociedad virreinal, marcado por las jerarquías tiránicas y el miedo.

Esta casa, que siempre había sido moralmente triste y sombría, a causa de la concentración y de la severidad taciturna y dominante del *amo* de ella, estaba ahora tétrica, y como envuelta en una atmósfera de terror y de mutismo. El tono de su mesa a la hora de comer no había variado; porque en ella era de regla estricta el más profundo silencio: y tal era la nimia circunspección que debía observarse en el acto de la comida, que ninguno era osado a hablar o a levantar sus ojos; salvo el padre que era allí una especie de juez supremo para vigilar y reprimir la menor infracción de aquel silencio y compostura obligatorias. Antes de servirse el primer plato, se persignaban todos; don Felipe con voz sonora y tono austero, rezaba solo la primer mitad del *Padre Nuestro*, y su familia repetía en coro humilde la otra mitad: después se rezaba del mismo modo el *Avemaría*, y acababan por repetir todos juntos el  *bendito*, a media voz y como si cada uno lo hiciese para sí solo. Empezaba entonces la repartición del primer plato hecha jerárquicamente por el padre: lo primero y lo mejor para él; y así en seguida. (1870: 330-331)

Como se ve, esta casa, donde se cierran rigurosamente las puertas, funciona como prisión y clausura para la muchacha que crece sin amigos, sin libros, sin placer o entretenimiento de ningún tipo. La individualidad de María enamorada se recorta contra el despotismo que hace de la esposa y la hija un eco triste del padre severo. Ahora bien, el tempestuoso carácter paterno se eclipsa cuando la Inquisición da tres golpes a la puerta, que retumban en el silencio de la casona y paralizan de horror a Don Felipe, por lo que el hombre ordena que abran rápidamente la puerta y entrega a su hija al Santo Oficio.

Los once capítulos restantes exponen las diversas estrategias y negociaciones que diversos personajes entablan para sacar a María del encierro, lo que implica alianzas entre piratas y limeños que desestabilizan el poder virreinal y que proyectan la historia de amor individual sobre los eventos históricos americanos. Por esta razón, la trama, como en las novelas góticas europeas, se ramifica en una multitud de personajes y pequeños conflictos. En la liberación de la muchacha, juega un papel fundamental la tapada Marcela, auténtica antagonista de Andrés. La zamba es quien precisamente conoce los crímenes cometidos por el monje desde hace veinte años. La tapada es pues la que ve y no se deja ver, es la que sabe el futuro (como mencionamos en el capítulo cuatro, ella había anunciado a Romea que su “perla” sería robada) y el pasado (que es el oscuro secreto familiar del cura) y lo esconde para sacar rédito de ese saber, que es su propia historia familiar. Andrés y la tapada se conocieron décadas antes, cuando Mercedes se llamaba Sinchiloya y vivía con su padre y su hermana Mamapanki, todos descendientes de la nobleza incaica. Una noche llegó a su casa un joven blanco, que pedía refugio tras haber tenido un pleito de juego con un familiar del virrey. El

muchacho, que era el joven clérigo Andrés, se hizo pasar por caballero y se aprovechó de la protección de la familia para seducir a ambas hermanas e involucrar al padre en un proyecto de asesinato político. Andrés lleva desde ese entonces una vida de complotador, se asocia a los dos virreyes que se disputan el poder y oficia para ambos de eximio inquisidor y propagandista. Cuando Mercedes le recuerda esas épocas al fraile, le dice:

arrojasteis de vuestro lado a mi padre, echándolo a peor condición que la que antes había tenido; y que conservasteis en vuestra casa a Mamapanki como quien conserva un mueble a que está habituado: y mientras vos vivíais atolondrado con el juego y con la satisfacción del predominio, el pobre viejo murió de dolor y de desengaño en mis brazos (417).

Nuevamente, el gran índice de la perfidia de estos personajes reside en su incapacidad de mantener un hogar. Cuando Mercedes entra en la casa del fraile para obtener los documentos que prueban su culpabilidad, Mamapanki la ataca con un puñal, las hermanas se enfrentan y esta última muere. Mercedes abandona el lugar con los papeles y la hija de su hermana en brazos y amenaza con ellos el futuro del fraile. La tapada, personaje liminar por su género, raza y clase, pero, por el mismo motivo, con contactos en todas las familias limeñas, está en las antípodas de Andrés. Su participación activa en la novela constituye un modo de feminizar la ficción y subrayar el lugar crucial que las mujeres tenían para los románticos en la sociedad. Es un personaje que se puede pensar en serie con las brujas celebradas por Michelet en *La Sorcière*, adivinas o curanderas que fueron las principales víctimas de la Inquisición, a través de las cuales el historiador quiso demostrar que el verdadero oscurantismo estaba del lado del catolicismo. En *La Novia del Hereje*, su presencia disputa el carácter civilizado del dominio español y recuerda que los personajes marginales, en especial las mujeres americanas, son un componente esencial en la comunidad nacional que imagina la novela.

Cuando llega el día del juicio, el desenlace se produce con celeridad y por obra de la Providencia: Andrés y María tienen un intercambio en el que la muchacha expresa su profundo desprecio por el fraile, por lo que este, cegado por la ira, apuñala a la muchacha. En el momento en que esta desfallece se produce un terremoto repentino, que Antonio aprovecha para, por su parte, apuñalar a Andrés por haberle robado su integridad y felicidad. Al abandonar la iglesia, se encuentra con un grupo comandado por Henderson, que lo obliga a salvar a María y Juana de entre las ruinas y a bendecir a la pareja. El final feliz se produce así por un giro abrupto de los hechos y envuelve calabozos, piratas, rescates repentinos, iglesias en ruinas, es decir, una nutrida combinación de personajes, escenarios y sucesos que caracterizaban la vertiente más folletinesca de la ficción europea.

El amor entre la cristiana y Henderson propone otra lógica que la de los títulos de las novelas góticas y de la tiranía, aquí el hereje no denota al opresor sino al amor elegido. El pirata es una figura que despertó la simpatía del romanticismo europeo y local, como lo señalan los poemas de Espronceda y Byron, pero también *El Corsario*, el periódico que Alberdi había publicado en Montevideo en 1838. Vistos como bandidos y aventureros justos que enfrentaban a la autoridad, en especial, la de la corona española, muchas veces operaron como metáforas de la posición social del escritor en el siglo xix. Esta representación se superpone en el texto con la de lo inglés como modelo de civilidad, tal como lo ha analizado (Ortiz Gambetta, 2013: 117) y es palpable en el ideario de Sarmiento, Manso y Alberdi, e incluso en la simpatía con que la generación de Mariquita Sánchez de Thompson recibió las invasiones inglesas (Batticuore, 2011) a las que algunos consideraban una suerte de grado cero de la modernización y la industria. En efecto, unida, la pareja se muda a Inglaterra donde Henderson es reconocido como noble y donde habitan una *country-mansion* en que paz y productividad domésticas se sellan. De este modo, la novela participa de esa nueva forma de colonización cultural que se produjo cuando la disolución de las relaciones con España permitió la progresiva inserción de Buenos Aires en el mercado transnacional de bienes simbólicos, impulsado por Francia e Inglaterra. Este pasaje y su legitimidad fue posible por la importación de té, muebles, modas y novelas, es decir, por una reforma de la sensibilidad que hizo de la privacidad elegida el sostén principal de la nacionalidad. Como lo formula López en la novela, “el amor es el único elemento moralizante de la domesticidad” (1870: 332).

### **2.2.2.1. Polémicas**

En 1847, con *Soledad*, Mitre novelizó la influencia literaria europea y los efectos nocivos de la lectura ficcional. Hacia el final de su vida, modelo ya para las nuevas generaciones de militar patriota, hombre de letras ilustre e historiador, se negó a reeditar el relato, a pesar de la propuesta de Miguel Navarro Viola, que quería publicarlo en *La Revista de Buenos Aires*, y lo excluyó también de sus obras completas. ¿Qué explica tal renuncia a la ficción? Hacia 1850 la libertad formal y el éxito de ventas de la novela seguían siendo puntos álgidos de interés para los escritores preocupados por la modernización cultural de América Latina. La falta de una tradición rígida o normativa, debida a la exclusión de la novela de las poéticas clásicas, hacía de ella un campo de experimentación donde ensayar formas posibles para escenificar la experiencia de las naciones incipientes, que permitía el ingreso a la literatura de las costumbres y la domesticidad, las modas y las usanzas, coherente con las inquietudes culturales de los románticos. Para fines del siglo xix, el positivismo y su correlato

literario, el naturalismo, han dejado obsoleta la efectividad histórica y estética de la novela romántica, con lo que se inicia el borramiento del canon de las narrativas ficcionales producidas a mediados de siglo por los miembros del romanticismo, que abandonan la literatura para hacer carrera en la administración estatal como presidentes, ministros o diplomáticos. En el campo histórico, el paradigma positivista, postulado a principios de siglo en Alemania por Otto Ranke llega a las costas del Plata (Iggers, 2012), lo que privilegia la historia política y militar por sobre la social y hace de la voluntad de individuos sobresalientes el motor de los grandes sucesos que mueven la historia. Basado en la observación del hecho sensible comprobable y objetivamente medible, la *ratio* positivista obtura todo potencial de verdad de la ficción idealista y no mimética. La literatura, por su parte, ya agotó el lenguaje romántico, que devino para 1880 una sensiblería melodramática e ingenua, incapaz de conmover a ningún lector. Como veremos, las capas dirigentes encontraron definitivamente en la historia una textualidad donde representar sus intereses y su relato, que han transformado en historia de la nación, y ya no escribieron para saciar su propia sed identitaria, sino para los inmigrantes y lectores populares que debían ser anexados al cuerpo nacional. Para cuando Mitre tuvo que publicar sus obras completas (Laera, 2004), una lectura en clave alegórica, donde los héroes idealizados simbolizan los valores constitutivos de la nacionalidad que cada lector debe construir, ya no satisfacía a un público que exige realidad y observación científica a la literatura. La *concesión a la novela*, en la línea historicista y moralizante en que la concibió el romanticismo local, redundaba pues en su fracaso. Por un lado, se conformó la historia en su vertiente científica y positivista, afín a un naturalismo literario descarnado o de aspiraciones sociológicas desarrollado a partir del ochenta por novelistas nacionales como Cambaceres. Por otro, como veremos en el próximo capítulo, se conformó e importó una novela de la domesticidad, consagrada por los centros políticos franceses, su mercado y el éxito en los salones y teatros parisinos, más adecuada a las nuevas costumbres y formas de vida que la nación en vías de modernización requería.

## 6. Las novelas en la colección, una modernización conservadora

En 1878, Miguel Navarro Viola lanzó la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, primera colección literaria del Río de la Plata. La incorporación de este dispositivo de organización editorial acarreó una transformación en el modo de publicar traducciones en Buenos Aires pues su director llevó a cabo tres operaciones innovadoras respecto de las aplicadas por los letrados románticos anteriores. En primer lugar, aparece por primera vez la proyección de un público “popular”. Cuando hacia 1880 Navarro Viola se propuso editar “la biblioteca económica de cuantos sepan leer” (Barcia y Di Bucchianico, 2012: 25), diseñó una serie de folletos pequeños y económicos y tradujo de acuerdo a un criterio de pedagogía literaria moralizante, afín a las concepciones que los letrados de las capas dirigente reservaban para el “pueblo” de la nación en ciernes, los recién llegados al mundo de la cultura. En segundo lugar, el análisis del catálogo elaborado por el editor demuestra que la selección del material traducido se volcó de manera definitiva hacia la novela. Aún a fines de 1870, el romanticismo continuaba siendo la estética dominante en la colección, la adecuada para los propósitos educativos de los letrados locales. El género predominante es el *roman bourgeois* francés, ficciones que hablan sobre el modo de llevar a cabo un matrimonio exitoso, protagonizadas por mujeres devotas. Así, hacia 1880, en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, la novela cambia su signo y se vuelve el medio más eficaz de controlar los imaginarios transgresores con los que se asociaba al género a principio de siglo. Por último, por primera vez en los proyectos colectivos de traducción decimonónicos, la colección incluyó la participación de cuatro traductoras: las españolas María de la Peña y María del Pilar Sinués de Marco y las argentinas Sara Navarro Viola y Delfina Vedia de Mitre. Estas últimas, bajo la guía de sus padres y maridos, tradujeron para el público femenino prosa de ficción escrita por hombres, que invitaba a una identificación modesta con protagonistas austeras. La participación femenina en la producción intelectual no sólo reforzaba la imagen familiar del negocio de Navarro Viola, sino que reiteraba el papel de las mujeres de alta sociedad en la educación sentimental de la lectora popular. Para estas damas respetables que recibieron el francés como lengua de formación, la traducción era una actividad caritativa.

### 1. Modernizaciones del ochenta: continuidades y rupturas

Cuando Navarro Viola publicó la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* en 1878, la ciudad se encontraba en un momento de creciente modernización que alcanzó a la prensa y el mercado editorial. La década de 1880 representa para la crítica literaria y la historia de la

edición un punto de transformación y emergencia: se profesionalizan los primeros escritores nacionales (Laera, 2004), se conforma el mercado editorial (De Diego, 2006), se produce una diferenciación entre los circuitos de producción y recepción culturales y la elite política (Pastormerlo, 2006). Esta serie de modificaciones, acompañadas por la resonancia y actualización estética que produjo la polémica naturalista, tuvo como resultado la emergencia de la novela argentina (Espósito, 2011; Pages Larraya, 1994; Laera, 2010). Se trata del período en que coinciden el primer proceso alfabetizador que dio lugar a una ampliación del público lector, el crecimiento y modernización de la prensa (Román, 2009; Vicens, 2016) y la aparición y negociación de nuevos géneros literarios (Sandra, 2012). Como parte del mismo fenómeno, este es el último momento en que la elite gobernante y la cultural se superponen por completo. Por esta razón, para pensar la figura de importador que participa de los proyectos editoriales de 1880 Patricia Willson (2008) propone la noción del traductor letrado: miembros de la elite patricia que combinan las labores intelectuales con las políticas y que traducen con el fin de poner en manos del nuevo público lecturas moralizantes en lengua nacional. Como señala Graciela Batticuore (2010), la lectura sigue siendo una paradoja para los hombres del 80 que concebían la universalización de la práctica como una pieza fundamental del progreso, pero sin renunciar a sus representaciones nobles, patrióticas y elitistas de la literatura. Como rastrea Batticuore en una serie de novelas nacionales escritas entre 1884 y 1890, lo que predomina es la escenificación de “la mala lectura” (414), esta “transforma a los hombres en delincuentes o fracasados, contamina con pasiones nocivas el corazón de las mujeres, envicia a las clases bajas o muestra también cómo los muchachos ricos e instruidos pueden envilecerse por exceso de dinero y de libros” (414). La lectora es también en este período un tópico. De la mano de la incorporación de estéticas realistas y naturalistas, emerge un grupo de personajes femeninos, en la estela de la *Therese Raquin* de Zola, a los que la lectura de las novelas de Droz, Maupassant y Zola empuja al crimen, la coquetería y al adulterio (Espósito, 2006). Como analizan los trabajos de Batticuore (2005, 2017) y Espósito (2006, 2011), y al igual que en el período romántico, es la lectura de novelas extranjeras la que dispara la corrupción moral de los personajes.

En este marco adquiere relevancia el análisis de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* pues nos permite abordar la literatura traducida a través de un dispositivo editorial, la colección, que permitió por primera vez en la región una recepción sistemática del material foráneo. Si bien la denominación de biblioteca data del siglo xvii, y se utilizaba para referirse a diversas recopilaciones de texto, esta permanece vigente durante el siglo xix (Chartier, 2018) y su uso se volvió casi sinónimo del de colección. Además de dichas publicaciones

antológicas, la prensa periódica fue otro de los grandes “ancestros” de la colección ya que los libreros europeos se inspiraron de sus lógicas de periodicidad y miscelánea para construir sus nuevos dispositivos (Montreuil, 2001: 92). Ahora bien, lo que distingue a las colecciones modernas, tal como se constituyen a mediados de siglo xix en Francia, de estas formas anteriores es una serie de rasgos que son los que posibilitan considerar la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* como tal. Según el detallado trabajo de Montreuil (2001), las colecciones modernas se caracterizan por sustituir la lógica de la mera compilación por la de la selección. Ya no se trata solo de recopilar, sino, en primer lugar, de seleccionar y luego modificar los textos para que ingresen a una colección con identidad propia. A diferencia de las publicaciones literarias románticas que circulaban en Buenos Aires hasta la época, el proyecto de Navarro Viola se componía de varios *volúmenes*, publicados independientemente pero con unidad formal, con inclinación hacia textos no publicados previamente y, sobre todo, editados con un fin concreto. Esta operación de librería intenta reunir en una misma serie intereses y gustos divergentes para convocar un público creciente. Así, detrás de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, hay un proyecto económico pero, sobre todo, un proyecto de sociedad que nos proponemos analizar, en sus continuidades y rupturas, en las páginas que vienen.

## **2. El libro popular**

*La Biblioteca Popular de Buenos Aires* cierra nuestra investigación pues, en ciertos aspectos, efectúa una ruptura respecto de las formas de importación precedentes. Es la primera colección publicada en el Río de la Plata. En ella, la literatura, y especialmente la novela francesa, constituye la parte dominante del catálogo organizado por Miguel Navarro Viola, figura emergente de editor que buscaba convocar a un lectorado imaginado como popular. Asimismo, aunque la crítica suele sostener lo contrario cuando contrasta su impacto con fenómenos del entresiglos (Pagni, 2013; Pastormerlo, 2006), la colección constituyó un proyecto editorial ambicioso y de larga duración en comparación con las publicaciones anteriores ensayadas por los románticos locales. Durante sus cinco años de duración, la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* ofreció al público porteño un total de 36 tomos de alrededor de 250 páginas cada uno. Cada tomo tenía la forma de un cuadernillo en 8°, económico, de tapas celestes y sencillo atractivo tipográfico. Se vendían al precio de quince pesos y ofrecían entre cinco y diez textos cada uno, según la extensión de los títulos contenidos. La tirada promedio era de 2000 ejemplares (Barcia y Di Bucchianico, 2012: 30).

Si bien durante los primeros dos años la publicación mantuvo su periodicidad mensual y se alcanzaron los doce tomos por año, en 1880 aparecieron solo cinco, tres en 1881, dos en 1882 y 1883. Los índices anuales (publicados en los tomos xii, xxiv y xxxvi (Barcia y Di Bucchianico, 2012: 30)) intentan organizar la variedad temática de la colección en las siguientes categorías: Educación; Variedades literarias y bibliografía; Novelas leyendas y cuentos; Biografías, retratos y necrologías, Piezas dramáticas y diálogos; Ciencias y Poesía.

Las entregas no incluyen avisos comerciales de ningún tipo, el texto se organiza en una única columna espaciada y de letra mediana, con indicación de la numeración en la parte superior central de la página. La tipografía es sobria pero variada y la impresión, neta. Aunque Barcia (Barcia y Di Bucchianico, 2012) se refiere a la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* como una “revista cultural” (24), estos rasgos del soporte muestran la voluntad de producir “una serie de libros” (25), tal como declara Miguel Navarro Viola en el Prospecto. En este sentido, operan también las carátulas que introducen cada texto (y que al ir siempre en página separada hacen una economía del papel diferente a la de la prensa), cuya disposición de la información emula la de los libros europeos de la librería española. Asimismo, cada tomo llevaba una carátula principal, que contenía tres epígrafes en español sobre la moral en el arte provenientes de la literatura culta<sup>32</sup>.

Para anunciar la aparición de la publicación, Navarro Viola publicó como folleto un prospecto de cuatro páginas dividido en tres partes, que se distribuyó entre potenciales lectores y luego se anexó al primer número de la colección. En él, indica los objetivos de la colección y formula algunas definiciones significativas sobre lo que considera el libro y el lector popular:

Ha faltado hasta aquí una serie de libros, que uniendo la instrucción y el recreo á la pura moral del Evangelio, forme la biblioteca económica de cuantos sepan leer, cualquiera que sea su clase, [...] ; libros al alcance de todos hasta por su precio; libros que el más escrupuloso padre de familia pueda poner en manos de sus hijos, sin temor de envenenar su alma o pervertir su corazón; libros, en fin, que las Damas de Caridad o de Beneficencia puedan entregar indistintamente en los asilos de huérfanos y de pobres, o en las penitenciarías; en las escuelas o en los hospitales, con la seguridad de no dañar moralmente a sus lectores (Barcia y Di Bucchianico, 2012: 58).

Cuando hacia 1880 Navarro Viola se propone editar “al alcance de todos”, diseña un libro económico, entretenido y, si no educativo, al menos no inmoral. Por este motivo, ofrece folletos de pequeño formato, que pudieran llevarse en el bolsillo, repartirse por cantidades,

---

<sup>32</sup> Estos son: “La literatura contemporánea solo ha presentado el espectáculo de una inmensa orgía. El arte parece complacido en degradarse. Él ha invertido la palabra de Platón: lo bello no ha sido para él sino el esplendor del mal (*Eugenio Poitou*). Es moral un libro cuando la impresión que deja su lectura favorece el perfeccionamiento del alma (*Mme. Staël*). Un hombre es ante todo un alma ... la filosofía es un eterno crepúsculo; el Verbo es la luz; el Verbo es la vía, la vida y la verdad (*Pedro Goyena*)” (s/n).

guardarse en cajones pequeños o entre los colchones del orfanato y el hospital. Concebida como “recreo” (no como placer o esparcimiento), la lectura popular se sustrae del tiempo del trabajo, el estudio y la penitencia como descanso, pero solo para renovar el ímpetu laborioso de sus lectores. Por eso los volúmenes de la colección pueden repartirse indistintamente entre los carenciados, los niños, las madres solteras, los presos. El editor diseña una escena de lectura que hace comulgar a las nuevas categorías decimonónicas de lectores (las mujeres, los niños y el pueblo (Lyons, 2004) con las instituciones de control desarrolladas por el aparato estatal moderno (asilos, hospitales, escuelas), que en nuestro país cobran impulso a partir de 1880. Como mediación, se instalan los miembros de la elite. En esta escena de transmisión vertical de la lectura, aparece la imagen de la mujer que da a leer, encarnada en la figura de la dama de beneficencia.

Como también sostiene en el prospecto, el proyecto de Navarro Viola nace de la necesidad de organizar “el gran movimiento de librería” (2012: 58) de acuerdo a un criterio local, afin al proyecto de pedagogía literaria que los letrados de las capas dirigente reservaban para los miembros de la nación en ciernes, recién llegados al mundo de la cultura: “no es posible dar con Bibliotecas europeas enteramente aplicables a nosotros” (26), dice Navarro Viola en la segunda sección del prospecto. Al respecto, menciona la *Biblioteca Económica de Andalucía*, que si bien “publicó algunos buenos libros, de repente hizo soportar a sus suscriptores nada menos que ocho volúmenes consecutivos de la Historia de Andalucía” (26-27). Como contrapartida, “algo parecido sucede con las mismas Bibliotecas Americanas” (27), que tienen “el inconveniente de las de su clase, de no publicar libro por precioso que fuese, de autor extranjero” (27). Así, nacionalismo y cosmopolitismo conforman dos caras de una misma moneda que obliga a pensar lo extranjero y lo nacional de una forma integrada, en sus mutuos condicionamientos. En efecto, en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, las escrituras directas se apropian de modelos literarios foráneos y las traducciones se orientan según un criterio nacionalizador para disputar un público emergente, aunque todavía difuso, que se sentía atraído por otros consumos culturales, como la novela naturalista o las ficciones gauchescas (Eujanian, 1999: 37). Dice a continuación del fragmento citado Navarro Viola, en una alusión que cabe a la circulación porteña del naturalismo fomentada por la librería española: “Porque de cierto, mal pueden precaverse contra tales peligros, en medio de esa plaga de novelas y demás producciones, especialmente francesas, que en el acto se traducen al español, como que la literatura escandalosa tiene el raro privilegio de ser la más lucrativa” (2012: 58). Como sostiene Pastormerlo:

la ampliación del público lector supuso una transformación tan global como radical de la cultura letrada, que dejó de ser un ámbito reducido y relativamente homogéneo, reservado a una minoría social, para convertirse en un espacio plural y escindido donde debieron convivir, no sin conflictos dos circuitos de producción y consumo: un circuito culto y un circuito popular (2006: 2-3).

¿En qué medida la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* responde a este fenómeno? La escena vertical de transmisión esbozada en el prospecto se ajusta a lo que Prieto definió como el “esquema de lectura dirigista-formativo” (1988: 38) de los letrados dirigentes. Ahora bien, hay zonas de la publicación que hacen una concesión a los consumos populares. Por ejemplo, Miguel Navarro Viola publicó una breve nota elogiosa sobre “Martín Fierro”, poema que solo se vuelve aceptable como una lección de los males que trae la “barbarie” (1894: xxviii). Dice el editor:

El *Gaucha Martín Fierro*, es también una lección, es decir, lo que debe ser la poesía: una moral además de un arte, so pena de ser inútil, o peor aún, perversora. Ese poema es un pequeño curso de moral administrativa para el uso de los comandantes militares, comisarios pagadores, y, cuantos tienes que hacer con el pobre gaucha. Allí están fotografiados, estigmatizados todos los malos patriotas, en imágenes verosímiles y verdaderas (1894: xxv).

Este fragmento, al sostener que la utilidad del poema solo es posible para militares y otros miembros del Estado, postula un interrogante: ¿cuál es el lector explícito construido por esta biblioteca popular?, ¿qué segmentos lo componen?, ¿qué sujetos concretos e imaginados se disputan la representación nacional en este proyecto editorial? Hacia 1880 en Buenos Aires, lo popular constituye un imaginario para el que no existe *a priori* un conjunto de textos definido que pueda identificarse como tal, su composición (el Martín Fierro, la gauchesca, ¿Zola?, ¿las novelas de Dumas y Féval?) todavía está en proceso de discusión y diferenciación. Por eso, la biblioteca popular de Navarro Viola puede todavía dar la espalda a algunos de esos consumos y ofrecer otros junto con los grandes autores de la literatura francesa (como Lamartine o Victor Hugo). Desde el punto de vista de la colección, dice Montreuil (2001), lo popular puede entenderse como un circuito dado por la interacción entre el texto, su soporte y formato, el editor (perteneciente en principio a la lógica de la gran producción) y el lector. Por su parte, Pastormerlo (2006) sostiene que en los años en que se edita la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* la noción de cultura popular adquiere su sentido moderno como “una producción cultural que ya no se podía definir en oposición a la cultura letrada, porque formaba parte de ella, dirigida a un público amplificado, ligada a medios masivos y subordinada a la lógica del mercado” (2). Para el proyecto de Navarro Viola, lo popular reenvía a un fenómeno social resemantizado por el imaginario del editor y sus estereotipos sobre “el pueblo”, con el que el romanticismo siempre mantuvo una relación

paradójica entre el rechazo y el deseo de seducción. En este sentido, el lector huérfano del prospecto metaforiza un público infantilizado, sin padre, sin un guía moral que oriente sus lecturas. Concebido como *tabula rasa*, el lector institucionalizado que dibuja el prospecto es un receptor pasivo y acrítico, sin gusto o conocimientos previos. La lectora, como era previsible, fue una parte central de esta sanción y deseo de público; su figura probablemente constituya la principal zona de apertura y negociación democratizadora de este proyecto editorial. Como veremos, aunque intentó llegar a un sector amplio del lectorado, Navarro Viola no dejó de fomentar la difusión de cierta subcultura asociada al público femenino, encarnada en novelas, manuales de civilidad y tratados moralizantes. Ahora bien, a partir de sus suscriptores, promotores y modos restringidos de circulación, se puede esbozar otro lector para la biblioteca, un lector culto con compromiso público que es el que elige, recomienda lecturas y tutela. Bajo la figura del padre, la Dama de Beneficencia, los militares, la colección esboza otros lectores deseados, mediadores morales que *administran* la relación entre el libro y el pueblo y hacen de la contaminación del circuito culto y el popular una marca de la literatura de la época.

## 2.1. Miguel Navarro Viola y un negocio familiar

En el tercer tomo de su *Historia de la Edición en Francia*, dedicado al siglo XIX y denominado “El tiempo de los editores”, Chartier (1990) sostiene que fue a partir de 1830 que la función de editor se emancipó de los otros oficios del libro (como la impresión, la encuadernación o la comercialización) y empezó a reconocerse: “por una economía del tiempo que privilegia la búsqueda de manuscritos, las relaciones con los autores, el conocimiento del mercado” (Chartier, 1990: 6). En su forma moderna, el editor es la figura en torno a la que se organiza el mundo de la librería y quien se encarga de articular los tres polos que la componen: los autores, el público y los trabajadores de la impresión. En el ejercicio de selección y *mise en livre* (Montreuil, 2001: 242), el editor no solo empezó a desarrollar una firma propia que lo distinguiera de sus competidores, sino que lo hizo en nombre de un público de referencia, al que designaba en busca de reconocimiento. Bajo estas reflexiones, en este apartado nos proponemos analizar la figura de editor que emerge en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* de acuerdo a las particularidades de un campo editorial en emergencia y periférico como lo era Buenos Aires hacia fines de 1870.

Quien estuvo a cargo del emprendimiento fue Miguel Navarro Viola, abogado católico y patriarca de una de las familias con mayor fortuna del país. En efecto, los Navarro Viola tenían fama de poseer una muy bien abastecida biblioteca de textos extranjeros y, junto

con los Mitre, fueron los grandes propulsores de la modernización editorial y periodística en Argentina. Si bien los primeros seis tomos de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* salieron por la Imprenta del Mercurio; los restantes fueron impresos por la Librería Editora de Enrique Navarro Viola, hijo de Miguel y traductor activo de la colección. Pedro Luis Barcia (2012) indica que la librería poseía un fondo de alrededor de 5000 libros, que probablemente haya surtido la que constituye la zona más importante de la publicación, la de la literatura traducida. Un segundo hijo de Navarro Viola, Alberto, dirigió a partir de 1880 el *Anuario Bibliográfico de la República Argentina*, otro ambicioso proyecto modernizador, que se proponía registrar y reseñar toda la producción impresa (libros, periódicos, folletos, etc) aparecida en Buenos Aires al cabo de un año, incluida por supuesto la de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, cuyas apariciones se celebraban (Pastormerlo, 2006: 4). Miguel Navarro Viola opera así como un polígrafo y mediador cultural que aunaba las prácticas de importador, traductor, editor, escritor de paratextos y biografías a su ejercicio como abogado, inspector de parroquias y miembro de la elite política. Se encontraba así en el centro de una red de relaciones familiares que signaron la colección material y discursivamente. Además de la fortuna de los Navarro Viola, probablemente ayudaron a financiar la publicación algunas de las estrategias aplicadas por el abogado en las revistas culturales que publicó entre 1850 y 1870, sumamente frecuentes, por otro lado, en los proyectos editoriales de la época: hacer de los colaboradores ilustres suscriptores, mover contactos y redes para acceder a ayudas estatales o a compras generosas que destinaban los volúmenes a instituciones escolares o de bibliotecas populares (Pastormerlo, 2006; Eujanian, 1999). El prospecto, que representaba una lectura institucionalizada en orfanatos, escuelas y hospitales, anunciaba ya la naturaleza anticomercial de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*. Entendida como caridad, la actividad editorial no se rigió por un criterio rentable, sino que constituyó un deber moral de las familias que componían el patriciado católico porteño.

Para pensar las primeras figuras nacionales del editor, Sergio Pastormerlo (2006) se detuvo en la labor de Carlos Casavalle entre 1860 y 1870, a quien adjudica el “perfil de editor nacional”, posible por la red de relaciones que estableció con los letrados patricios de la época (como Mitre, Gutiérrez o el mismo Navarro Viola) y por la especialización en la historia, género elegido por este grupo como componente clave del proceso de nacionalización cultural. Poder editar para Casavalle, como bien indica Pastormerlo, implicó someterse con astucia “al principio anti económico del estímulo patriótico a las letras nacionales” (2006: 20). Así, para el modelo “aristocrático” (Degiovanni, 2010) argentino, que hacia el segundo cuarto del siglo XIX todavía limitaba la producción y circulación de textos al

favor de la elite patricia dirigente, la edición requería una división de tareas y una red de colaboradores simbólicos y materiales, cuya condición, la posibilidad de asociación, era un privilegio de clase. Por su parte, Eujanían (1999) aborda la figura del editor librero español Benito Hortelano, cuyos fracasos comerciales demuestran las lógicas premodernas que seguían condicionando la edición a mediados del siglo xix, las que impiden, para Eujanían, poder considerarlo un editor profesional. Decía Quesada en 1883 desde las páginas de la *Nueva Revista de Buenos Aires*:

Aquí no hay —con escepción (sic) de rarísimos ejemplos— editores que puedan llamarse propiamente así, es decir, que conciban tal o cual empresa, encarguen a tal o cual escritor haga un libro o artículo en determinado sentido, le paguen su trabajo, lo impriman, lo hagan circular y lo coloquen ventajosamente (Eujanían, 1999: 573)

¿En qué medida la práctica editorial de Navarro Viola se adapta a lo que su compañero intelectual sostenía que era un editor? ¿Podríamos considerarlo uno de los rarísimos ejemplos a los que alude Quesada? En principio, la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* constituyó una empresa, en la que el lucro se hallaba supeditado a la pedagogía cristiana, e implicó encargar, imprimir y poner a circular textos. Aunque sostenida en una lógica de distribución, la suscripción, vinculada al comercio restringido de la elite, de todos modos se impuso a la práctica editorial de Navarro Viola el imperativo de editar bueno y barato. Asimismo, se vio en la necesidad de crear un “sello”, un parentesco que aunara la diversidad textual de la colección. Para ello, debió retrabajarlos: modeló su presentación tipográfica y visual, tradujo y encargó versiones de los textos en castellano, desarrolló una intensa labor de revisión, amputación y composición de paratextos que buscaban cimentar la red textual propuesta por la colección, en función de objetivos editoriales que eran los suyos. En este sentido, el formato de los volúmenes de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* evidencia el deseo de Navarro Viola de presentar al público popular un libro de editor, no de autor.

Al crear una imagen, la colección constituye también una forma de producir capital simbólico y social (Bourdieu, 1999). La imagen del *pater* virtuoso con ascendente moral e intelectual, que Navarro Viola forjó activamente en la colección, se proyectaba sobre la esfera pública y favorecía su representatividad política. Entre autores, traductores, prologuistas y comentaristas, la colección reunió una extensa red de agentes, entre la que es posible rastrear el nombre de 37 traductores. Entre ellos, si bien hay numerosas colaboraciones (consignadas entre paréntesis) de miembros reconocidos de la sociabilidad cultural del 80 (como Mitre, Sarmiento y García Mérou (1) y Alejandro Korn (7)), el mayor número de traducciones lo produjeron Alberto (5), Enrique (3) y Sara (18) Navarro Viola, hijos del editor. De este modo,

la colección puede ser entendida como un modo de circulación y organización de los textos, pero también como un dispositivo cultural que apaña agentes heterogéneos: tal como sostiene Ivane Rialland (2016), en la colección se articula una enunciación plural que comprende el proyecto del editor, las estrategias del escritor traductor y los modos en que el soporte y el marcado editorial orientan la interpretación de los textos. Al respecto, Andrea Pagni caracterizó la práctica de estos traductores letrados (Willson, 2008) como altamente heterónoma por adecuarse a un proyecto “de pedagogía cultural” (2013: 65) que buscaba extender la variedad culta de la lengua local y edificar al lector.

La Historia del Libro y la Edición señaló que la figura moderna del editor emerge en el siglo xix. En efecto, son las prácticas modernas de la edición literaria las que provocaron que Navarro Viola tuviera consciencia de que la clave de la edición ya no radicaba en la producción de delicados y costosos volúmenes de lujo, sino en la publicación de folletos accesibles a todos los bolsillos, que permitieran tiradas mayores a las de los 500 ejemplares de *Facundo* y *Juvenilia* (Eujanián, 2006). Con la mercantilización del impreso y la democratización de la lectura, el editor debió *toucher le lecteur*. Navarro Viola, como nos proponemos demostrar, tuvo conciencia de esta necesidad moderna de la edición y, aunque las supeditó una prédica católica conservadora, desarrolló estrategias editoriales novedosas para la época, en especial en lo que hace al lugar de la novela francesa contemporánea en el catálogo y al papel de las mujeres como agentes posibles de los proyectos literarios.

## 2.2. Damas de caridad en la biblioteca popular

Casi por primera vez en una empresa importadora romántica<sup>33</sup>, un reducido número de mujeres accede a publicar traducciones. Ellas son las españolas María de la Peña y María del Pilar Sinués de Marco (cuya aparición es producto de la rotación editorial, no de colaboraciones *ad hoc*) y las argentinas Sara Navarro Viola, hija del director de la colección, y Delfina Vedia de Mitre, esposa del por entonces ex presidente Bartolomé Mitre. No es el capital intelectual, sino los lazos familiares patricios los que habilitan la participación femenina en este proyecto, que adquiere así el carácter de un negocio familiar de la más respetable probidad. Zara Navarro Viola se dedicó a la caridad y Delfina Vedia fue celebrada

---

<sup>33</sup> En 1842 Fernando Quijano se propuso publicar “El Recopilador Teatral”, “una colección de piezas dramáticas compuestas originalmente o traducidas en las orillas del Plata” (Klein, 1996: 42). Su editor era el librero Jaime Hernández y entre los traductores y autores se encontraban Mitre, Fernando Quijano, Miguel Cané, Santiago Viola y Andrés Lamas, además de algunas traductoras hoy desconocidas. Muy probablemente, “El Recopilador Teatral” sea la primera colección de literatura concebida en el Plata. Al igual que en las colecciones publicadas durante la segunda mitad del siglo (Willson, 2006), predominan las traducciones del francés, en especial de románticos como Hugo, Chateaubriand y De Vigny.

en su época como paradigma de la matrona abnegada al cuidado de sus hermanos, hijos y marido militares. Ambas figuras responden así a la representación de *les dames de hautes moralité* (Thiesse, 1984: 179), mujeres distinguidas cuya tímida participación pública se vinculaba a las tareas de cuidado y reproducción con las que el siglo XIX estructuró genéricamente los comportamientos sociales de las mujeres. Se trata de una actualización del ideal femenino romántico en el que la lectura y escritura sólo encontraban lugar supeditadas a los intereses del marido y la domesticidad. Esta figura de la traductora tutelada puede rastrearse fácilmente en las estrategias de traducción aplicadas por Navarro Viola. ¿Qué traducen las mujeres en la *Biblioteca Popular*? Delfina Vedia vuelca del francés dos novelas, *El Diario de una mujer* de Octave Feuillet y *Amor Alemán* de Max Müller; Sara Navarro Viola participa con *Mademoiselle de Kérouare* de Jules Sandeau, *Chut!*, melodrama de Scribe, y *Los Cristianos* de Soulié, entre otros relatos y artículos variados. La selección explicita una clara división genérica del trabajo intelectual. De la amplia variedad con la que el director quiere seducir a su diversificado público, a las mujeres les corresponde la traducción de novelas y paratextos biográficos. Su práctica se encuentra limitada a ciertos géneros y autores menores y, por lo tanto, “permitidos”, de modo que el discurso masculino, al imponerles qué traducir, las relega a los márgenes de la literatura. Esta feminización de los géneros literarios menores supone una figura de la traductora a la que se concibe como mera reproductora de textos europeos triviales y manidos, que iban dirigidos casi exclusivamente a las lectoras. En este sentido, la participación femenina en la producción intelectual no sólo refuerza la imagen familiar del negocio de Navarro Viola, sino que reitera el papel de las mujeres de la alta sociedad en la educación sentimental de la lectora popular. Estas damas respetables que recibieron el francés como lengua de formación de la elite, bajo la guía de sus padres y maridos, traducen para el público femenino prosa de ficción escrita por hombres y que invita a una identificación modesta con protagonistas imperfectas y austeras.

En la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, los deberes y posibilidades de las mujeres son objeto de la reflexión masculina tanto a través de las novelas como de libros de conducta y civilidad que formulan modelos normativos de feminidad. Nancy Armstrong (1987) propone pensar la enorme popularidad de ambos tipos de texto como parte de un mismo fenómeno:

Después de leer varias docenas o más de libros de conducta, le sorprende a uno una sensación de vacío —una ausencia de lo que hoy consideramos información “real” sobre el sujeto femenino y el mundo de objetos que ella supuestamente debe ocupar. Bajo la propia fuerza de la repetición, sin embargo, uno no ve una figura surgir de las categorías que organizan estos manuales. Una figura de subjetividad femenina, en realidad una gramática, esperaba la sustancia que las novelas y sus lectores [...] llegarían a ofrecer (81).

En estos manuales destinados a impartir buenas costumbres, el trabajo intelectual femenino resulta una práctica integrada, pero también sopesada y controlada. Entre ellos, podemos citar *Le livre d'une mère* del periodista antinaturalista Louis Ulbach aparecido en el octavo tomo; *Caridad y trabajo. Utilidad de la mujer en la industria* de Don Luis V. Varela o *Mujeres sabias y mujeres estudiosas* del canónigo francés Félix Dupanloup. En este último, el autor llama a los maridos cristianos a dar su aprobación y ayuda en lo que hace a los estudios convenientes para las mujeres, ocupaciones serias que refuerzan sus cuatro “deberes esenciales” (Dupanloup, 1869: 27): el cuidado del marido, los hijos, el hogar y los pobres. En la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* se traducen ficciones domésticas y manuales de civilidad que remiten la inteligencia de la mujer a un “*intérieur attachant*” [un interior atractivo] (Dupanloup, 1869: 30), antídoto contra la sociabilidad masculina frívola de los clubes y bailes. El valor femenino radica así en operar como una fuerza centrípeta “capable de retenir un mari chez soi, et de le soustraire aux appels du dehors, aux sollicitations du club, au bien-être facile et dangereux du cercle” [capaz de retener un marido en su casa, sustraerlo de los llamados del afuera, las invitaciones al club, el bienestar fácil y peligroso de las reuniones mundanas] (Dupanloup, 1869: 30).

La importancia de estos textos en la oferta importadora de la colección va de la mano de la novela francesa elegida por Navarro Viola como principal apuesta literaria, narraciones de amor virtuoso y matrimonio protagonizadas por mujeres. Juntos conforman un *corpus* pedagógico que funciona también como propuesta para las instituciones dedicadas a la educación femenina, como demuestra la inclusión en la colección de algunas parábolas del académico François Andrieux traducidas por Miguel Navarro Viola para las conferencias de las Damas de Caridad de Dolores. Armstrong (1987) señala que la eficacia de estos manuales consistió en su capacidad de hacer del ideal femenino que promovían (que combinaba la virtud pasiva de las heroínas sentimentales con los saberes de la buena administradora) una promesa accesible a varias capas sociales. El ahorro, la correcta administración, la reivindicación de las comidas frugales y el ocio moderado eran principios de la deseabilidad femenina susceptibles de ser aplicados entre la nobleza (cuyo lujo y ostentación del cuerpo femenino se atacaba), las clases medias ilustradas o, potencialmente, los obreros. Así, por ejemplo, el *Livre d'une mère* sostenía: “Ce qu'une marquise écrivait à la fin du dix septième siècle, pour une marquise ou une duchesse future, ne saurait convenir à la jeune bourgeoise, que l'éducation moderne doit préparer pour toutes les conditions” [Lo que una marquesa escribía a finales del siglo xvii, para una marquesa o duquesa futura, no convendría a la joven

burguesa, que la educación moderna debe preparar para todas las condiciones] (Ulbach, 1880: vi). Aquí radica la eficacia que estos manuales encontraban en el proyecto de la colección. No solo su protocolo de lectura era afín al esquema de lectura dirigista-formativo (Prieto, 1988: 38) del director, sino que su celebración de la domesticidad femenina (que se presentaba como apartada de cualquier rencilla política) era un valor igualmente impartible entre las damas de caridad y las mujeres huérfanas o alojadas en asilos, hospitales y prisiones. Los manuales de civildad conforman una parte importante del catálogo, que debe ser leída en conjunto con las novelas (burguesas) de Feuillet, Dumas hijo y Féval pues por sus temáticas, tópicos y objetivos comunes conforman un único *corpus* de literatura educativa dirigido a formar lectoras burguesas, es decir, ocultas en el hogar y el cuidado de la casa.

En este sentido, las damas traductoras que participaron en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, al aceptar la tutela masculina tanto en lo que deben traducir como en los modelos genéricos que los textos traducidos vehiculizaban, actuaron como promotoras y difusoras de una feminidad cristiana y conservadora que circunscribía el rol de la mujer a esposa y madre. Si bien esta complicidad fue la que les permitió formar parte de una red de letrados que sustentara la publicación, su participación es tímida, evanescente y se encuentra limitada a un conjunto de textos de escaso prestigio dirigidos casi exclusivamente al público femenino.

## **2.2. Delfina Vedia de Mitre, ¿una traductora ordinaria?**

La oscuridad en la que hoy permanece el nombre de Delfina Vedia de Mitre contrasta con las copiosas condecoraciones de su esposo, militar poeta, primer presidente e historiador argentino, fundador del diario *La Nación*, primer novelista boliviano y traductor americano de *La Divina Comedia*. Asimismo la pudorosa biografía de esta mujer (puntuada casi exclusivamente por el matrimonio y la maternidad) puede resultar un tanto deslucida ante las vidas novelescas de las escritoras decimonónicas célebres, como Mariquita Sánchez de Thompson, Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla. No obstante, este olvido no debe opacar la centralidad de la figura de Delfina Vedia para la sociabilidad patricia del siglo xix. A lo largo de sus 62 años de vida, fue la bella hija de una importante familia criolla, la musa de los jóvenes románticos, la primera dama del primer presidente nacional y una prolífica traductora publicada en algunos de los proyectos editoriales más importantes del período, como la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* y *La Nación*. Aún a pesar de su posición social y vínculos familiares, la publicidad comprometía su reputación femenina, por lo que Delfina

Vedia, en cuya imagen descansaba también el prestigio de su marido, debió apelar a una doble invisibilidad. Para sortear el imperativo del pudor, se ciñó a formas de escritura no prestigiosas y por lo tanto socialmente aceptadas en las mujeres: las cartas, los diarios y la traducción constituyen el corpus textual desde el cual podemos indagar los modos en que esta traductora hizo suyo el modelo femenino canónico de su época.

Delfina Vedia nació en Buenos Aires en 1819 en el seno de una familia ilustrada de militares españoles instalados en Montevideo. Su padre, el general Nicolás de Vedia, participó de las guerras independentistas y desempeñó diversos cargos militares y diplomáticos entre ambos márgenes del Plata hasta que en 1838 debió exiliarse con su familia a Montevideo. Fue su padre, políglota lector de los clásicos y admirador de Cicerón, quien incentivó la educación de la joven, que creció en el Montevideo del exilio romántico, marcado por una intensa actividad intelectual. De esta época datan las primeras menciones públicas de Delfina Vedia. En abril de 1838, *La Moda* publicó una reseña (que analizamos en el tercer capítulo) de la traducción de Byron hecha por su tío, Enrique de Vedia y Goossens, que le había dedicado la obra. Cuando en 1840, durante el compromiso de la pareja, Mitre estrenó su drama *Cuatro Épocas* llamó Delfina a la casta protagonista, madre patriótica y devota que dulcifica la vida de los exiliados, sana heridos y refugia proscriptos. Su personaje nunca atraviesa los muros del hogar y apenas habla. “Esposo mío, tú has educado desde muy temprano mi corazón para la virtud, yo no tengo un sentimiento, una idea que no te pertenezca, que no sea tuya, así es que yo le enseñaré a nuestro hijo, lo que tú me has enseñado a mí” (1927: 39), es uno de los pocos parlamentos de Delfina en *Cuatro Épocas*. Este personaje insignificante e inmóvil cristaliza a nivel argumental el pudor femenino que constituía el ideal femenino romántico (Batticuore, 2005). La mujer es un canal transparente, soporte de una moral explícita, una mera reproductora de los valores del patriarca, representada sin intimidad ni subjetividad. En el período del exilio romántico, Delfina Vedia encarnó la figura de la musa, receptora bella y pasiva de la obra masculina. Su virtud y gracia inspiran, pero ella no escribe, el lugar de la producción letrada corresponde al genio masculino y a él le corresponde dictaminar qué y cómo se lee.

En 1841 la joven se casó con Mitre. Hija, hermana y esposa de soldados, Delfina Vedia pasaría el resto de sus días sujeta a los avatares de la vida política de Mitre, encargada de criar a los seis hijos que tuvieron juntos, en la casona de microcentro que hoy es el Museo Mitre, y marcada por la muerte de varios de los suyos. Esta trayectoria doméstica constituye un valor sobre el que insisten sus numerosas necrológicas, que la exaltan una y otra vez como *matrona*. La contribución de la mujer patriota se reduce así a permanecer en el hogar y a

suavizar los momentos de soledad de su marido. Su *expertise* reside, al igual que la del traductor, en una práctica del ocultamiento; su influjo benéfico sólo se realiza en la autoaniquilación, solo brilla encubriéndose.

Aunque solo publicó sus traducciones, el archivo privado de Delfina Vedia se compone de numerosos folios. Sus textos privados consisten en dos grupos: un conjunto reducido de diarios y notas íntimas y un nutrido epistolario. En sus libros de memorias, Delfina Vedia recopila y copia citas. La conformación de una antología de máximas impulsa un dispositivo de lectura, similar al ejercido por Navarro Viola en los paratextos de la colección, que recorre los textos foráneos en busca de fragmentos donde se condense una lección moral. En los cuadernos de la traductora, podemos encontrar algunas de las siguientes sentencias: “Ama tu casa, respeta tu familia y como esto no lo puede hacer sino un alma noble, serás feliz”, “Quien desprecia su bienestar doméstico, no puede abrigar sino mezquinos sentimientos”, “Desear vivir, aún sin amar la vida, es tener algún deber sagrado que llenar”. Como se puede ver, leer y escribir no es para Delfina una práctica del despliegue, de la imaginación o del disfrute estético, sino que se trata de espigar de igual modo novelas, dramas y tratados morales en busca de enseñanzas sobre los deberes de la buena esposa. Estos textos dibujan una poética del pudor donde el ocultamiento del yo se materializa en páginas arrancadas, poemas inconclusos, cuadernos invertidos y reutilizados por su marido. La voz de la traductora es así un discurso delgado, que copia y pega más de lo que crea, que se resiste a la sistematización de la obra, que prefiere el fragmento al relato, la sentencia masculina a la enunciación autónoma. En sus diarios, Delfina Vedia usó el privilegio letrado de la escritura como un ejercicio de introspección, donde aprender a examinar y, sobre todo, controlar su subjetividad femenina, aquellas “lágrimas que nadie ve”, como escribe en su diario. Sin embargo, estos cuadernos la revelan también como a una lectora avezada, que maneja el francés y el latín y conoce la literatura romántica contemporánea y los clásicos.

La necesidad de que las damas patricias supieran leer y escribir encontraba una razón de ser fundamental en la práctica epistolar que, al estrechar los lazos de sociabilidad de la elite, participaba del mito del progreso social (Kapp, 1994). En efecto, en el extenso epistolario de Delfina, el *metier* de la mujer ilustrada se orienta a mantener las relaciones sociales y cultivar conductas civilizadas y ejemplares. Sus corresponsales son principalmente los miembros de su familia y la temática epistolar se ciñe a la función doméstica: hijos que viajan, parientes que enferman, recados que ella recibe cuando su marido se ausenta. En una única carta se hace referencia a su desempeño como traductora. Se trata de una misiva que desde Montevideo le escribe su sobrina Teresa de Vedia en julio de 1879. Allí, luego de las

fórmulas de saludo rituales, la muchacha felicita a su tía por una traducción que Delfina había hecho circular por el único espacio tolerado en las mujeres, la familia:

La traducción la he encontrado deliciosa y tiene usted un gusto tan delicado para la elección de las obras que vierte a nuestro idioma, que desearía poderle consultar, siempre que tratara de elegir lecturas. Todos en casa han leído su obrita y les ha gustado mucho.

El discurso sobre la traducción toma así la forma del elogio y se presenta como instrumento correcto, conciso y convencional de la urbanidad patricia. Este tipo de discurso altamente codificado conforma la *doxa* epocal sobre la traducción, subsumida al discurso protocolar impuesto por las costumbres. La emisora tiene, sin embargo, un objetivo y escribe para pedir a su tía que le recomiende lecturas. Obliterando la dimensión escrituraria e interpretativa de la traducción, el reconocimiento de la traductora radica en su tino en la selección del material foráneo. En este espacio íntimo y femenino que es la correspondencia entre tía y sobrina, Delfina Vedia asume el rol de educadora maternal, por lo que la lectura se teje a la transmisión de roles femeninos propia de la educación doméstica culta. De lectora a traductora, de musa a tutora ilustrada, Delfina Vedia hizo una trayectoria horizontal entre posiciones permitidas pero legitimadas por el discurso romántico patriarcal. Progresivamente, a medida que ganaba estatuto social y moral con el matrimonio, la maternidad y la posición social de los Mitre, ganó una delgada autoridad, como tutela intelectual de su sobrina, asociada a papeles maternales y caritativos afines a los que Navarro Viola consideraba propios de las damas patricias que participaban en su colección.

### **2.3. La construcción de un catálogo**

La confección de un catálogo implica reunir textos provenientes de diversas condiciones de producción en torno a un criterio unificador, con el fin de hacer de ellos una serie homogénea y representativa (Arnoux, 2008: 96). De este modo, la colección constituye un dispositivo editorial que involucra un criterio de selección y una política de traducción. ¿Qué autores, géneros y estéticas aparecen en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*?, ¿qué se publica de la tradición nacional, qué se manda a traducir?, ¿cuál es el criterio de selección que legitima la serie? En el prospecto se anunciaba: “La sucesión de las obras será lo más variada posible: desde la biografía hasta la poesía y desde la historia hasta el cuento, sin olvidar que la novela es uno de los géneros más populares de la literatura moderna” (2012: 61). Efectivamente, en principio, el catálogo exhibe una gran variedad temática en la que se combinan poesía, prosa de ficción, semblanzas biográficas y necrológicas, conferencias,

cartas, manuales de sociabilidad, ensayos y opúsculos. Ahora bien, en su variedad y extensión, aparecen remisiones, intertextualidades, núcleos problemáticos, homologías y zonas más o menos relacionadas con la coyuntura editorial.

La voluntad pedagógica de la colección se centra, como hemos avanzado, en aspectos que hacen al control católico de la vida cotidiana: correcta organización de la familia y cuidado de los hijos, higiene, celebraciones religiosas y estatales, hagiografías. A diferencia de las publicaciones periódicas de inspiración enciclopédica y saintsimoniana de mediados de 1830, la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* no ofrece saberes técnicos, ni geografía y la historia, la gran preocupación de la generación romántica, se imparte tímidamente a través de unas biografías de escritores y próceres. La producción que corresponde a las plumas nacionales, a excepción de *El Médico de San Luis* de Eduarda Mansilla (estrategia que asocia una vez más novela y autoría femenina), está compuesta por un conjunto de textos de ocasión (cartas, discursos, semblanzas biográficas, breves ensayos de promoción de la educación y el catolicismo) producidos por Pedro Goyena, los Quesada y José Tomás Guido. Si bien los principales nombres del romanticismo argentino tienen su lugar en la colección, lo hacen, a excepción de un fragmento de la célebre historia de San Martín de Mitre, con textos breves, menores y fragmentarios, como una traducción del italiano que hace Sarmiento sobre el viaje de un canónigo del Vaticano a Chile u otra del francés sobre María Magdalena realizada por Juan Thompson. Se evidencia así la concepción del editor, que en el prospecto sostenía “todavía producimos muy poco” (2012: 60), de forjar un proyecto traductor que importara literatura extranjera contemporánea, atractiva pero instructiva, y diera “a conocer los buenos libros especialmente de Francia, España y la América Española” (61).

Este proyecto editorial fue también una importante empresa traductiva: de los 345 títulos publicados, alrededor de 150 son traducciones y casi tres cuartas partes de ellas son traducciones del francés. La literatura, en especial la prosa, domina la oferta, compuesta por novelas (todas publicadas en un mismo tomo, no por entregas, acompañados de una nutrida serie de paratextos) y varias *nouvelles* y relatos breves de autores extranjeros como Poe, Andersen y Pouchkine. El criterio de selección es netamente moral, busca predicar una pedagogía del control de las emociones y del ocio que proteja “del peligro de las lecturas nocivas, propagadoras del duelo, del suicidio y demás consecuencias de la moral independiente de Dios” (2012: 59). Como toda selección, el catálogo implica exclusiones: la del naturalismo y el realismo francés, la del ciclo de la tiranía, la de los textos canónicos del exilio romántico, cuyas ediciones circulaban en la Buenos Aires de la época y cuyos modelos

genéricos (el gótico o la novela sandiana de adulterios) no eran propicios para la lectura popular.

El perfil de escritor reconocido por la colección se distingue con nitidez: son autores católicos, en su mayoría polígrafos (como los contrarrevolucionarios José Selgas y Joseph de maistre o el obispo Félix Dupanloup) y académicos (como Scribe, Feuillet, Delys que pertenecían a la Academia Francesa o el mismo Selgas, miembro de la Real Academia Española). La lógica de legitimación es la religiosa y, en palabras de Navarro Viola, “estudiosa” (2012: 58). Francia se erige una vez más como baluarte, pero esta vez no de la modernidad y la autonomía estética, sino del catolicismo y la literatura erudita, academicista y con fines estrictamente patrióticos. A pesar del naturalismo y las novelas de adulterio, Navarro Viola insiste en que la literatura francesa “sobre todo en su parte sana” (60) demuestra que “una nación creyente se siente más inspirada en las obras del ingenio, y hasta es más heroica si llega el caso de tener que pelear” (59).

Asimismo, se diferencian subcampos asociados al lectorado femenino, que ya hemos abordado, y la literatura infantil. Además de los manuales de comportamiento que contienen capítulos enteros dedicados a la crianza y educación de los y las niñas, se incluyen en la biblioteca numerosos textos del belga Henri Conscience, autor de numerosos relatos para la juventud y algunos cuentos fantásticos de Théophile Gautier y Paul Féval, que las carátulas de la colección presentan como “fábulas”, estrategia de marcado paratextual que interviene la genericidad de los textos y hace del autor de la polémica *Mademoiselle de Maupin*, un recto autor de cuentos con moralejas.

A través del catálogo, Miguel Navarro Viola quiso construir un canon de textos europeos de alcance popular, regido por un proyecto nacionalizador. Frente a la disyuntiva entre editar bueno y barato aparece un nuevo problema, el de distinguir la buena y la mala literatura. La traducción cumple una función conservadora pues el romanticismo, incluso el contemporáneo, constituye un modo de preservar al público contra fenómenos literarios modernos e inmorales, como el naturalismo o el realismo, y de difundir las ideologías burguesas, católicas y academicistas de la Europa contrarrevolucionaria. Ocurre así lo que describe Itamar Even-Zohar (1999): “una literatura que tal vez apareció como elemento revolucionario puede seguir existiendo como un *systeme d'antan* petrificado, muchas veces fanáticamente custodiado por los agentes de los modelos secundarios contrarios al más mínimo cambio” (228). En la construcción del catálogo de Navarro Viola, la norma de selección del material foráneo va a destiempo de los debates del campo literario local. Sin embargo, casi veinte años después de que la publicación cesara, gran parte del listado de

títulos traducidos para la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* se incorporó a la biblioteca *La Nación*, cuyo éxito sin precedentes evidencian sus amplias tiradas y veinte años de duración (Willson, 2005). Asimismo, por el fenómeno de rotación editorial, esta colección alimentó los catálogos de numerosas colecciones de clásicos populares que en Argentina circularon hasta al menos mediados del siglo xx (Cámpora, 2017). Estas consideraciones nos permiten relativizar la noción de fracaso del proyecto, que tanto Pagni como Pastormerlo explican en función de que los títulos publicados no respondían a la demanda lectora del público de la época. Si bien es cierto que la biblioteca no alcanzó las tiradas de “Martín Fierro” o los folletines de Gutiérrez, logró una continuidad que sobrepasa la de muchos proyectos editoriales de la época en base a un catálogo que, aunque conservador, incluía novelas, relatos y manuales de conducta que constituían éxitos europeos. Asimismo, gracias a su factura local, muchas de estas traducciones se reeditaron, por lo que permitieron la permanencia de los títulos elegidos por Navarro Viola, que sedimentaron en un reducido canon de literatura popular sentimental.

### **2.3.1. El *roman bourgeois* y la consagración de la novela**

Aun a fines de 1870, el romanticismo fue la estética dominante en la colección, la adecuada para los propósitos de educación popular de Navarro Viola. La lírica del primer romanticismo y, principalmente, el *roman bourgeois* contemporáneo predominan en la oferta literaria. Como adelantamos en el primer capítulo, se trata de ficciones que hablan sobre el modo de llevar a cabo un matrimonio exitoso, protagonizadas por mujeres virtuosas a las que la vida cotidiana presenta pruebas morales que ellas sobrellevan luego de cuidadosos exámenes de conciencia (Pichois, 1977). Aquellas que logran domesticar su subjetividad reprimiendo sus deseos reciben como escasa recompensa el elogio de su superioridad moral, las que satisfacen sus impulsos suelen sufrir castigos patéticos que brindan la oportunidad al narrador de reprender a sus heroínas y lectoras. Esta apuesta es coherente con la discursividad editorial en la medida en que editar lo popular era editar a precios bajos, pero también para la familia, ofreciendo lecturas propias para cada miembro (padres, mujeres, niños y niñas) pero que también se prestaran a la lectura oralizada y compartida en el núcleo doméstico (escena, por su parte, cara al imaginario romántico y al de la novela sentimental).

Los títulos del género que ofrece la colección son: *Judith o el palco en la Ópera* de Scribe (que, recordemos, ya se había publicado en 1838 en las páginas del periódico *El Corsario*); *Miss Olivia* de Paul Féval; *Detrás del abanico* y *Un paquete de cartas* de Gustave

Droz, *Los cristianos* de Frédéric Soulié; *El tulipán negro* de Alexandre Dumas padre; *Una madre*, *Horas de prisión*, *Deseo y posesión* de Alexandre Dumas hijo; *Mademoiselle de Kérouare* y *Magdalena* de Jules Sandeau y *Diario de una mujer* de Octave Feuillet. Se publican también algunos relatos de autores menos reconocidos, pero que cuentan con paratextos consagradores, que se traducen e incluyen en la colección, como ocurre con *La inconsolable*, novela corta de Benjamin Barbé, precedida por un prefacio de Dumas hijo. Asimismo, este conjunto de novelas establece vínculos estéticos e ideológicos con otras zonas ficcionales de la colección. Al respecto, Andrea Pagni (2013) analizó en detalle la traducción de *L'Arrabiata* de Paul Heyse, hecha por Alejandro Korn. El perfil de escritor de Heyse (y de otros autores alemanes publicados), como autor prolífico de narrativa y teatro, hoy casi olvidado pero favorito de las clases medias alemanas en la época y ganador de premios internacionales, coincide con el de los autores franceses del *roman bourgeois*, en especial, en “su rechazo del naturalismo y su apego al idealismo en literatura”, por lo que se lo consideraba el último continuador del clasicismo alemán (Pagni, 2013: 20). El relato dice Pagni: “con su escenario italiano y sus personajes humildes que al controlar sus pasiones obtienen como recompensa la felicidad y el amor, responde perfectamente al objetivo [...] de educar moralmente a los sectores populares” (2013: 21). Emerge así un criterio de selección que se inclina, más allá de las lenguas, por la narrativa de escritores consagrados por las burguesías dirigentes europeas, continuadores de estéticas conservadoras y moralistas promovidas por el Estado como base de la nacionalidad.

El *roman bourgeois* se inscribe dentro de lo que Nancy Armstrong (1987) denominó ficciones domésticas, novelas sobre el noviazgo y el matrimonio cuya principal función fue la de generar un nuevo deseo (el de la domesticidad y la vida familiar) que, presentándose como estrictamente privado, legitimó el modelo político de la burguesía entre extensas capas sociales. Para Armstrong (1987), estas ficciones, que promueven el dominio femenino sobre los sentimientos y la intimidad, traducen el contrato social en un intercambio sexual, es decir, traducen la teoría política burguesa en el deseo del matrimonio y los hijos (1987: 57). El modelo de mujer promovido por las ficciones domésticas es el de los novelistas del Segundo Imperio, la buena esposa y madre administradora que se borra en el interior del hogar. Los títulos de las novelas publicadas en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* evocan protagonistas femeninos u objetos que, vinculados a la moda, el entretenimiento y la disipación, denotan sus deseos. Flores, abanicos, cartas, palcos en la ópera se invisten de significado sentimental y evocan los romances secretos, engaños y peligros que las protagonistas de los textos deben sortear. Se trata siempre de renunciar al deseo o el interés y

“subordinar el cuerpo a una serie de procesos mentales que garantizaban la domesticidad” (Amstrong, 1987: 98). El prólogo que escribe Dumas a Barbé sintetiza los principales tópicos de estos relatos:

Voici un petit livre que je recommande ou plutôt que j'indique, car il se recommandera bien vite tout seul, à tous les hommes et encore plus à toutes les femmes, quels que soient leur âge, leur pays, leur profession, leur rang, leur caractère, leurs mœurs. Jeunes filles, épouses, mères, femmes irréprochables, créatures frivoles, légères, dégradées même, lisez ce livre; il traite de ce qui n'a jamais laissé une femme insensible, de la mort d'un enfant.

C'est un père qui raconte lui-même cette lamentable histoire, la plus poignante peut-être que j'aie lue, et comparable aux plus grands, aux plus purs chefs-d'œuvre de sentiment. Je me hâte d'ajouter que ce livre n'a pas été écrit pour le public, auquel je le livre aujourd'hui presque de force ; il a été écrit, il y a juste vingt ans, et tiré à quelques exemplaires pour les parents et les amis du père et de la mère de la petite victime.

[He aquí un librito que recomiendo o más bien indico, pues pronto se encomendará solo, a todos los hombres y aun más a todas las mujeres, sin importar su edad, procedencia, profesión, rango, carácter, costumbres. Muchas, esposas, madres, mujeres irreprochables, criaturas frívolas, ligeras, incluso degradadas, lean este libro. Trata sobre lo que jamás dejó a una mujer insensible, la muerte de un niño.

Es el padre mismo quien cuenta esta lamentable historia, tal vez la más desgarradora que haya leído y comparable a las mayores y más puras obras maestras del sentimiento. Agregó pronto que este libro no se escribió para el público a quien se lo entrego hoy casi a la fuerza, se escribió hace veinte años y se imprimieron algunos ejemplares para los padres y los amigos de los padres de la pequeña víctima] (1879: i-ii)

En primer lugar, se manifiesta la presencia de un narrador-autor moralizante que pretende constantemente guiar la lectura del texto, gesto que se basa en que estas novelas se dirigen explícitamente al público femenino para recordarles los deberes “universales” de la maternidad y el cuidado. El pacto de lectura se basa en la identificación y sensibilidad, por lo que las narraciones apela a todo tipo de recurso melodramático (como la muerte de un niño) para convencer. Para reforzar el verosímil, se presentan como textos privados y verdaderos (cartas, diarios, escritos biográficos de circulación intrafamiliar), que el autor se limita a editar. Estas ficciones comparten con los manuales de conducta la reiteración constante de una normativa femenina que enuncian y debaten personajes y narradores, y que redundan en la idea de que la “buena” mujer es la que encuentra placer en las constricciones impuestas por los deberes del marido, la maternidad y la devoción. Como dice la narradora de *Diario de una mujer*: “hay felicidad en la pasión bajo la forma del deber” (1878: 121).

En estas novelas, donde la insistencia en la sanidad literaria comulga con intereses nacionalistas católicos y un relativo éxito comercial, Navarro Viola encontró un *corpus* de ficción adecuado para su proyecto de democratización de la lectura popular. Feuillet constituye al respecto un caso paradigmático pues se trata del primer escritor en haber ingresado en 1864 a la Academia Francesa en calidad de novelista. En su primer discurso,

“el Musset de las familias” (Bourdieu, 2006: 99) establece una reivindicación de la novela cuya poética de la moralidad en literatura podría fácilmente haber sido enunciada por los paratextos de la colección:

En élevant le roman jusqu'à vous, vous ne l'honorez pas seulement, vous l'engagez ; en lui reconnaissant des droits vous lui imposez des devoirs ; en l'accueillant dans votre famille illustre, vous lui commandez les convenances, les respects, la dignité des choses légitimes et régulières : vous lui conférez enfin la noblesse, pour qu'il se souvienne surtout qu'elle oblige

[Al elevar la novela hasta ustedes, no solo la honrás, sino que la comprometés. Al reconocerle derechos, le imponés deberes. Al recibirla en su familia ilustre le imponés las conveniencias, el respeto y la dignidad de lo legítimo y regular: le otorgás nobleza para que recuerde que esta obliga] (1866: 58).

En su discurso, reconoce el lugar marginal que históricamente tuvo el género y construye para él una primera tradición moderna, la de la novela sentimental francesa del siglo xviii que los lectores porteños conocían y aprobaban: “*la Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, René, Corinne*, voyaient le jour, et le roman moderne avait ses ancêtres” (60). Para Feuillet, dos aspectos fundamentales, que no difieren muchos de los esgrimidos por Vicente Fidel López a mediados de siglo, legitiman el género, su éxito y su consiguiente capacidad de movilizar la sensibilidad nacional: “par la complicité ardente du goût public dans toutes les classes de la nation, par son action manifeste sur les idées et sur les mœurs du siècle, [le roman] témoignait d'une vitalité véritable” [por la ferviente complicidad del gusto público entre todas las clases de la nación, por su acción manifiesta sobre las ideas y costumbres del siglo, dio prueba de una verdadera vitalidad] (61). En definitiva, y como ocurrió en Buenos Aires algunas décadas después, es la capacidad democrática de la novela de construir y fomentar la pulsión nacionalista, la que justifica la producción de ficción. Así, el género:

Il avait prouvé, dans l'ordre littéraire, qu'il pouvait servir à la gloire du pays ; dans l'ordre moral, qu'il pouvait faire le bien et le mal : c'est alors, Messieurs, qu'il vous parut juste de lui imposer une solidarité d'honneur avec les plus grands noms littéraires du pays, de lui donner une famille, des traditions, des droits, tout ce qui inspire le respect de soi.

[Probó en el orden literario que podía servir a la gloria del país, en el orden de la moral que podía hacer el bien y el mal. Fue entonces, señores, que les pareció justo imponer una solidaridad de honor con los mayores nombres literario del país, darle una familia, tradiciones, derecho, todo lo que inspira respeto] (61)

La metáfora caritativa familiar es la que estructura el discurso de Feuillet, que sostiene que al “adoptar” a la novela la Academia la “ennoblece” y la que, a su vez, permite explicar las estrategias de construcción de catálogos, paratextos, colaboradores y valor en la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*. De este modo, novela, familia y nación constituyen una fórmula de circulación transnacional que encontró en cada contexto realizaciones y sentidos específicos.

### 3. *El Diario de una Mujer: escrituras femeninas y los dilemas de la modernidad*

Dentro de la variedad de novelas francesas ofrecidas por la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, en este apartado abordaremos puntualmente la traducción de *Journal d'une Femme* novela de Octave Feuillet cuya traducción presenta un serie de cruces fundamentales para nuestra perspectiva: se trata de una novela francesa sentimental de las que componen la mayor parte (y la novedad) del catálogo; la versión en castellano fue producida especialmente para la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* por Bartolomé Mitre y su esposa, Delina Vedia de Mitre, versión que se reeditó décadas más tarde en la *Biblioteca La Nación*. Asimismo, el texto reúne una nutrida serie de estrategias de mercado editorial (Bourdieu, 2002) que iluminan las problemáticas que el consumo de la novela francesa seguía provocando entre los letrados locales.

El relato se presenta como el diario que la protagonista, una muchacha a la que las novicias consideraban honrada pero “novelesca”, inicia tres años después de abandonar el convento donde hizo sus estudios, es decir, en el momento en que su vida abandona la niñez y en que la joven retoma la vida en sociedad y sus peligros:

Et voilà précisément pourquoi j'inaugure si tard ce magnifique livre à serrure, acheté d'enthousiasme trois jours après ma sortie du couvent [...] Elle me disait, cette conscience, que j'allais entreprendre une chose imprudente et mauvaise ; que l'habitude de tenir registre de mes impressions, de raffiner mes sentiments, de caresser mes rêves et de leur donner un corps aurait une conséquence inévitable : celle d'exalter en moi ce fonds romanesque et passionné qui est une disposition dangereuse chez une femme, qui pouvait être fatal au repos et à la dignité de ma vie, et que je devais bien plutôt m'efforcer sans cesse d'assoupir et d'éteindre (1878: 6).

[Y he aquí precisamente por qué inauguro tan tarde este magnífico libro con cerradura comprado de entusiasmo tres días después de salir del convento [...] La conciencia me decía que emprendía algo malo e imprudente, que la costumbre de registrar mis impresiones, refinar mis sentimientos, acariciar mis sueños y darles cuerpo tendría una consecuencia inevitable: la de exaltar en mí ese fondo novelesco y apasionado que es una disposición peligrosa en una mujer, que podía ser fatal para el descanso y la dignidad de mi vida y que debía más bien esforzarme siempre por suavizar y apagar]

Desde el inicio, el texto se presenta como un diario sumamente autoconsciente de las normas, tópicos y restricciones de la biografía (Dosse, 2007), al igual que su narradora, que conoce sus defectos y los riesgos que la escritura autobiográfica implica para el pudor femenino (Batticuore, 2005). En efecto, narrar y analizar sus experiencias, enunciar sus deseos, eran prácticas riesgosas para un ideal de mujer que, en palabras de Armstrong, “lo que él exalta no es una mujer que atraiga la mirada como lo hacía en una cultura anterior, sino una que cumpla su papel desapareciendo en el entramado de su casa para vigilar el hogar”

(1987: 103). Aunque la narradora no menciona los “peligros” a los que expone, es posible inferirlos: la pretensiones competitivas de literata y celebridad intelectual, la posibilidad de dar rienda suelta a sus deseos privados, mundanos o a un culto del yo desenfrenado. En adelante, el texto construye una ficción sobre la rectitud moral femenina que se desarrolla en torno a pretendientes, arreglos matrimoniales y sentimientos reprimidos. La protagonista y su abuela se hospedan en el castillo de una anciana amiga, que vive con la joven Cécile, una muchacha atractiva pero algo caprichosa que es cortejada por dos pretendientes, tan convenientes como poco memorables. Días después, la narradora percibe a otro habitante, un joven misterioso, deforme y melancólico que vive apartado en la torre del castillo, de la que solo sale para trabajar en la biblioteca. Se trata de M. de Louvercy, el hijo militar de la dueña de casa que quedó manco y con una pierna paralizada luego de una batalla. Las jornadas se pasan entre paseos, juegos y comidas hasta que un día llega a la casa el comandante d’Eblis, antiguo compañero y amigo íntimo de Louvercy que le trae una serie de documentos necesarios para su quehacer. La visita de este “hombre distinguido”, de una “elegancia sobria y correcta” ejerce una influencia notable en el grupo, que pierde su alegría habitual. Tal situación alcanza un punto álgido en una tétrica escena en que el grupo pasea por un cementerio y Cécile, por ser vista y admirada, cae en la fosa abierta de una tumba del que la salva M. d’Eblis. A partir de ese momento, las dos muchachas se enamoran del comandante en secreto. Las ancianas creen que el hombre puede corregir los defectos de la coqueta e infantil Cécile y el matrimonio se establece. Mientras tanto, la narradora aprende a apreciar la bondad de Louvercy. Reconcilia al muchacho con su madre cuando lo lleva a misa para que recupere su fe y con la vida cuando se casa con él y le da un hijo. Aunque la felicidad doméstica detiene la escritura del diario, la protagonista vuelve a abrirlo cinco años después cuando enviuda y Cécile y M. d’Eblis vuelven al castillo. El matrimonio es infeliz ya que la muchacha se aburre con un hombre tan recto y el amor de la narradora por el comandante renace. Luego de un romance frustrado con un noble que la engaña, Cécile se arroja al lago helado y muere de hipotermia no sin antes dejar una carta en la que bendice el amor de su amiga y ex marido. Sin embargo, ella rechaza la propuesta del comandante y opta por la opción virtuosa de la vida en soledad.

La novela reúne guiños explícitos al canon sensible francés de fines del siglo xviii y principios del siglo xix, ampliamente conocido por lectores europeos y porteños. La división en dos protagonistas femeninas, la coqueta y la correcta, retoma estrategias del relato moral que George Sand había incorporado en *Indiana* a través del trágico personaje de Noun, quien como Cécile se ahoga tras ser rechazada por seductor noble y frívolo. La muerte por

hipotermia es un castigo aleccionador recibido por otra adúltera célebre de la tradición sentimental, Julie en *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. Al igual que en esta novela, el autor se desdice en el prólogo de la responsabilidad del relato, que presenta como una escritura íntima auténtica: “Celui qui signe ces pages n’en est, à proprement parler, que l’éditeur. Comment elles lui ont été confiées, comment il a été autorisé à les publier, quelles modifications de détail lui ont été imposées, ce sont autant de questions dont le lecteur ne se souciera guère” [Quien firma estas páginas no es más que su editor propiamente hablando. Cómo le fueron confiadas, cómo se lo autorizó a publicarlas, qué detalles debió modificar, son cuestiones por las que el lector no se preocupará mucho] (1878: s/n).

El romanticismo se incorpora a partir de una serie de tópicos estereotipados que se ponen al servicio de la lógica melodramática. Con sus cicatrices y su “air sauvage, un peu égaré” [semblante salvaje, un poco perdido], el personaje de Louvercy evoca los deformes sombríos y conmovedores con los que Victor Hugo protagonizó *Notre Dame de Paris* y *L’homme qui rie*, aunque su destino trágico queda diluido en la domesticidad femenina. La estética romántica ingresa también como un decorado, un estilo de jardines agrestes con ruinas o paseos por cementerios que presagian castigos patéticos. Con estos elementos se hacen presentes referencias a la novela gótica, intertexto silenciado pero estructurante. Esta domesticación del terror y lo sobrenatural evidencia la necesidad de negociar con los códigos del género, disputándole un público todavía adepto a los fantasmas y la hechicería. De este modo, esta novela lleva inscripta una prédica anti gótica afín a la que Navarro Viola promovía desde otras zonas de la colección, como el extenso ensayo antiespiritista ya mencionado. Este se proponía demostrar que el espiritismo no es una religión sino el producto comercial de una serie de mentirosos y charlatanes, con lo que el editor buscaba disputar las creencias y supersticiones populares no católicas. Además del anticlericalismo que signó el gótico, un consumo todavía activo de al menos una parte del lectorado porteño para 1880; el género estaba asociado a un protocolo de lectura individual y deseante, sobre el que el roman bourgeois pretendía ejercer una autoridad represora. Este diario, en cambio, no solo quiere constituir una lectura moral (que además busca enseñar el mismo protocolo de control que despliega), sino que se proyecta como una lectura compartida en la intimidad del núcleo doméstico femenino. La protagonista transmite su “libro con cerradura” a su hija:

J'espère mettre un jour ces pages dans ta corbeille de jeune femme, mon enfant : elles te feront peut-être aimer ta pauvre mère romanesque. Tu apprendras peut-être d'elle que la passion et le roman sont bons quelquefois avec l'aide de Dieu, qu'ils élèvent les cœurs, qu'ils leur enseignent les devoirs supérieurs, les grands sacrifices, les hautes joies de la vie.

[Espero algún día poner estas páginas en tu canasta, mi niña: tal vez te hagan amar a tu pobre madre novelesca. Tal vez aprendas de ella que la pasión y la novela son buenos a veces con la ayuda de Dios, que elevan los corazones, les enseñan los deberes superiores, los grandes sacrificios, las nobles dichas de la vida] (Feuillet, 1878: 343)

Con la segunda persona de estas palabras finales, la moraleja se actualiza y adquiere un carácter metaliterario, a través del cual el autor se dirige a un público que llama “mon enfant”. La novela y la sensibilidad encuentran su “elevación” en una pedagogía del sufrimiento y la resignación femeninos, concebidos como una experiencia minoritaria e individual que no amerita otro público que el de las hijas.

### **3.1. Paratextos, bovarismo**

Para Navarro Viola, llevar a cabo la colección implicó seleccionar el material, darlo a traducir y, sobre todo, dotarlo de paratextos que orientaran su lectura al interior de la serie y del proyecto de sociedad de la publicación. En torno a su figura se orquestó la enunciación editorial, enunciación plural que hace del componente paratextual un espacio de cruce, superposición y disputa de voces diversas (Barcia y Di Bucchianico, 2012). En este apartado, nos detendremos en los efectos de convergencia y divergencia producidos por los paratextos editoriales que acompañan la traducción de *El diario de una mujer*. Estos son: el título y la carátula, los “Apuntes sobre la obra”, redactados por Miguel Navarro Viola, y un estudio biográfico final, traducido del francés por Sara Navarro Viola. En este caso, nos permiten acceder a la política de la colección en lo que hace a un problema central: la relación de las mujeres con la lectura y los trabajos intelectuales. Traductoras invisibles, malas lectoras y escritoras pérfidas son las figuras femeninas que emergen en los paratextos de esta novela, en que un autor travestido simula presentar el diario de una mujer virtuosa.

Desde los apuntes con los que encabeza la obra, Navarro Viola reconoce a Feuillet el “apostolado” de “rehabilitar en la novela (...) los dulces sentimientos de la familia” (Navarro Viola, 1878: 3). Este paratexto busca cumplir dos funciones, una crítica y otra publicitaria, que se corresponden con la doble naturaleza cultural y mercantil del proyecto. El editor construye el valor de la obra promocionando, por un lado, su ritmo folletinesco (“su interés palpitante y sostenido” (1878: 4)) y, por otro, su calidad moral, que se cifra tanto en la temática como en el estilo pudoroso con el que se presentan los extremos melodramáticos (“nos presenta la lucha entre la pasión y el deber con el más exquisito tacto” (4)). La retórica publicitaria celebra también la discreción del escritor para aleccionar: “la moralidad es más bien deducida de la obra, que predicada en ella: tiene el lector que sacarla, porque el autor se

abstiene de imponerla” (4). Sin embargo, el editor parece no confiar mucho en la capacidad deductiva de su público, ya que a continuación dirige una reprimenda a “las jóvenes ociosas” (4), cuya constante búsqueda del entretenimiento y el lujo ocasiona los profundos desórdenes que la novela ilustra. Así, desde el paratexto editorial, Navarro Viola explicita la lección moral que el relato solo sugería y se apropia del sentido del texto recortando el modelo femenino negativo de la novela (el de Cécile) y obliterando la templanza ejemplar de la narradora protagonista. Asimismo, sostiene sobre Feuille: “en lo que más sobresale es en escribir diarios de mujer, tal que parece que lo hubiera sido alguna vez” (4). La nota de Navarro Viola hace un doble movimiento, elogia la eficacia de la *illusio* femenina, pero al hacerlo expone el procedimiento. En detrimento de la eficacia técnica de la narración que él mismo promueve, el editor controla *a priori* determinados efectos de lectura: establece con claridad la autoría del texto, con lo que sujeta la discursividad femenina a una autoridad masculina y prestigiosa y explicita selectivamente su lección moral.

En los apuntes preliminares, Navarro Viola también anuncia que al final de la novela se incluye una biografía del autor, redactada por Eugène de Mirecourt, pseudónimo del periodista y polemista literario francés Charles Jean-Baptiste Jacquot. La nota biográfica, traducida por Sara Navarro Viola, es el último paratexto anexado. Su presencia no se anuncia en la carátula del folleto, paratexto netamente publicitario, el más visible, aquel que con tipografías mayúsculas e información concisa más directamente se orienta al polo consumidor. ¿Cuál es la función y el estatuto de esta nota biográfica? En primer lugar, refuerza la elección del editor a través del discurso encomiástico producido en los centros: Feuille es un “talento privilegiado que de improviso aparece ya en estado de planeta en el cielo literario” (1878: 119), “un literato querido del cielo, radiante desde su primera aparición” (120), “un astro aclamado cada vez que se presenta” (120). Bajo la metáfora continuada del escritor “estrella”, el texto elabora un relato ejemplar, en el que la particularidad de la vida se reduce a unos pocos datos estereotipados (lugar y fecha de nacimiento, nombre de los padres) y la vida resulta el mero soporte de una serie de valores ejemplares. Contrapartida de las muchachas vanidosas y disipadas que Navarro Viola presentaba en la nota introductoria, Feuille vive “por fuera del mundo” (120), en provincia, lejos de París y sus escándalos, despojado de toda materialidad e interés. Buen alumno, autor prolífico, estudioso e incansable, su ética liberal del trabajo y la vida austera hacen de él un triunfo de la virtud sobre la ambición mundana. Feuille no busca la celebridad, sino que la “admiración pública” y el ingreso a la Academia Francesa lo encuentran “cuando llegó su hora” (119). Según esta biografía modélica, el autor es un ejemplo, excepcional en un

novelista, de cómo la Providencia premia las vidas vividas bajo una “constante moralidad” (123). El biógrafo ofrece también un amplio y detallado listado de las obras de Feuillet, de modo que el lector curioso y con acceso al libro, pudiera consultarlas.

Este paratexto cumple una función diferente a la de la nota preliminar: no se orienta tanto a direccionar la interpretación de la novela, sino a ensalzar y promover el compromiso moral de los novelistas. Su sentido se proyecta sobre la decisión del editor de explicitar la autoría de la novela para fundar en ella su valor y presenta un modelo de letrado que puede alcanzar un amplio público lector sin quedar manchado por el desvergonzado barullo de la vida literaria parisina. Asimismo, este paratexto se dirige a un lector diferente al de la nota preliminar. Por su ubicación, extensión y retórica, parece orientarse a un lector entrenado, un lector que sigue leyendo una vez consumida la ficción novelesca, que sigue leyendo en búsqueda de otros títulos del autor una vez finalizado el volumen, un lector que se interesa por las trayectorias letradas y la formación del campo literario francés. Respecto a este último punto, la biografía se cierra con la presentación de una polémica literaria, lo que justamente requiere de un lector conocedor que reponga correctamente sus protagonistas y puntos de controversia:

pareciera que Feuillet estuviera destinado a servir de contraveneno de los libros de madama de Sand. La demagoga castellana de Nohant lo ve, lo sabe y se exaspera [...] pero sólo consiguió sublevar contra ella a las almas virtuosas, y probar nuevamente que la mujer, una vez lanzada en la vía del sofisma desleal y la impiedad sistemática, va muchas veces más lejos que el hombre. (Navarro Viola, 1878: 133)

Hacia el final del folleto emerge entonces una nueva figura femenina, la de la escritora. Figura que se oculta al gran público, se menosprecia ante los lectores selectos y se asocia directamente con las “elucubraciones malsanas” de la novela de folletín. Si bien la institución literaria francesa ya había consagrado el *roman bourgeois* como un arte “bueno”, “sano”, “moral”, a través de los paratextos, Navarro Viola sostiene esta apuesta y la profundiza, inscribiendo estas novelas en el perfil explícitamente edificante de su colección. De las elecciones de Navarro Viola para *El Diario de una mujer* podemos desprender entonces una ideología de la colección, en la que novela y mujer implican nuevamente un tandem problemático, que a nivel local sólo encuentra resolución en la (re)afirmación casi obsesiva de las diversas figuras de la tutela masculina. Entre las narradoras creadas por autores católicos, las traductoras que traducen bajo la dirección de sus padres y esposos, las lectoras disipadas imaginadas por el editor; la única imagen femenina que circula por este volumen como portadora de una voz autónoma es la de George Sand. Los peligros que ella todavía conjura hacia 1880 son el único mal más peligroso que el de una mala lectora. El

argumento que se esconde detrás de esta representación es más o menos conocido y tiene su fundamento en la filosofía de la Ilustración: estos lectores nuevos que son las mujeres y el pueblo, condenados a una anacrónica minoría de edad, no alcanzan un desarrollo de las facultades que les permita constituirse en sujetos autónomos. Bajo esta lógica, la figura de la mujer de letras debería resultar un absurdo risible y, sin embargo, en el encono con que se habla de George Sand - a quien se tilda nada más y nada menos que de demagoga- el texto abre, a la vez que se clausura, un temor que para 1880 era ya una realidad, el de la mujer emancipada, que a través de la lectura se volvió escritora.

### 3.2. El espejo sentimental: el matrimonio traduce

A través de la construcción del catálogo, el armado de paratextos y la distribución genérica de las tareas intelectuales, la colección se adueña de la voz femenina, la oculta y la vuelve un estereotipo patriarcal. La novela, al impostar el yo femenino, busca exhibir la intimidad consciente y juiciosa de su protagonista, por lo que hace del diario una escena pública. En el mismo sentido, el pacto sentimental se basaba en la identificación de los lectores con la ficción, que a su vez representaba personajes que compartían novelas de amor, se escribían cartas y volcaban sus emociones en diarios, poemas y cuadernos. En este sistema de correspondencias y refracciones queda involucrada la mediación traductora. En *Diario de una Mujer*, la escena de traducción conyugal funciona como un juego de espejos que espectaculariza la virtud letrada a partir de una escena romántica: la de marido y mujer traduciendo mano a mano una historia de amor entre un militar insigne y una muchacha virtuosa que, al igual que Delfina Vedia, aprendió a educar su propia subjetividad en la escritura. De este modo, para los lectores porteños que conocían tan bien a los traductores que los identificaba a partir de la sola mención de sus siglas en la carátula (Pagni, 2013), el *Diario de una Mujer* podía funcionar como una suerte de roman a clé, en el que podían reconocer guiños explícitos a Mitre y su esposa. Al respecto, resulta sumamente significativo un pasaje de la novela, el único en que se narra la felicidad doméstica de la protagonista junto a su marido M. de Louvercy:

Les deux années qui suivirent furent pour moi d'une sérénité presque parfaite. Ma chère grand-mère vint nous voir à deux ou trois reprises; ma belle-mère m'entourait d'une tendresse passionnée; enfin, j'avais ma fille, et sa naissance, comme je l'ai dit, avait achevé de réconcilier mon mari avec la vie et de l'attacher à moi. Il s'était remis avec ardeur à son travail, dans lequel je le secondais humblement en qualité de secrétaire, classant de mon mieux les documents dont M. d'Eblis ne nous laissait pas manquer, faisant des extraits et copiant de ma plus belle écriture ses illisibles pattes de mouche.

[Los dos años siguientes fueron para mí de una serenidad casi perfecta. Mi querida abuela vino a vernos dos o tres veces, mi suegra me rodeaba de una ternura apasionada, en fin, tenía a mi hija y su

nacimiento, como dije, había terminado de reconciliar a mi marido con la vida y de unirlo a mí. Retomó su trabajo con empeño, yo lo asistía humildemente en calidad de secretaria, clasificando lo mejor que pudiera los documentos que nos traía M. d'Eblis, extractando pasajes y copiando con mi más bella letra sus ilegibles patas de mosca] (1878: 213)

Para la protagonista de la novela, como para Delfina, la escritura se desarrolla como un ejercicio de la modestia y la reproducción, sentidos que, bajo el discurso literalista que la definía como un servicio, también se asociaba a la traducción. Ya fuera por encontrarse limitada a la circulación doméstica, como ocurre con las cartas, ya fuera por constituir una forma subsidiaria de la autoría; ambas prácticas escriturarias impedían, según las concepciones de la época, que las mujeres se constituyeran como sujetos autónomos, productoras y dueñas de un discurso legítimo. Este fragmento daba un atisbo a los lectores que les permitía figurar el interior doméstico de los Mitre, en el que Delfina organizaba, copiaba y extractaba documentos para su marido historiador y periodista. La proyección sentimental romantiza así la vida de la ex familia presidencial cubriéndola del mismo halo benéfico y elevado con el que Navarro Viola concibió la colección.

La historia de las mujeres traductoras, como ya han señalado numerosas investigaciones que cruzan los estudios de traducción con los enfoques de género (Castro Vázquez, 2008; Bolufer Peruga, 2008), es una historia doblemente invisibilizada que presenta cruces diversos. El caso de la novela de Feuillet traducida por la pareja Mitre permite analizar los modos concretos en que las mujeres de caridad intervinieron como modelo en la educación sentimental de la lectora popular y ejercieron la traducción como una práctica filantrópica. A la vez que exhibían sus privilegios de mujeres cultas, que, como las heroínas virtuosas de las novelas, podían satisfacer las necesidades intelectuales de sus maridos poderosos, la traducción caritativa era una labor doméstica y tutelada que Delfina Vedia, entre otras damas, podía hacer desde su costurero-escritorio, que se exhibe en el Museo Mitre, junto con responder cartas, firmar cheques y llevar un diario. Para tal representación, las mujeres de elite solo pueden volverse públicas modestamente y a través de una escritura que se repite constantemente el deber y el sacrificio.

La apuesta nacionalizadora de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires* está dada en varios aspectos. Uno de ellos es la educación en la lengua nacional, como han señalado Patricia Willson (2006) y Andrea Pagni (2013) al analizar la variedad culta a la que se tradujeron algunos de estos textos (cuando no provenían directamente del mercado peninsular). Ahora bien, esta apuesta se desarrolló, sobre todo, en la moralización: la importancia de la novela en el catálogo, la incorporación de mujeres a la red de agentes, la

necesidad de regular la lectura femenina e infantil evidencian el papel nodal que la disciplina de género y la institucionalización de la sexualidad ocupan en el proyecto nacionalizador de Miguel Navarro Viola. Más que la biografía de los próceres fundadores o la descripción del territorio, la administración del amor fue la clave en que la colección cifró la construcción de nacionalidad. En este sentido, las perspectivas de género permiten abordar de modos novedosos el problema de la identidad nacional. Para Tania Diz, la pregunta por la nacionalidad debe correrse a “qué formas de vida proyecta, qué conocimientos construye, y cómo, cuándo y quién los reproduce” (Tania Diz, 1999). El imaginario nacional tal como se conformó en el siglo xix necesitó de una educación sentimental en el ideal doméstico, que implicaba un sometimiento del deseo y la subjetividad femeninas en pos de la familia. Así, lo que la ficción presentaba como un trabajo supuestamente subjetivo e individual (como quiere hacer creer el álbum femenino impostado por Feuillet), era en realidad un dispositivo de control e imposición de una normativa femenina que solo premiaba austeramente a mujeres que interiorizaran sus estándares, es decir, que siempre vigilantes se borrarán y desaparecieran en el hogar.

## Epílogo. El mercado transnacional de los afectos

La emergencia de la novela nacional durante el romanticismo adquiere espesor en la medida en que las influencias de la literatura traducida sobre la constitución del género se abordan como una problemática crítica y ya no como un criterio de valor, que descansa sobre la presuposición errónea de que la importación se reduce a una imitación pasiva o servil. Para la literatura argentina, cuya constitución como literatura nacional diferenciada y “original” se produjo en este período, su condición de posibilidad se dió en un horizonte signado por las lecturas extranjeras y especialmente por la novela francesa. En este sentido, desempeñarse como escritor o escritora durante el romanticismo implicó, ante todo, constituirse como lectores polígrafos de lo foráneo: ya sea como jóvenes estudiantes apasionados, traductores comprometidos, literatos en busca de modelos eficaces, críticos y organizadores de proyectos editoriales alimentados por una vocación pedagógica y moralizante, esas posiciones requirieron una negociación constante con la literatura francesa, su prestigio, polémicas y modelos posibles.

Las escenas iniciáticas del romanticismo argentino (las de Manso, Mitre, Alberdi, Cané, Vicente Fidel López) se vinculan con la llegada al Plata del libro extranjero y con el arrebató de una lectura, clandestina o institucionalizada, pero siempre socializada entre pares, que postula la libertad contra la tradición. Ahora bien, por oposición a una difundida tesis de los estudios de traducción (Even-Zohar, 1994) que sostiene que la traducción en las literaturas periféricas suele orientarse a llenar “áreas de vacancia”, en sus inicios, el romanticismo argentino no tradujo ni practicó el género. De hecho, según su perspectiva, se trataba de ficciones intimistas que incitaban la imaginación y la sensibilidad perniciosa de los lectores y los distraían de las actividades útiles y patrióticas que sus proyectos literarios promulgaban hacia 1840. Para ellos, la narrativa de ficción, como hemos visto en *Soledad* cuando la protagonista, erotizada, lee a Rousseau en su costurero, postulaba un modelo de lectura individual, solitaria, apartada del mundo. En esta intimidad con el texto, fenómeno posible gracias a la democratización decimonónica del impreso, la lectura se transforma en una práctica susceptible de mover aquello que la vida pública pedía moderar cuando no reprimir, los sentimientos y las pasiones. Así, como un intento de controlar un modelo de lectura ajeno a los intereses patrios, sus primeras publicaciones periódicas establecieron los rudimentos de un aparato importador que, para evitar los desbordes del importado furor novelesco, proponía una lectura institucionalizada, tutelada. No casualmente, los géneros privilegiados por el romanticismo local en este período temprano, la poesía y el ensayo, son

aquellos que mejor se prestan a la lectura en voz alta y compartida y, por lo tanto, a la instrumentalización de los libros hacia la praxis política, como parte de la *res pública*.

En el siglo xix, sin embargo, la novela constituyó un mercado que desde las librerías europeas se había lanzado a la conquista de los consumidores americanos; un género libre de restricciones, en el que todos los temas y motivos eran aceptados, y que supo avivar el deseo de los nuevos sujetos lectores que se perfilaban en Europa y América. El exilio, y sus necesidades, alentó a los románticos a incursionar en la novela, a traducirla, ensayarla y, como hizo Vicente Fidel López en su *Curso de Bellas Letras*, poetizarla. Tanto en prólogos y paratextos como en la ficción, estos textos incorporan numerosos materiales extranjeros a la vez que se distancian de ellos y los critican, con lo que formulan una sentencia común sobre la importación cultural: el ostracismo absoluto es dañino y se asocia al retroceso colonial, pero, por otro lado, un consumo irrefrenado y acrítico de lo extranjero puede degenerar a los jóvenes pueblos americanos, tal como la lectura no vigilada de Rousseau pudo lanzar a Soledad al adulterio. En este sentido, proponemos leer el corpus de novelas escrito entre 1840 y 1870 como otra forma de la importación. El proyecto novelístico de Manso, Mitre y Vicente Fidel López —orientado siempre al público, a ampliarlo, educarlo, volverlo lector— responde directamente a las condiciones en que circulaba la literatura extranjera en América. La escritura de novelas constituyó una de las concesiones más significativas del proyecto literario del romanticismo frente a “lo popular”, entendido como el gusto del público, de los pocos que leían, por lo que implicó una estrategia de importación, como dejan ver las numerosas marcas textuales de lo extranjero que conforman estas novelas (elección de títulos y subtítulos, construcción de escenas de lectura, citas y alusiones, reescrituras de tramas, estilos y extractos de las novelas foráneas) y sus condiciones materiales de publicación (la elección por el formato del folletín, en la prensa extranjera, dentro del repertorio de la novela francesa). Al constituirse como mediadores culturales, la decisión traductiva es la misma, la atenuación de los elementos sobrenaturales, transgresores e inmorales que traían las tramas novelescas; paradójicamente, aquello que más avivaba la curiosidad y el gusto de los lectores.

La reestructuración producida después de Caseros propició la apertura de Buenos Aires a las novedades francesas y brindó la posibilidad de articular instituciones culturales variadas que sostuvieran el proyecto de novela del romanticismo local, idealista, moralizadora e histórica. En este período, a través de la traducción, la reedición, los prólogos y las reseñas críticas en lo discursivo y de la organización de salones literarios, bibliotecas y clubes de lectura en lo institucional, el objetivo fue orientar la lectura e interpretación de la literatura extranjera en pos del proyecto ideológico y cultural local, esta vez haciendo de la

novela un material constitutivo de sus nuevos proyectos literarios. Esta incorporación fue posible gracias a la rehabilitación del género efectuada por Vicente Fidel López y promovida por la sociabilidad literaria culta durante las décadas de 1850 y 1860. Para López, la narrativa de ficción constituía un espacio democratizador a partir del cual representar y discutir la historia americana. Ya se tratara del rosismo, las guerras independentistas o el virreinato del Perú, como una forma de la historia privada, estas ficciones tenían la capacidad de establecer sucesos significativos, modelos de héroes y heroínas, interpretaciones sobre el pasado y las formas pertinentes de narrarlo. De este modo, las novelas creaban la historia a la vez que le daban un marco emocional que domesticaba a los lectores en los valores de la república. En este plano, la lógica sentimental de las ficciones europeas que inspiraban estas novelas se redimensiona y adquiere una función didáctica. Un modo de sustraer a la lectora de esa intimidad perniciosa con la que se asociaba al género era hablándole de los problemas públicos de la nación. Como estrategia complementaria en la formación de la nacionalidad, estas novelas vuelven una y otra vez sobre modelos legítimos e ilegítimos del amor. Su apuesta fuerte está puesta en los matrimonios y modelos de familia. El anhelo renovador y educador del romanticismo llega así hasta los sentimientos y busca inculcar un modelo de domesticidad para la República deseada, a la vez que opera sobre la sensibilidad con miras a conformar un sentimiento común de cohesión entre los lectores. Si bien la irrupción del naturalismo va a terminar de demostrar la caducidad de la concepción nacional, idealista y moralizante de la novela histórica, sus fórmulas europeas exitosas van a seguir siendo efectivas cuando, hacia 1880, los letrados locales deban diagramar un programa de lecturas para el público popular, extendido con la conformación de un mercado editorial estable.

Como editor de la *Biblioteca Popular de Buenos Aires*, Navarro Viola cifró la eficacia de su colección en un conjunto de novelas francesas sobre la exclusiva intimidad, donde se borra definitivamente el trasfondo histórico nacional y se explotan las estrategias de feminización del género (centralidad privativa de la trama matrimonial, feminización de narradoras y lectoras, incorporación de traductoras, idealización de la maternidad como absoluto de la experiencia). Estos textos proponen ya no una lectura socializada en espacios letrados, sino una penetración en la intimidad, orientada por el modelo católico de la introspección y la represión y garantizada por la circulación de estos textos en las instituciones de control modernas que las reformas científicas del 80 empezaban a articular. La novela adquiere aquí el rango de un confidente de los deseos amorosos y de realización de lectoras y lectores populares y enseña a rectificarlos desde la lectura individual. Este primer diseño de la “lectura popular”, que perdurará a través de la rotación editorial en colecciones

posteriores del entresiglos y el siglo xx, tiene que ver, por un lado, con la consagración internacional de escritores franceses oficiales y conservadores, que hicieron de la novela un género académico, y por otro, con la participación activa que los miembros de la elite dirigente todavía tenían en la conformación y financiamiento de proyectos editoriales, periodísticos y de librería.

Más allá de sus diversas modulaciones, los proyectos del romanticismo tuvieron como interlocutor, más o menos silenciado, a las novelas francesas, lo que los obligó a revisar sus nociones cultas o eruditas de la literatura y a medirse con el estatuto cultural de los afectos, la eficacia de la ficción en su construcción, la complejidad de los usos y manipulaciones que las clases letradas dirigentes podían hacer de un corpus extranjero que, aunque susceptible de ser rescrito y reorientado a través de la traducción, se imponía constantemente como un competidor amenazante. El siglo xix romántico, el primero que se abrió al modelo del cosmopolitismo y la internacionalización del mercado editorial modernos, estuvo marcado por la circulación amplia de ficciones, extranjeras y nacionales, que basaron la eficacia de sus tramas en el sometimiento de heroínas femeninas virtuosas que se resisten a la persecución de villanos tiránicos. De este modo, estos relatos estructuraron la sensibilidad social como una legitimación de la violencia perpetrada sobre cuerpos femeninos erotizados y sensibles. Los procedimientos formales y editoriales que signaron la circulación exitosa de la novela decimonónica se basaron en la saturación del tópico de la bella y la bestia, es decir que el género más leído, rentable y estructurante del siglo xix cifró su promoción en la naturalización de la violencia sexual ejercida sobre muchachas moralizadas por figuras patriarcales. Aunque estas ficciones se situaban en un pasado político (el medioevo o el rosismo) como denuncia de costumbres antiguas y caducas, satisfacían un deseo lector moderno, que permitió la ampliación internacional del género sobre un imaginario erótico violento. Ahora bien, a la vez, estas temáticas, como ocurre con las ficciones de Manso y Gorriti, pero también con Mariquita Sánchez escribiendo a Gutiérrez sobre George Sand, habilitaron a las mujeres a traducir y escribir sobre el deseo femenino y sus formas. Estas constataciones resultan cruciales porque explican que los estudios de género hayan constituido un cruce productivo y competente para la mayoría de los objetos abordados en un trabajo dedicado a la importación de literatura francesa. ¿Por qué cuando los románticos argentinos escribieron novelas las protagonizaron con heroínas femeninas? ¿Por qué, para Tamini, la novela romántica “miente” sobre la naturaleza de la mujer al punto que dedica al tema un apartado entero de su ensayo? ¿Por qué, para contrarrestar el influjo pernicioso de la novela naturalista defendida por Tamini, Navarro Viola elige ficciones sobre el matrimonio y

la domesticidad? La ampliación editorial del siglo xix permitió a las mujeres convertirse en un sujeto histórico de la cultura como productoras cuestionadoras y cuestionadas, consumidoras activas y receptoras deseadas, esquivas y sancionadas que adquirieron así un papel central en los discursos literarios y sobre la literatura. Mientras la literatura perdía sus prerrogativas intelectuales y se revelaba uno de los medios más eficaces de mover el terror, el erotismo y el amor, se afianzó socialmente la idea de que a las mujeres correspondía el dominio de los sentimientos y el corazón y con eso se abrió una amplia gama de producciones discursivas, en la que la novela ocupó un papel medular, que debatieron los modelos genéricos de la nación. Esta fue la principal función de la literatura francesa traducida que circuló en el Río de la Plata durante el siglo xix romántico: construir social e interesadamente las formas “correctas” y deseables del amor, el deseo, la amistad, la culpa. La importación literaria, de la mano de la importación de la prensa, la moda, el entretenimiento y la sofisticación, formaron e instalaron socialmente una forma dominante del deseo, que es el deseo de familia y tranquilidad doméstica tal como lo ha analizado Nancy Armstrong (1987) para el contexto europeo. Esta transformación fue protagonizada por los modelos de ficciones que, a través del mercado transnacional de la edición, circularon y se disputaron en el Río de la Plata. De este modo, en Argentina, la construcción de la nación respondió al ejercicio colectivo de imaginación de un territorio, una lengua, un pasado común pero también, sobre todo en las zonas de la literatura que se prestaban a la democratización cultural, a la organización de las pulsiones. En efecto, los proyectos del romanticismo argentino debieron lidiar con una certeza que por momentos fue nítida y por momentos quedó relegada a sus concepciones cultas de la escritura: para que exista una comunidad ambas dimensiones de la identidad, la privada y la pública debían ser interpeladas. De este modo, la presente tesis se abre a una profundización de los casos y condiciones de la traducción durante el siglo xix, pero también a una historia de las sensibilidades lectoras, de la familia y la sexualidad como producto de operaciones letradas, fomentadas durante el romanticismo por la edición y puesta en circulación de novelas sentimentales y de terror.

## Bibliografía

### 1.- Obras literarias

BARBÉ, Benjamin. 1879. *L'Inconsolée*. París, Calmann Lévy.

BOULÉ, Auguste y DE MALLIAN, Julien. 1835. *La tache de sang*. París, Marchant.

CANÉ, Miguel. 1884. *Juvenilia*. Viena, Karl Gerold.

DE BERNARD, Charles. 1857. "La rose jaune". *Le paravent*. París, Bureaux du Siècle. 143-160.

DE LAMARTINE, Alphonse. 1985. *Graziella*. España, Ed. Anaya.

DEL CAMPO, Estanislao. 1856. *Camila, ó la virtud triunfante*. Buenos Aires, Imprenta de la Revista.

DIDEROT, Denis. 1821. *La Religiosa*. París, Casa de Rosa.

DIDEROT, Denis. 1875. *La Religieuse*. París, Garnier.

D'ORTINMAR, Mérard de Saint-Just. 1806. *Le Château Noir ou Les Souffrances de la jeune Ophelle*. París, Le Prieur.

D'ORTINMAR, Mérard de Saint-Just. 1827. *El castillo negro o los Trabajos de la joven Ofelia*. Barcelona, Librería de Manuel Saurí.

EACHEVERRÍA, Esteban. 1837. *Rimas*. Buenos aires, Imprenta Argentina.

FEUILLET, Octave. 1878. *Le journal d'une femme*. París, Calmann Lévy.

FEUILLET, Octave. 1878. *El diario de una mujer*. Argentina, La biblioteca popular de Bs. As., Imprenta del Mercurio. Traducción de B. Mitre y D. V. de Mitre.

GUTIÉRREZ, Juan María. 1928. *El Capitán de Patricios*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos, 4ª serie - Novela. T. I. N° 2-3.

HERNÁNDEZ, José. 1894. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires, Casa editora y depósito general Librería "Martín Fierro".

HUGO, Víctor. 1833. *Marie Tudor*. París, Louis Hauman Librairie.

HUGO, Víctor. 1836. “Hernani”. *Œuvres complètes de Victor Hugo. Dramas*. T. III. Francia, E. Renduel.

HUGO, Víctor. 1839. *Ruy Blas*. París, Société Belge de Librairie.

HUGO, Víctor. 1910. “Claude Gueux”. P. Ollendorff y A. Michel (eds.). *Œuvres complètes de Victor Hugo*. T. I. Francia, Imprimerie Nationale. 747-766.

LEWIS, Matthew. 1822. *El fraile*. París, Casa de Rosa.

LEWIS, Matthew. 1998. *The Monk: A Romance*. Nueva York, Penguin.

LÓPEZ, Lucio Vicente. 1884. *La gran aldea*. Buenos Aires, Martín Biedma.

LÓPEZ, Vicente Fidel. 1870. *La novia del hereje o La Inquisición en Lima*. Buenos Aires, Carlos Cañavalle.

LÓPEZ TORRES, Francisco. 1856. *La Huérfana de Pago Largo*. Buenos Aires, Imprenta del Plata.

MANSO, Juana. 1936. *Los misterios del Plata*. Buenos Aires, Casa Editora de Jesús Menéndez.

MANSO, Juana. 1937. “Guerras civiles del Río de la Plata. Primera parte. Una mujer heroica”. Velasco y Arias, María. *Juana Paula Manso. Vida y acción*. Argentina, Porter Hermanos.

MÁRMOL, José. 1967. *Amalia*. Buenos Aires, Centro editor de América Latina.

MITRE, Bartolomé. 1927. *Cuatro épocas: drama en cinco actos en prosa y verso*. Vol. 4, N° 4. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad.

MITRE, Bartolomé. 1928. *Soledad*. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, Instituto de Literatura Argentina, Sección de documentos, 4ª serie - Novela. T. I. N° 4.

RADCLIFFE, Ann. 1836. *El italiano o el confesionario de los penitentes negros*. Barcelona, Librería de D. Manuel Saurí.

RADCLIFFE, Ann. 2005. *A Sicilian Romance*. The Project Gutenberg. Disponible en: <https://gutenberg.org/files/7371/7371-h/7371-h.htm>

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1836. *Julia, o la nueva Heloísa*. Barcelona, Imprenta de A. Bergnes.

SAND, George. 1837. *Valentina*. Madrid, Sancha. Traducción de Eugenio de Ochoa.

SAND, George. 1838. *Valentina*. Barcelona, Oliva. Traducción de Pedro Reynés Solá.

SAND, George. 1867. *Lélia*. Francia, Michel Lévy Frères.

SAND, George. 1984. *Indiana*. *Édition de Béatrice Didier*. Francia, Folio.

SARMIENTO, Domingo F. 1967. *Facundo*. Buenos Aires, C.E.A.L.

ULBACH, Louis. 1880. *Le livre d'une mère*. París, Calmann Lévy.

WALPOLE, Horace. 2004. *El castillo de Otranto*. España, Castalia. Traducción de Alejandro Valero.

## **2. - Publicaciones periódicas**

*La Gaceta Mercantil (1823-1852)*

*El Lucero (1829-1833)*

*El Diario de la Tarde (1831-1835)*

*El Monitor (1833-1834)*

*El Museo Americano - El Recopilador (1835- 1836)*

*The British Packet (1835- 1847)*

*La Moda (1837-1838)*. 2011. Edición facsimilar. Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

*El Iniciador (1838-1839)*

*El Nacional de Montevideo (1838-1846)*

*El Corsario (1840)*

*El Nacional (1840)*. Montevideo, Imprenta de El Nacional.

*El progreso (1842-1845)*

*La tribuna de Santiago (1849-1851)*

*La Semana (1851-1852)*

*O Jornal das Senhoras. Modas, Litteratura, Bellas-Artes, Theatros e Critica (1852-1855).*

Disponible en:

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/per700096/per700096\\_anuario.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700096/per700096_anuario.htm)

*El Orden (1853)*

*El Plata científico y literario (1854)*

*El Comercio del Plata (1855)*

*La Revista de Buenos Aires (1863-1871)*

*El Inválido Argentino (1867)*

*Revista del Río de la Plata (1871-1877)*

### **3.- Epistolarios y memorias**

ALBERDI, Juan Bautista. 2001. *Mi vida privada y otros textos*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

*Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez*. 1979. *Epistolario*. T. I. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.

*Archivo del General Bartolomé Mitre*. 1912. *Correspondencia literaria, histórica y política*. T. 1. Buenos Aires, Biblioteca del Museo Mitre.

*Archivo General de la Nación, Sala 7*. Fondo Mármol. Legajo N° 2351.

*Archivo General de la Nación, Sala 7*. Fondo Vicente Fidel López. Legajo N° 2399.

LÓPEZ, Vicente Fidel. 1945. *Evocaciones históricas. Autobiografía*. Buenos Aires, W.M. Jackson.

MANSO, Juana. 1868. "Carta miscelánea". *Anales de la Educación Común*. Vol. 4. 216-220.

MITRE, Bartolomé. 1936. *El diario de la juventud de Mitre. 1843-1846*. Buenos Aires, Institución Mitre.

SEGRETI, Carlos. 1988. *La correspondencia de Sarmiento, Primera Serie*. T. 1. Córdoba, Poder Ejecutivo de la Provincia de Córdoba.

### **Bibliografía crítica**

Academia Francesa. 1634. *Statuts et règlements*. Francia, Académie Française. Disponible en: [https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts\\_af\\_0.pdf](https://www.academie-francaise.fr/sites/academie-francaise.fr/files/statuts_af_0.pdf)

ABREU, Márcia. 2009. “Libros y librerías en Río de Janeiro (1808-1821)”. *Floema*. V.3. Nº 5. 7-30.

ABREU, Márcia. 2012. “El gusto de los lectores. La recepción de novelas como problema para la historia literaria (Río de Janeiro, primera mitad del siglo XIX)”. *Orbis Tertius*. V. 17. Nº 18. La Plata, U.N.L.P.

ADAM, Jean Michel. 2004. “Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)”. *Langages*. Nº 153. Francia, Armand Colin. 62-72.

ALBERDI, Juan B. 1977. “Doble armonía entre el objeto de esta institución, con una exigencia de nuestro desarrollo social y de esta exigencia con otra general del espíritu humano”. Weinberg, F. *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires, Hachette.

ALBERDI, Juan B. 1984. *Fragmento preliminar al estudio del derecho*. Buenos Aires, Ed. Biblos.

ALFON, Fernando. 2011. *La querrela de la lengua en Argentina (1829-1928)*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20882/Documento\\_completo\\_.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20882/Documento_completo_.pdf?sequence=1)

ALIATA, Fernando. 2006. *La ciudad regular. Arquitectura, programa e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo.

ALTAMIRANO, Carlos. 2012. “Alberdi polemista”. Cavallo, Y. y D. Quattrocchi-Woisson (dirs.). *Juan Bautista Alberdi y la independencia argentina: la fuerza del pensamiento y de la escritura*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. 2016. “Esteban Echeverría: el poeta pensador”. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Siglo XXI.

AMÍCOLA, José. 2003. *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo.

ANDERSON, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

ANSOLABEHERE, Pablo. 2011. "Pampa gótica: el origen del terror en la literatura argentina". Domínguez, Nora (et al.) (comps.). *Miradas y saberes sobre lo monstruoso*. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras.

ANSOLABEHERE, Pablo. 2012. "Amalia y la época del terror". *Polifonia. Revista de estudios hispánicos de la Universidad de Austin Peay*. Vol. II. USA, Universidad de Austin.

ARES, Fabio E. 2018. *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*. La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico.

ARMSTRONG, Nancy. 1987. *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Valencia, Instituto de la Mujer, Universidad de Valencia, Ed. Cátedra. Traducción de María Coy.

ARRIETA, Rafael. 1958. *Historia de la literatura argentina*. T. II. Buenos Aires, Peuser.

ARRIETA, Rafael Alberto. 1969. "La traducción poética". *Historia de la literatura argentina*. T. VI. Buenos Aires, Peuser.

AUZA, Néstor Tomás. 1968. *Estudio e índice general de El Plata científico y literario, 1854-1855 y Atlántida, 1911-1913*. Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, Universidad del Salvador.

BALLIU, Christian. 2004. "La traduction française classique: une galerie de portraits". *Équivalences*. N° 31. 31-45.

BARCIA, Pedro y DI BUCCHIANICO, María. 2012. *La Biblioteca popular de Buenos Aires (1878-1883)*. Bs. As., Academia Argentina de Letras, Ed. Dunken.

BARTHES, Roland. 1966. "El Efecto de Realidad. Introducción al análisis estructural de los relatos". *Communications*. N° 8. 1-27.

BARTHES, Roland. 2012. *El grado cero de la escritura*. España, Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa.

BASTIN, Georges y ECHEVERRI, Álvaro. 2004a. "Traduction et révolution à l'époque de l'indépendance hispanoaméricaine". *Meta. Journal des traducteurs*. Vol. 49. N° 3. 562-57.

BASTIN, Georges, ECHEVERRI, Álvaro y CAMPO, Ángela. 2004b. "La traducción en América Latina: Propia y apropiada". *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*. Canadá, Université de Montréal. 69-94.

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

BATTICUORE, Graciela. 2005. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina*. Buenos Aires, EDHASA.

BATTICUORE, Graciela. 2007. “Lectores, autores y propietarios. Las bibliotecas románticas”. Gayol, Sandra y Madero, Marta (eds.). *Formas de historia cultural*. Argentina, Prometeo Libros Editorial. 71-88.

BATTICUORE, Graciela. 2010. “Libros, bibliotecas y lectores en las encrucijadas del progreso”. Laera, Alejandra y Jitrik, Noé (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*. Vol. III. Buenos Aires, Emecé.

BATTICUORE, Graciela. 2011. *Mariquita Sánchez: bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires, Edhasa.

BATTICUORE, Graciela. 2017. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*. Bs. As., Ed. Ampersand.

BÉNICHOU, Paul. 1981. *La Coronación del Escritor: 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México D.F., Fondo de Cultura Económica. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.

BÉNICHOU, Paul. 1984. *El tiempo de los profetas. Doctrinas de la época romántica*. México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.

BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París, Gallimard.

BERMAN, Antoine, 1989. “La traduction et ses discours”. *Meta*. N° xxxiv. 672-679. Traducción de Lucía Dorin, “La traducción y sus discursos”, mimeo.

BERMAN, Antoine. 2014. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires, Dedalus. Traducción de Ignacio Rodríguez.

BOLUFER PERUGA, Mónica. 2008. *La vida y la escritura en el siglo XVIII. Inés Joyes: Apología de las mujeres*. Valencia, Universidad de Valencia, Servei de Publicacions.

BOTTING, Fred. 1996. *Gothic*. Londres y New York, Routledge.

BOURDIEU, Pierre. 1999. “Une révolution conservatrice dans l'édition”. *Actes de la recherche en sciences sociales*. N° 126-127. Francia. 3-28.

BOURDIEU, Pierre. 2002. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145. 3-8.

BOURDIEU, Pierre. 2006. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.

BRISSET, Annie. 1990. *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Québec, Éditions du Préambule. Traducción de Marcela Kujaruk, "Introducción", mimeo.

BROTEL, Jean-François. 2001. "L'exportation des livres et modèles éditoriaux français en Espagne et en Amérique Latine". Michon, Jacques y Mollier, Jean-Yves (dirs.). *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'an 2000*. Quebec, PUL.

BRUNO, Paula. 2009. "La vida letrada porteña entre 1860 y el fin de siglo. Coordenadas para un mapa de la elite intelectual". *Anuario IEHS*. N° 24. 339-368.

BURELLO, Marcelo G. 2012. *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires, Miño y Dávila.

CÁMPORA, Magdalena. 2017. "Una tradición para el lector argentino: Ediciones populares de clásicos franceses, décadas del treinta y del cuarenta". *El Taco En La Brea*. N° 5. Argentina, Ediciones Universidad Nacional del Litoral. 322-344.

CANÉ, Miguel. 1858. *Primera lección de prosa. Pronunciada en el Ateneo del Plata, en la noche del 20 de octubre*. Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna.

CASANOVA, Pascale. 2001. *La república mundial de las letras*. Barcelona, Anagrama. Traducción de Jaime Zulaika.

CASANOVA, Pascale. 2005. "La literatura como mundo". *NLR*. N° 31. Madrid, Inst. 25 de mayo, Ed. Traficantes de Sueños. 66-83

CASANOVA, Pascale. 2015. *La lengua mundial. Traducción y dominación*. Argentina, Ethos Traductora. Traducción de Laura Fólica.

CASANOVA, Pascale. 2002. "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal". *Actes de la recherche en sciences sociales. Traduction: les échanges littéraires internationaux*. N° 144. France, Le Seuil. 7-20. Traducción de Ruth Spivak: "Consagración y acumulación de capital literario", mimeo.

CASTRO VÁZQUEZ, Olga. 2008. "Género y traducción: elementos discursivos para una reescritura feminista". *Lectora. Revista de dones i textualitat*. N° 14. España, Universidad de Barcelona. 285-301.

CASULLO, Nicolás. 2009. "A modo de prólogo". Baudelaire, Charles. *Arte y modernidad*. Argentina, Prometeo Libros. Traducción de Lucía Vogelfang.

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

CHARTIER, Roger y MARTIN, Henri-Jean. 1990. *Histoire de l'édition française. Le Temps des éditeurs*. T. III. París, Fayard.

CHARTIER, Roger. 1992. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona, GEDISA.

CHARTIER, Roger. 2018. *Bibliotecas y librerías: entre herencias y futuro*. Bogotá, CERLALC.

CLERY, E. J. y MILES, Robert. 2000. *Gothic documents. A sourcebook 1700-1820*. Manchester, Nueva York, Manchester University Press.

COLOGNE, Chantal. 1980. "George Sand en Espagne: ses traductions et ses lecteurs". *Culture et Société en Espagne et en Amérique Latine au XIX siècle*. Lille, Centre d'études Ibérique et iberoaméricaines de Lille-III.

COOPER-RICHET, Diana. 2013. "París y los ambos mundos: une capitale au coeur du dispositif de production et de mise en circulation de livres et de journaux en espagnol au XIX siècle". *Cahiers des Amériques Latines*. N° 72-73. 201-220.

COSTA SILVA, Jocileide y SILVA REIS, Dennys. 2013. "Notas historiográficas dos poemas de Victor Hugo traduzidos no Brasil". *Tradução em Revista*. N° 2. 2-21.

CROCCE, Marcela. 2015. *La seducción de lo diverso: literatura latinoamericana comparada*. Buenos Aires, Interzona Ed.

DARNTON, Robert. 1983. *Bohème littéraire et révolution: le monde des livres au XVIII siècle*. Francia, Gallimard.

DARNTON, Robert. 1987. "Los lectores le responden a Rousseau: la creación de una sensibilidad romántica". *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*. México, FCE.

DÁVILO, Beatriz. 2005. "La elite de Buenos Aires y los comerciantes ingleses: espacio de sociabilidad compartidos. 1810-1825". Batticuore, G., Gallo, K. y Myers, J. (comps.).

*Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires, Eudeba.

DE DIEGO, José Luis. 2006. *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

“De los libros que se imprimen y pasan a las Indias”. *Recopilación de leyes de los reinos de las Indias mandadas imprimir y publicar por la majestad católica del Rey Don Carlos II*. Libro I. Título XXIV. 1681. Madrid, Ivlian de Paredes.

DE SANTIAGO GÓMEZ, Arnulfo U. 2008. *Edition et librairie françaises au Mexique au XIX<sup>e</sup> siècle*. Tesis doctoral. Presentada en L'EHESS. París. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/55686>

DE STAËL-HOLSTEIN, Germaine. 1800. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. París, Maradan.

DE STAËL-HOLSTEIN, Germaine. 1821. “De l'esprit des traductions”. *Oeuvres complètes de Madame la Baronne de Staël*. T. XVII. París, Treuttel y Würtz. 387-399.

DEGIOVANNI, Fernando. 2010. “La constitución del primer canon literario argentino: poesía, capital simbólico y sujeto nacional”. Laera, A. y Jitrik, N. (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*. Vol. III. Buenos Aires, Emecé.

DELISLE, Jean. 2003. “La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe”. *Ikala. Revista de lenguaje y cultura*. N° 14.

DELISLE, Jean y WOODSWORTH, Judith. 2005. *Los traductores en la historia*. Colombia, Hermes, Ed. Universidad de Antioquia. Traducido por Grupo de Investigación en Traductología de la Universidad de Antioquia.

DENGLER GASSIN, R. 2007. “Algunas consideraciones a propósito de Hernani, drama de Victor Hugo (1830), versión castellana de Eugenio Ochoa (1836)”. Don Aire, M. L. y Lafarga, F. (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

DÍAZ, José Luis. 1997. “Un siècle sous influence”. *Romantisme*. N° 98. Francia, Armand Colin. 11-32.

DIZ, Tania. 1999. “Re-presentación de las mujeres en el campo intelectual de principios de siglo en Argentina”. *Revista Minotauro Digital*. Madrid, Minobitia. Disponible en: <http://www.minotaurodigital.net/textos.asp?art=10>

DOMÍNGUEZ, M. 2013. *Usos del latín en los procesos de configuración cultural y educativa del Cono Sur en el siglo XIX*. Tesis de posgrado. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.920/te.920.pdf>

DOSSE, François. 2007. *El arte de la biografía*. México, Universidad Iberoamericana.

D'HULST, Lieven. 1994. "Pourquoi et comment traduire dans une époque de crise: enjeux et techniques à l'aube du XIXe siècle". *Équivalences*. N° 1. 55-74.

DUPANLOUPENE, Félix. 1869. *La femme studieuse*. París, C. Douniol.

ESCARPIT, Robert. 1968. *La revolución del libro*. Madrid, Alianza Editorial, Unesco.

ESPÓSITO, Fabio. 2006. "La mujer lectora en la novela argentina de fines del siglo XIX". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. N° 34. Madrid, UCM.

ESPÓSITO, F., GARCÍA ORSI, A., SCHINCA G., SESNICH, L. N. 2011. *El naturalismo en la prensa porteña: Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*. La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP, FAHCE.

ESTABLIER PÉREZ, Helena. 2012. "Novela anticlerical y traducción en el Trienio Liberal. Diderot, Lewis y Radcliffe en España". *Dicenda. Estudios De Lengua Y Literatura españolas*. N° 30. 67-92.

EJANIÁN, Alejandro. 1999. "La cultura: público, autores y editores". Bonaudo, Marta (dir.). *Liberalismo, Estado y Orden Burgués. Nueva Historia Argentina*. T. IV. Buenos Aires, Sudamericana. 545-605.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1999. "La posición de la literatura traducida en el polisistema literario". VV. AA. *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco. 223-231. Traducción de Montserrat Iglesias Santos.

FARIA, J. R. 2003. "Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil". *Lettres Françaises*, N° 5. 105-116.

FERRERAS, Juan I. 1972. *Los orígenes de la novela decimonónica*. Madrid, Taurus.

FERRERAS, Juan I. 2015. *Historia de la novela en España: de los orígenes al siglo XXI*. España, ACVF Editorial, La Vieja Factoría. Versión Kindle.

FERNÁNDEZ, C. (2013). *Las traducciones argentinas de la Divina Commedia*. Tesis de doctorado. Presentada en la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Facultad de filosofía y Letras, UBA.

FERNANDEZ ALDAÑA, J. 1944. "Jaime Hernandez, famoso librero montevideano". *Diario El Día*. Montevideo.

FERNANDEZ ALDAÑA, J. 1945. *Diccionario uruguayo de biografías (1810-1940)*. Montevideo, Amerindia.

FEUILLET, Octave M. 1866. "Discours de réception à l'Académie française". *Academia Francesa*. Francia. 57-83. Disponible en: [https://fr.wikisource.org/wiki/Discours\\_de\\_r%C3%A9ception\\_%C3%A0\\_l%E2%80%99Acad%C3%A9mie\\_fran%C3%A7aise\\_d%E2%80%99Octave\\_Feuillet](https://fr.wikisource.org/wiki/Discours_de_r%C3%A9ception_%C3%A0_l%E2%80%99Acad%C3%A9mie_fran%C3%A7aise_d%E2%80%99Octave_Feuillet)

FOUCAULT, Michel. 1968. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid, Siglo XXI. Traducción de Elsa Cecilia Frost.

FOUCAULT, Michel. 1997. "Los espacios otros". *Astrágalo*. N° 7. Traducción de Luis Gayo Pérez Bueno.

FOUCAULT, Michel. 1998. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. T. I. España, México, Siglo XXI. Traducción de Ulises Guinazú.

FOURNIER, Michel. 2007. "La "révolution" de la lecture romanesque au xvii siècle en France: institutionnalisation de la lecture et émergence d'une nouvelle sensibilité". *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. N° 54.

GARCÍA BELSUNCE, César A. 2013. *Pertenencias extrañas. Libros en Buenos Aires en 1815*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia.

GARCÍA GARROSA, María Jesús. 2008. "*Julia o la Nueva Heloisa*", de Jean-Jacques Rousseau, en la traducción de José Mor de Fuentes (1836-1837). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julia-o-la-nueva-helosa-de-jeanjacques-rousseau-en-la-traduccin-de-jos-mor-de-fuentes-18361837-0/html/01d5e096-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julia-o-la-nueva-helosa-de-jeanjacques-rousseau-en-la-traduccin-de-jos-mor-de-fuentes-18361837-0/html/01d5e096-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

GARCÍA SUÁREZ, Pedro. 2017. "Lectura e identidad de género. La imagen de la mujer lectora en la novela realista y naturalista española". *Arenal. Revista de historia de las mujeres*. Vol. 24, N° 1. 272-273

GASPARINI, Sandra. 2012. *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

GASPARINI, Sandra. 2014. "El terror como enfermedad. Facundo y las fascinaciones de la barbarie en Sarmiento y Gorriti". *Badebec*. N° 6. Disponible en: [http://www.badebec.org/badebec\\_6/sitio/pdf/dossier\\_gasparini.pdf](http://www.badebec.org/badebec_6/sitio/pdf/dossier_gasparini.pdf)

GAUTIER, T. 1920. *Viaje a España*. Madrid, Cátedra.

GENEVRAY, Françoise. 2003. "Les réceptions étrangères de George Sand: bilan provisoire et questions". *Œuvres et Critiques: revue internationale d'étude de la réception critique des oeuvres littéraires de langue française*. N° XVIII. France, Tübingen, Gunter Narr Verlag. 12-48

GNUTZMANN, Rita. 1998. *La novela naturalista en Argentina (1880-1900)*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi.

GOLBERT, Laura S. y ROCA, E. E. 2010. *De la Sociedad de Beneficencia a los Derechos Sociales*. Buenos Aires. Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad Social.

GOLDGEL, Víctor. 2013. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI.

GONZALÉZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar. 2000. *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires. 1829-1862*. Buenos Aires, FCE.

HALPERIN DONGHI, Tulio. 1995. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires, CEAL.

HESSE, Carla. 1989. "Economic upheavals in publishing". Darnton, R. y Roche, D. (eds.). *Revolution in Print: The Press in France, 1775-1800*. Nueva York, New York Public Library, University of California Press. 69-98.

IGGERS, Georg. 2012. *La historiografía del siglo XX. Desde la objetividad científica al desafío posmoderno*. Santiago de Chile, FCE.

IGLESIA, Cristina y ZUCCOTTI, Liliana. 1997. "El estilo democrático: el último grito de la moda". *Mora*. N° 3.

JIMÉNEZ CARRA, Nieves. 2008. "Amplificación e intervención del traductor: estudios de caso de la traducción española de una novela gótica del siglo XVIII". *Sendebarr*. N° 19. 35-57.

JITRIK, Noé. 1970. "Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina". *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna. 139-178.

JURT, Joseph. 2014. *Naciones literarias: Una sociología histórica del campo literario*. Argentina, Eduvim.

KLEIN, T. 1996. *Un proyecto editorial de 1842*. Buenos Aires, Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos.

LABRA, Diego. 2013. “Mariano Moreno, el Contrato Social y el mercado de impresos en el comienzo de la América Independiente”. *Palabra Clave*. Vol. 3, Nº 1. 1-12.

LAERA, Alejandra. 2003. “Géneros, tradiciones e ideologías literarias en la Organización Nacional”. Schwartzman, Julio (comp.). *La lucha de los lenguajes. Historia crítica de la literatura Argentina*. T. II. Buenos Aires, Emecé. 414-418.

LAERA, Alejandra. 2004. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires, FCE.

LAERA, Alejandra. 2010. “Novelas argentinas (circulación, debates y escritores en el último cuarto del siglo XIX”. Laera, A. y Jitrik, N. (dirs.). *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. III. Buenos Aires, Editorial Emecé. 95-118.

LAFORGUE, P. 2008. “Politique d’Hernani”. *Site du Groupe Hugo*. Disponible en: [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes\\_et\\_documents/Laforgue\\_Politique%20de%20Hernani.pdf](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Textes_et_documents/Laforgue_Politique%20de%20Hernani.pdf)

LIVACICH, Serafín. 1921. “Bibliografía del general Mitre. Contribución a su estudio”. *Boletín del centenario de Mitre*. Nº 2. Buenos Aires, Instituto Mitre.

LÓPEZ, Vicente. 1845. *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile, Imprenta del Siglo.

LYON-CAEN, Judith. 2008. “Un magistère social: Eugène Sue et le pouvoir de représenter”. *Le Mouvement social*. Nº 224. Francia, Presses de Sciences Po. 75-88.

LYONS, Martyn. 1990. “Les best-sellers”. Chartier, R. y Martin, H. J. (dirs.). *Histoire de l’édition française. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la belle époque*. T. III. París, Fayard. 409-448.

LYONS, Martin. 2004. “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”. Cavallo, G. y Chartier, R (comps.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.

LYONS, Martin. 2012. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires, Calderón.

MARÍN HERNÁNDEZ, David. 2007. “”Los hermanos Zanganno” de Emilia Pardo Bazán, la traducción como manifiesto literario”. Zaro, Juan J. (ed.). *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*. España, Ed. Comares, Interlingua. 321-358.

MARTINO, L. 2014. "Navegando las románticas aguas del Río de la Plata: El Corsario (Montevideo, 1840)". *Anáforas*. Universidad de la República. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/20283>

MAYER, Jorge M. 1963. *Alberdi y su tiempo*. Buenos Aires, Eudeba.

MOLLIER, Jean-Yves. 1997. *Le commerce de la librairie en France au XIX siècle, 1789-1914*. París, Ediciones de la MHS.

MOLLIER, Jean-Yves. 2006. "Les femmes auteurs et leurs éditeurs au XIXe siècle: un long combat pour la reconnaissance de leurs droits d'écrivains". *Revue Historique*. N° 638. 313-333.

MOLINA, Eugenia. 2000. "Aportes para un estudio del movimiento romántico argentino desde la perspectiva metodológica de redes (1830-1852)". *EUNIVERSUM*. Chile, Universidad de Talca. 399-431.

MOLINA, Eugenia. 2005. "Civilizar la sociabilidad en los proyectos editoriales del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837-1839). Batticuore, G., Gallo, K. y Myers, J. (comps.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires, Eudeba.

MOLINA, Hebe B. 2011. *Como crecen los hongos, la novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires, Teseo.

MOLINA, Hebe B. 2015. *Vicente Fidel López: Exilio y novela histórica*. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Teseo.

MOLLOY, Sylvia. 2001. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica.

MONTREUIL, Sophie. 2001. *Le livre en série: histoire et théorie de la collection littéraire*. Tesis doctoral. Presentada en Université McGill. Montréal, Département de langue et littérature françaises. Disponible en: <https://123dok.net/document/6qmn5w4z-le-livre-en-serie-histoire-et-theorie-de-la-collection-letteraire.html>

MOREAU, Pierre. 1950. "L'énigme de Charles de Bernard". *Revue d'histoire littéraire de la France*. N° 1. Paris, Classiques Garnier. 39-51.

MORENO, Mariano. 1915. *Prólogo al Contrato social. Doctrina democrática*. Buenos Aires, Librería La facultad.

MORETTI, Franco. 2000. "Conjectures on World Literature". *NLR*. N° 1. Londres. Disponible en: <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>

MORETTI, Franco. 2003. "Más conjeturas sobre la literatura mundial". *NLR*. N° 20. Madrid, Inst. 25 de Mayo, Ed. Traficantes de Sueños. 83-91

MORETTI, Franco. 2006. "El fin del comienzo. Respuesta a Christopher Prendergast". *NLR*. N° 41. Madrid, Inst. 25 de Mayo, Ed. Traficantes de Sueños. 67-80.

MOUNIN, Georges. 1963. *Problèmes théoriques de la traduction*. París, Gallimard.

MYERS, Jorge. 2003. "Aquí nadie vive de las bellas letras. Literatura e ideas desde el Salón Literario a la Organización Nacional". Jitrik, N. (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La lucha de los lenguajes*. Vol. II. Buenos Aires, Emecé.

MYERS, Jorge. 2005a. "Los universos culturales del romanticismo. Reflexiones en torno a un objeto oscuro". Batticuore, G., Gallo, K, y Myers, J. (comps.). *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires. Eudeba.

MYERS, Jorge. 2005b. "La revolución en las ideas: La generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas". Goldman, N. (dir.) *Nueva historia argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*. T. III. Buenos Aires, Sudamericana. 381-445.

NARVAJA DE ARNOUX, E. 2006. "La representación del género y de los espacios de circulación del texto en las reescrituras de *Los Misterios del Plata* de Juana Manso". *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

NARVAJA DE ARNOUX, E. 2008. *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del estado (Chile, 1842-1862)*. *Estudio glotopolítico*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

NAVARRO VIOLA, Miguel. 1878. "Apuntes sobre El diario de una mujer". Feuillet, Octave. *El diario de una mujer*. Argentina, La biblioteca popular de Bs. As., Imprenta del Mercurio.

NAVARRO VIOLA, Miguel. 1880. *Anuario bibliográfico de la República Argentina (1879-1887)*. Buenos Aires, Imp. del Mercurio.

NOGUERA, Lía. 2017. *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. Buenos Aires, Eudeba.

ORÍA, José A. 1938. "La Moda. Un periódico representativo. (1837-1838)". *Separata del prólogo de la edición facsimilar*. Buenos Aires, Academia Nacional de Historia, Guillermo Kraft.

ORTIZ GAMBETTA, Eugenia. 2013. *Modelos de civilización en la novela de la Organización Nacional (1850-1880)*. Buenos Aires, Corregidor.

OZAETA, M. 2002. “Eugenio de Ochoa, traductor de Hugo”. Lafarga, F., Palacios, C. y Saura, A. (eds.). *Neoclásicos y románticos ante la traducción*. Murcia, Universidad de Murcia.

PAGÉS-LARRAYA, Antonio. 1994. *Nace la novela argentina*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

PAGNI, Andrea. 2004. “Olimpio en América: usos hispanoamericanos del romanticismo francés”. *Estudios. América Latina: espacio de traducciones*. N° 24. 117-132.

PAGNI, Andrea. 2008. “¿Orientalismos americanos? Lugares de traducción de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de Andrés Bello”. *Trans*. N° 12. 43-50.

PAGNI, Andrea. 2013. “El lugar de la traducción en los proyectos editoriales argentinos en la segunda mitad del siglo XIX: El Plata Científico y Literario (1854-1855) y La Biblioteca Popular de Buenos Aires (1878-1883)”. Carrillo Zeiter, Katja y Wehrheim, Monika (eds.). *Literatura de la Independencia, independencia de la literatura*. Frankfurt, Madrid, Vervuert, Iberoamericana.

PANESI, Jorge, 1994. “La traducción en la Argentina”. *Voces*. N° 4.

PARADA, Alejandro. 1998. *El mundo del libro y de la lectura durante la época de Rivadavia*. Buenos Aires, INIBI.

PARADA, Alejandro. 2005. *El orden y la memoria en la librería de Duportail Hermanos. Un catálogo porteño de 1829*. Buenos Aires, INIBI.

PARADA, Alejandro. 2007. *Cuando los lectores nos susurran*. Buenos Aires, INIBI, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.

PARADA, Alejandro. 2008. *Los libros en la época del Salón Literario. El catálogo de la Librería Argentina de Marcos Sastre*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras.

PARENT-LARDEUR, Françoise. 1999. *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830*. París, Ed. de L’EHESS.

PAS, Hernán. 2010. *Literatura, prensa periódica y público lector en los procesos de nacionalización de la cultura en Argentina y en Chile (1828-1863)*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.356/te.356.pdf>

PAS, Hernán. 2013a. *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas. (1828-1864)*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

PAS, Hernán. 2013b. "Compilar, transcribir, editar: los inicios de la literatura argentina". *Estudio Preliminar a El Recopilador. Museo Americano: Antología*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

PASTORMERLO, Sergio. 2006. "1880-1899: El surgimiento de un mercado editorial". De Diego, José Luis (ed.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. 1-28.

PEREYRA, Néstor D. 2010. "Índices literarios de El Nacional de Buenos Aires (1852-1861)". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. T. LXXV. Nº 307-308. Argentina, Academia Argentina de Letras. 141-218.

PICHOIS, Claude. 1977. "Notes sur le roman bourgeois du Second Empire". *Romantisme*. Nº 17-18. 156-161

PIGLIA, Ricardo. 1980. "Notas sobre Facundo". *Punto de Vista*. Nº 8. Ciudad de Buenos Aires. 15-18.

PIGLIA, Ricardo. 1986. *Crítica y Ficción*. Barcelona, Anagrama.

PIGLIA, Ricardo. 1998. "Sarmiento escritor". *Filología*. Nº 1-2.

PINILLA, Norberto. 1942. *La polémica del romanticismo en 1842 (V. F. López, D. F. Sarmiento, S. Sanfuentes)*. Buenos Aires, Ed. Americalee.

PINILLA, Norberto. 1945. *La controversia filológica de 1842*. Santiago, Universidad de Chile.

PLANAS, Javier. 2017. *Libros, lectores y sociabilidades de lectura. Una historia de los orígenes de las bibliotecas populares en la Argentina*. Buenos Aires, Ampersand.

PLANTÉ, Christine. 2006. "La critique romanesque du roman chez George Sand (1832-1835)". Díaz, B y Hoog-Naginski, I. (dirs.). *George Sand. Pratiques et imaginaires de l'écriture*. Caen, Presses universitaires de Caen. 297-310.

POBLETE, Juan. 2003a. "Lectura y experiencia de lo nacional: los almanaques en el siglo XIX chileno". Schmidt-Welle, F. (ed.). *Ficciones y silencios fundacionales: literaturas y culturas poscoloniales en América Latina, siglo XIX*. Vervuert, Iberoamericana Editorial. 285-297.

POBLETE, Juan. 2003b. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

- POBLETE, Juan. 2005. "Literatura, lectura y género en el siglo XIX". *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*. N° 11. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. 59-80.
- PRIETO, Adolfo. 1988. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Argentina, Ed. Sudamericana.
- PRUGNAUD, Joele. 1994. "La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIII<sup>e</sup> siècle". *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, N° 7. 11-46.
- PUNTER, D. 2014. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. Londres, Nueva York, Routledge.
- QUÉFFELEC-DUMASY, Lise. 2007. "Le roman feuilleton français au XIX<sup>e</sup> siècle". *Belphégor*. Vol. II, N° 1.
- RAMÍREZ, A. 1952. *Una librería de la época colonial*. Montevideo, s/e.
- RIALLAND, Ivanne. 2016. "La collection éditoriale". *Critique & médium (XX<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles)*. París, CNRS Éditions. 201-212.
- RÍPODAS ARDANAZ, Daisy. 1965. "Soledad, la novela de un historiador". *Trabajos y Comunicaciones*. N° 13. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Departamento de historia. 187-204
- RIVAS GROOT, José M. 1889. *Victor Hugo en América: traducciones de ingenios americanos*. Bogotá, M. Rivas y Cía.
- ROCCA, Pablo. 2015. "Libros, esclavos y otras mercancías (Jaime Hernández y la trama cultural de la República entre 1834 y 1844)". *Theomai. Estudios críticos sobre Sociedad y Desarrollo*. N° 31. 146-162.
- ROJAS, Ricardo. 1960a. *Historia de la literatura argentina. Los proscriptos, I*. Buenos Aires, Kraft.
- ROJAS, Ricardo. 1960b. *Historia de la literatura argentina. Los modernos, II*. Buenos Aires, Kraft.
- ROBERT, Marthe. 1972. *Roman des origines et origines du roman*. París, Gallimard.
- RODRÍGUEZ, F. 2019. *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

ROMÁN, Claudia A. 2003. "Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas". Jitrik, N. (dir.). *Historia crítica de la Literatura Argentina*. T. II. Buenos Aires, Emecé. 439-468.

ROMÁN, Claudia A. 2009. "La modernización de la prensa periódica, entre La Patria Argentina (1879) y Caras y caretas (1898)". Laera, A. y Jitrik, N. (dirs.). *Historia Crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*. T. III. Buenos Aires, Emecé.

ROSA, G. 1990. "Victor Hugo, vicomte et gueux". *Romantisme*. N° 70. 7-24.

SÁBATO, Hilda. 2002. "Estado y sociedad civil". Luna, E. y Cecconi, E. (coords.). *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil. Historia de la iniciativa asociativa en Argentina, 1776-1990*. Argentina, Grupo de Análisis y Desarrollo Institucional y Social, Edilab Editora.

SÁBATO, Hilda. 2008. "Nuevos espacios de formación y actuación intelectual: prensa, asociaciones, esfera pública, 1850-1900". Altamirano, C. y Myers, J. (coords.). *Entre cultura y política. Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. 1. Buenos Aires, Katz Editores. 387 - 411

SAILLARD, Simone. 1997. "Les Textes traduits de Zola: Bilan et perspectives de recherches". Saillard, S. y Sotelo Vázquez, A. (eds.). *Zola y España*. Barcelona, Publicaciones de la Universidad de Barcelona. 105.

SAILLARD, Simone. 1997. "La premiere traduction espagnole de Nana" *Les cahiers naturalistes*. N° 70. 95-114.

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. 1839. "De la Littérature industrielle". *Revue des Deux Mondes*. T. XIV. 675-691.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. 2006. *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Biblioteca de América.

SAPIRO, Gisèle. 2008. "Normes de traduction et contraintes sociales". Pym, A., Shlesinger, M. y Simeoni, D. (eds.). *Beyond Descriptive Translations Studies. Investigations in homage to Gideon Toury*. Ámsterdam, Filadelfia, John Benjamins Publishing Company. Traducción de Melina Blostein. 199-208

SAPIRO, Gisèle. 2016. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Laura Fólica.

SARRO, Damián L. 2007. "La Weltliteratur de Goethe: Una reflexión sobre Literatura Comparada". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 34. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SARLO, Beatriz. 2013. *Signos de pasión. Claves de la novela sentimental. Del Siglo de las Luces a nuestros días*. Argentina, Ed. Biblos.

SARMIENTO, Domingo. 1885a. “Una mancha de sangre”. *Obras de D.F. Sarmiento. Tomo II. Artículos críticos y literarios (1842-1853)*. Buenos Aires, Librairie générale. 45-47.

SARMIENTO, Domingo. 1885b. “Nuestro pecado de los folletines”. *Obras de D.F. Sarmiento. Tomo II. Artículos críticos y literarios (1842-1853)*. Buenos Aires, Librairie générale. 314-317.

SCHAPOCHNIK, Nelson. 2015. “Mysterymania: de Paris au Río de la Plata”. Kalifa, D. y Thérénty, M. (dirs.). *Les Mystères urbains au XIX siècle: circulations, transferts, appropriations. Médias 19*. Disponible en : <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>

SISKIND, Mariano. 2016. *Deseos cosmopolitas: modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires, FCE. Traducción de Lilia Mosconi.

TARCUS, Horacio. 2016. *El socialismo romántico en el Río de la Plata (1837-1852)*. Buenos Aires, FCE.

TERNAVASIO, Marcela. 1998. “Las reformas rivadavianas en Buenos Aires y el Congreso General Constituyente (1820-1827)”. Goldman, N. (dir.), *Revolución, República y Confederación. Nueva Historia Argentina T. III*. Buenos Aires, Sudamericana.

THIESSE, Anne-Marie. 1984. *Le roman du quotidien: lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Francia, Chemin Vert.

THIESSE, Anne-Marie. 2010. *La creación de las identidades nacionales. Europa: Siglos XVIII-XX*. Madrid, Ézaro. Traducción de Perfecto Conde.

TOURY, Gideon, 1999. “La naturaleza y el papel de las normas en la traducción”. Iglesias Santos, M. (comp.). *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arcos Libros. 233-255. Traducción de Amelia Sanz Cabrerizo.

UNZUETA, Fernando. 1996. *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima, Berkeley, Latinoamericana Editores.

UNZUETA, Fernando. 2006. “Soledad o el romance nacional como folletín: proyectos nacionales y relaciones intertextuales”. *Revista Iberoamericana*. Nº 214. Estados Unidos, Universidad de Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 243-256.

VAUCHELLE-HAQUET, Aline. 1985. *Les ouvrages en langue espagnole publiés en France entre 1814 et 1833: presentation et catalogue*. Aix-en-Provence, Publicaciones de la Universidad de Aix-en-Provence.

VEGA, Miguel Ángel. 1993. *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid, Cátedra.

VICENS, María. 2016. *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. Tesis de posgrado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en:

[http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6142/uba\\_ffyl\\_t\\_2016\\_90574.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/6142/uba_ffyl_t_2016_90574.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

VILLALOBOS, Sergio. 1965. *Comercio y contrabando en el Río de la Plata y Chile. 1700-1811*. Buenos Aires, Eudeba.

VIÑAS, David. 1964. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Álvarez Ed.

VUAROQUEAUX, Georges-André. 1995. *Édition populaire et stratégies éditoriales (1830-1890)*. Tesis de doctorado. Presentada en la École des Hautes Études en Sciences Sociales. París.

WASSERMAN, Fabio. 2015. "Prensa, política y orden social en Buenos Aires durante la década de 1850". *Historia y Comunicación Social*. Vol. 20. N° 1. 173-187

WATT, Ian. 1959. *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. California, University of California Press.

WEINBERG, Félix. 1957. "El periodismo en la época de Rosas". *Revista de Historia*. N° 2.

WEINBERG, Félix. 1958. *El Salón Literario*. Buenos Aires, Hachette.

WEINBERG, Félix. 2000. "Antecedentes y evolución del romanticismo argentino". *Investigaciones y ensayos*. N° 50.

WILFERT, Blaise. 2002. "Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France (1885-1914)". *Actes de la recherche en sciences sociales*. N° 144. 33-46

WILLSON, Patricia. 2004. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo XXI.

WILLSON, Patricia. 2005. "Elite, traducción y público masivo". Pagni, A. (ed.). *Espacios de la traducción en América Latina*. N° 25. Caracas, Universidad Simón Bolívar. 235-252.

- WILLSON, Patricia. 2006. "La traducción entre siglos: un proyecto nacional". Rubione, A. y Jitrik, N. (dirs.). *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas*. Vol. 5. Buenos Aires, Emecé. 661-678.
- WILLSON, Patricia. 2007. "Traductores en el siglo". *Punto de vista*. Nº 89. Ciudad de Buenos Aires. 19-25.
- WILLSON, Patricia. 2008. "El fin de una época: letrados-traductores en la primera colección de literatura traducida del siglo XX en la Argentina". *Trans: Revista de traductología*. Nº 12. España, Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. 29-42.
- WITTMAN, Reinhard. 2004. "¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?". Cavallo, G. y Chartier, R. (comps.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- ZANETTI, Susana. 2002. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ZANETTI, S. E. 2012. "El libro, la lectura y los lectores en América Latina. Algunos aportes". *Orbis Tertius*. Nº 17.
- ZINNY, A. 1883. *Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay (1807-1852)*. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.
- ZUBER, Roger. 1995. *Les Belles Infideles Et La Formation Du Gout Classique*. Francia, Albin Michel Ed.
- ZUCOTTI, Patricia. 1994. "Manso: de las Veladas literarias a Las conferencias de maestra". Fletcher, Lea (comp.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Bs As., Ed. Feminaria.
- ZUCOTTI, Patricia. 1995. "Los misterios del Plata, el fracaso de una escritura pública". *Revista Interamericana de Bibliografía*. Nº 3. 381-390.